



Gipsformerei  
Staatliche Museen zu Berlin

2. Auflage

**Ein Symposium  
zur Gipsformerei der  
Staatlichen Museen  
zu Berlin**

EIN ANALOGER WEG  
INS ZEITALTER DER  
DIGITALISIERUNG?

# Casting

A WAY TO EMBRACE  
THE DIGITAL AGE IN  
ANALOGUE FASHION?

2. Edition

**Documenting**  
Staatliche Museen zu  
Berlin's Gipsformerei  
Symposium



# Casting

Doppelseitenansicht

Einzelseitenansicht

**Casting.**

Ein analoger Weg ins Zeitalter  
der Digitalisierung?  
Ein Symposium zur Gipsformerei  
der Staatlichen Museen zu Berlin

**Casting.**

A way to embrace the digital age  
in analogue fashion?  
A symposium on the Gipsformerei  
of the Staatlichen Museen  
zu Berlin

**INTERNATIONALES SYMPOSIUM**

BERLIN, 26./27. NOVEMBER 2015

veranstaltet von der Generaldirektion der Staatlichen  
Museen zu Berlin und der Gipsformerei SMB

KONZEPTION: Andrea Bärnreuther, Christina Haak  
und Miguel Helfrich in Zusammenarbeit mit

Angela Fischel, Veronika Tocha und Jörg Völlnagel

ORGANISATION: Andrea Bärnreuther, Veronika Tocha

**PUBLIKATION**

Für die Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin  
herausgegeben von Christina Haak und Miguel Helfrich

KONZEPTION Andrea Bärnreuther, Christina Haak und

Miguel Helfrich in Zusammenarbeit mit Julia Korsukéwitz

PROJEKTMANAGEMENT Julia Korsukéwitz

PUBLIKATIONSMANAGEMENT Sigrid Wollmeiner

LEKTORAT UND REDAKTION Andrea Bärnreuther

GESTALTUNG Matthias Wittig, Christian Klier, fernkopie

ÜBERSETZUNG UND COPY EDITING Helen Ferguson,  
comunicada

2. überarbeitete Auflage



PUBLIZIERT BEI arthistoricum.net,  
Universitätsbibliothek Heidelberg, 2020.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf  
<http://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei  
verfügbar (open access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-536-0

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.536>

isbn (e-pdf): 978-3-947449-77-4

isbn (Broschur): 978-3-947449-78-1

© 2020 Staatliche Museen zu Berlin –  
Preußischer Kulturbesitz und die Autoren  
[www.smb.museum.de](http://www.smb.museum.de)



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz 4.0  
(CC-BY-SA 4.0) veröffentlicht.



Gipsformerei  
Staatliche Museen zu Berlin

EIN ANALOGER WEG  
INS ZEITALTER DER  
DIGITALISIERUNG?

# Casting

A WAY TO EMBRACE  
THE DIGITAL AGE IN  
ANALOGUE FASHION?

Dokumentation des gleichnamigen Symposions  
zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin  
Documenting Staatliche Museen zu Berlin's  
Gipsformerei Symposium

26/27 November 2015

Remise der Sammlung Scharf-Gerstenberg, Berlin

**BEGRÜSSUNG UND EINFÜHRUNG**  
**WELCOME AND INTRODUCTION**

- 11 Christina Haak**  
 Stellvertretende Generaldirektorin der  
 Staatlichen Museen zu Berlin / Deputy Director  
 General, Staatliche Museen zu Berlin  
**Miguel Helfrich**  
 Leiter der Gipsformerei der Staatlichen  
 Museen zu Berlin / Director, Gipsformerei,  
 Staatliche Museen zu Berlin

**SEKTION I/SECTION I**

**GIPSE UND GIPSABGUSS-SAMMLUNGEN**  
**IM HISTORISCHEN KONTEXT:**  
**MUSEUM, UNIVERSITÄT, KULTURPOLITIK**  
**PLASTER CASTS AND PLASTER CAST COLLECTIONS**  
**IN THE HISTORICAL CONTEXT:**  
**MUSEUM, UNIVERSITY, CULTURAL POLICY**

**KEYNOTE/KEYNOTE ADDRESS**

- 22 Charlotte Schreiter**  
 Europa und der Gips.  
 Formereien, Museen und Abgüsse

**PANEL 1**

**INSTRUMENTE VON WISSENSCHAFT UND BILDUNG**  
**TOOLS OF SCHOLARSHIP AND EDUCATION**

- 40 Nele Schröder-Griebel**  
 Berlin und Bonn.  
 Strategien von Aufbau und  
 Aufstellung der Abguss-Sammlungen

52 Elsa van Wezel  
„Unterrichtend und dadurch nützlich“.  
Zur Bildungsfunktion der Berliner Gipssammlung  
im 19. Jahrhundert

66 Moritz Dapper  
„Insel der Gipse“.  
Die Rolle der Gipsabguss-Sammlung  
im Museumsinselwettbewerb von 1883/84

80 Nikolaus Bernau  
Bildungsreform und Monumentalisierung.  
Die Umgestaltung von Abguss-Sammlungen im  
19. und 20. Jahrhundert

## PANEL 2

### ZEUGNISSE KULTURELLER AUSTAUSCH- BEZIEHUNGEN

### TESTAMENTS OF CULTURAL INTERACTIONS

96 Ricardo Mendonça  
Plaster Cast Workshops.  
Their Importance for the Emergence of an International  
Network for the Exchange of Reproductions of Art

106 Lynette Roth  
“Old World Art on the Soil of the New”:  
Plaster Casts and the Germanic Museum at  
Harvard University

118 Martina Stoye  
Der Berliner Abguss des Sanchi-Tores:  
Entstehung, Bedeutung, Zukunftsperspektive

132 Michael Falser  
Die Berliner Gipsabgüsse von Angkor Wat.  
Ihre kulturpolitischen Zusammenhänge um 1900 und  
ihre aktuelle Bedeutung als transkulturelles Erbe

## SEKTION II/SECTION II

### GIPSE/GIPSABGUSS-SAMMLUNGEN IM 21. JAHRHUNDERT CASTS AND PLASTER CAST COLLECTIONS IN THE 21<sup>ST</sup> CENTURY

#### KEYNOTE/ KEYNOTE ADDRESS

- 148** Marjorie Trusted  
The Making and Meaning of Plaster Casts  
in the Nineteenth Century:  
Their Future in the Twenty-First Century

#### PANEL 1

#### GIPSE ALS FORMEN DER ANEIGNUNG UND INSPIRATIONSQUELLE PLASTER CASTS AS MODES OF APPROPRIATION AND SOURCES OF INSPIRATION

- 162** Martina Długaiczek  
Serien-Star Nofretete.  
Neue Quellen zur 3D-Rezeption der Büste vor  
der Amarna-Ausstellung von 1924
- 174** Margit Berner, Britta Lange, Thomas Schelper  
und Kerstin Stoll  
Verlorene Form.  
Eine künstlerisch-wissenschaftliche  
Auseinandersetzung mit sensiblen  
Sammlungsbeständen
- 186** Veronika Tocha  
Der Eigensinn der Gipse heute.  
Von der Emanzipation des Abgusses in der  
zeitgenössischen Skulptur

**PANEL 2****ANALOGES UND DIGITALES BILDGEDÄCHTNIS  
ANALOGUE AND DIGITAL VISUAL MEMORY**

- 198** Michael Ann Bevivino and Robert Shaw  
Embracing Historical Replicas  
through a Digital Medium:  
The Irish Context
- 212** Emma Payne  
Comparative 3D-Scanning of Historical Casts:  
The Parthenon Casts at the British Museum

**PANEL 3****KONTROVERS: GIPSABGÜSSE IM MUSEUM  
THE CONTROVERSIAL ROLE OF PLASTER CASTS  
IN THE MUSEUM**

- 222** Julien Chapuis  
IMPULS/INITIAL SPEECH  
Dreidimensionales Gedächtnis.  
Gipsabgüsse in der Restaurierungs- und  
Präsentationspraxis der Skulpturensammlung  
der Staatlichen Museen zu Berlin

**PANEL 4****WEGE AKADEMISCHER ABGUSS-SAMMLUNGEN  
INS 21. JAHRHUNDERT  
ACADEMIC PLASTER CAST COLLECTIONS  
MOVING INTO THE TWENTY-FIRST CENTURY**

- 242** Magdalena Getaldić  
New Tasks and Challenges.  
The Plaster Cast Collections of the Glyptothèque  
of the Croatian Academy of Sciences and Arts in  
Zagreb and their Digitisation

- 254** Lorenz Winkler-Horaček  
Akademische Abguss-Sammlungen zwischen  
Tradition und Zukunft.  
Die Abguss-Sammlung Antiker Plastik der  
Freien Universität Berlin
- 266** Daniel Graepler  
Die Berliner Gipsformerei und die universitären  
Abguss-Sammlungen:  
Historischer Rückblick und Perspektiven  
zukünftiger Zusammenarbeit

#### PANEL 5

ZUKUNFTSPERSPEKTIVEN IM SPANNUNGSFELD  
VON ANALOG UND DIGITAL  
LOOKING TO THE FUTURE AT THE INTERFACE  
BETWEEN ANALOGUE AND DIGITAL

- 280** Joachim Weinhold  
Treffpunkte.  
Die Kooperation des 3D-Labors am Institut für  
Mathematik der TU Berlin mit der Gipsformerei  
der Staatlichen Museen zu Berlin
- 290** Claudia Kanowski  
DIgi.anALOG.  
Der Dialog von digitalen und analogen Techniken in  
der aktuellen Porzellangestaltung

- 301** ABSTRACTS (ENGLISH VERSION)  
AND GRAPHIC RECORDING
- 333** DISKUSSION  
Zusammengefasst von Andrea Bärnreuther
- 333** 1. Beiträge / Contributions
- 339** 2. Podiumsdiskussion Kontrovers:  
Gipsabgüsse im Museum
- 347** 3. Schlussdiskussion und Schlusswort
- 354** DISCUSSION  
summarised by Andrea Bärnreuther
- 354** 1. Contributions
- 360** 2. Panel Discussion The Controversial Role  
of Plaster Casts in the Museum
- 368** 3. Final Discussion and Closing Remarks
- 375** LISTE DER AUTOREN  
LIST OF CONTRIBUTORS
- 385** BILDNACHWEIS  
PHOTOGRAPHIC CREDITS



Christina Haak und Miguel Helfrich

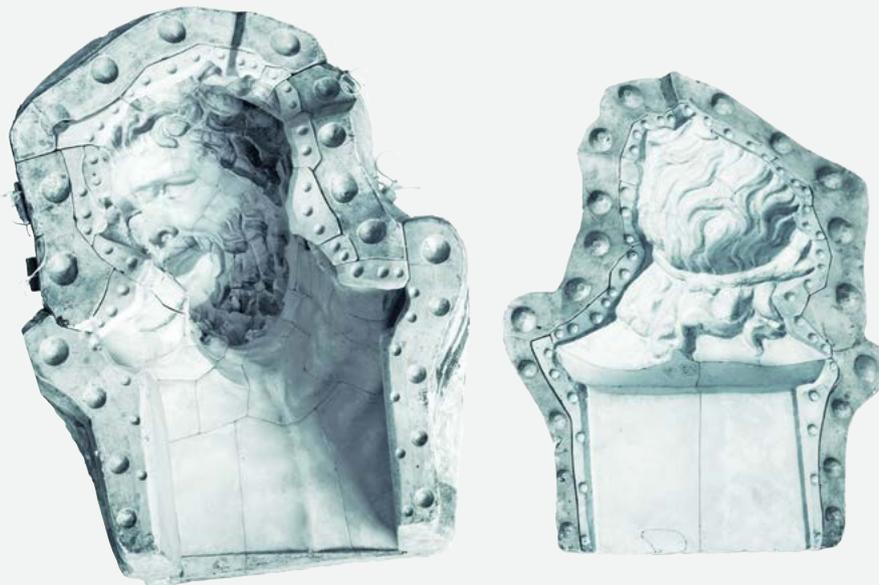
# BEGRÜSSUNG UND EINFÜHRUNG WELCOME AND INTRODUCTION

ALS ÄLTESTE BIS HEUTE AKTIVE EINRICHTUNG der Staatlichen Museen zu Berlin feiert die Gipsformerei in einigen Jahren ihr zweihundertjähriges Bestehen. Auf Initiative des preußischen Staates wurde sie am 8. Dezember 1819 durch Kabinettsorder zur Stärkung von Kunst, Wissenschaft und Industrie gegründet. Ihr bevorstehendes Jubiläum ist für uns ein willkommener Anlass, die Frage zu stellen: Wie kann sich eine Institution, deren Wesenskern in der traditionellen handwerklichen Fertigung liegt, gegenüber technischen Innovationen behaupten? Wozu werden klassische Gipsabgüsse überhaupt noch gebraucht, wenn 3D-Drucker jede erdenkliche Form in kurzer Zeit herstellen können?

Mit ungefähr 7.000 originalen Abformungen verfügt die Gipsformerei über ein weltweit einzigartiges Sortiment. Sie ist ein reichhaltiges Archiv, dessen Pflege enorm aufwendig ist und entsprechende Ressourcen fordert. Zugleich ist sie aber auch eine produzierende Kunstmanufaktur. Es gehört zum Wesen des Gipskunstformer-Handwerks, dass die Formen und Mastermodelle unserer Sammlung zugleich auch unsere Werkzeuge sind, um Museumsrepliken herzustellen. Diese doppelte Bedeutung der Formen – als museales Sammlungsstück und als Werkzeug – erfordert ein hohes Maß an Verantwortung. Viele Gipsabgüsse in unserem Bestand zeigen die Skulpturen oder Reliefs, auf die sie sich beziehen, in historischen Erhaltungs- oder auch Restaurierungszuständen, die sich aufgrund mehrfacher Restaurierungen bzw. aufgrund von Umwelteinflüssen oder kriegerischen Einwirkungen nicht erhalten haben. Als Dokumentation der zeitlichen Veränderung werden die Formen und Abgüsse somit selbst zum Original. Sie sind eine wichtige historische Quelle.

Was die zweite Funktion der Gipsformerei als produzierende Kunstmanufaktur betrifft, so wurde das Sortiment den Wünschen der Auftraggeber entsprechend ständig angepasst und dabei stetig erweitert: Während in den Anfangsjahren der Gipsformerei Abgüsse der ‚Nationalheiligen‘ Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller

Rohguss des Priesterkopfes  
aus der Laokoon-Gruppe  
in der Gipsformerei SMB



oder von Büsten der preußischen Könige wahre Verkaufsschlager waren, hat sich die aktuelle Produktion auf überdurchschnittlich große Werke spezialisiert – darunter beispielsweise die Laokoon-Gruppe aus den Vatikanischen Museen oder eine Replik der vier Meter hohen Reiter-  
skulptur des Großen Kurfürsten von Andreas Schlüter.

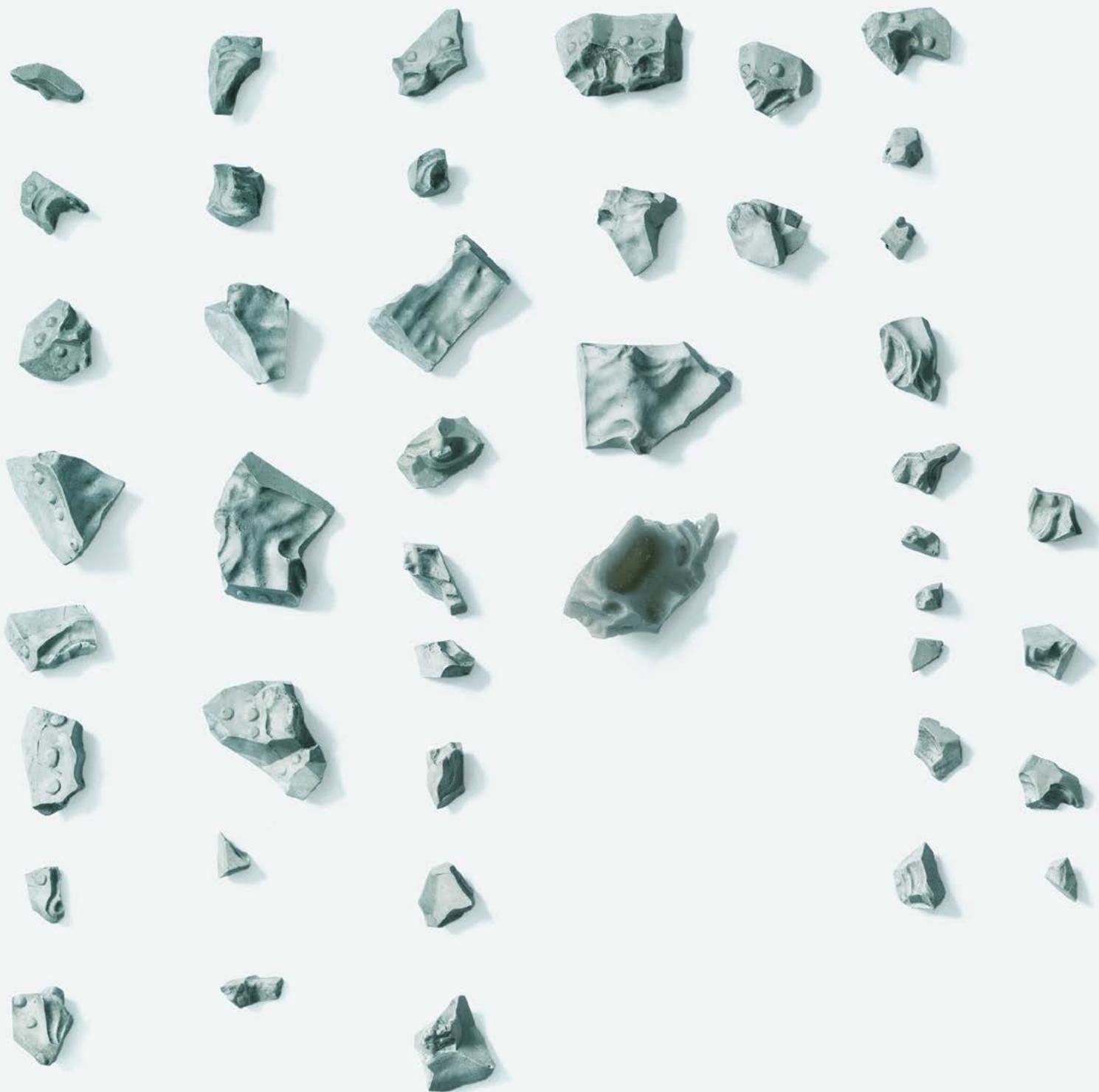
Unabhängig davon, welche Gipsabgüsse aktuell nachgefragt werden, steht eines fest: Das Interesse und die



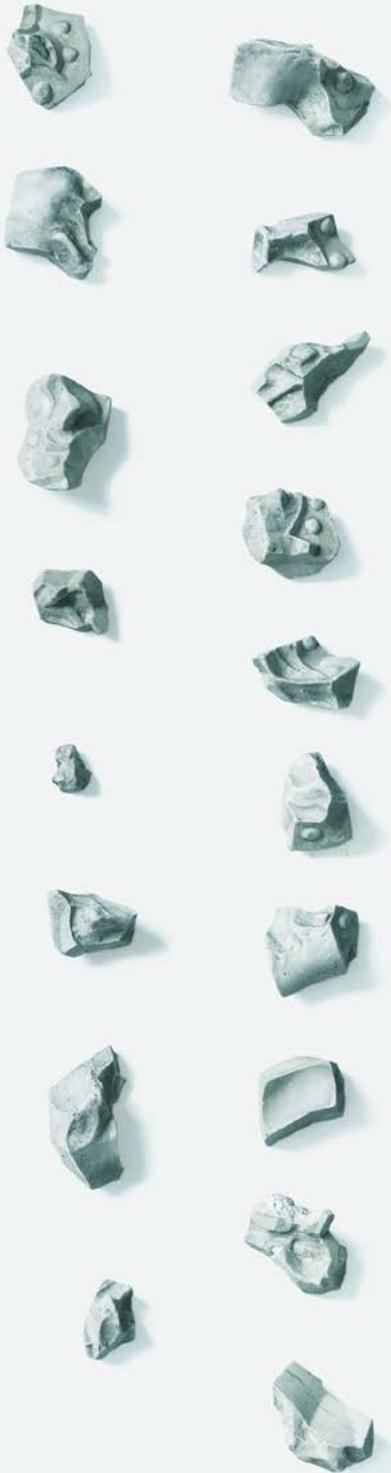
Blick auf den Veranstaltungsraum in der Remise der Sammlung Scharf-Gersternberg, Berlin, während des Symposiums am 27. November 2015

Attraktivität von handwerklich hochwertigen, Museumsstandards genügenden Repliken ist ungebrochen, wie unsere Auftraggeber beweisen, die über die ganze Welt verteilt sind. So leistet die Gipsformerei heute wie damals ihren Beitrag für Bildung und Wissenschaft. Und sie macht – fast nebenbei – Kunst und Kultur mobil.

Trotz dieser positiven Bilanz sind die anstehenden Herausforderungen gewaltig: Denn im Zeitalter der Digitalisierung sind die Bilder zeit- und ortsunabhängig und damit omnipräsent geworden. Auch sind Reisen in ferne Länder zu den originalen Kunstwerken einfacher als je zuvor, wobei neue Formen des Umgangs mit kulturellem Erbe und neue Formen des Austauschs („Shared Heritage“) auch neue Zugangs- und Partizipationsmöglichkeiten eröffnen. Schlagworte wie transkulturell und



Einzelteile der Kernstückform  
des Priesterkopfes aus der  
Laokoon-Gruppe in der Gips-  
formerei, die aus circa 3000  
Einzelteilen besteht



transnational, kulturelles Erbe und Shared Heritage sind in aller Munde. Gleichzeitig werden immer mehr Kunstwerke durch kriegerische Auseinandersetzungen oder Naturkatastrophen zerstört oder sind von Zerstörung bedroht.

Mit Aspekten wie diesen im Blick planten wir das Symposium „Casting. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? Ein Symposium zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin“, das am 26. und 27. November 2016 stattfand. Um den weiteren wissenschaftlichen Austausch anzuregen und auch ein breiteres Publikum für das Thema zu interessieren, ist diese Online-Publikation entstanden. Sie enthält sämtliche Vorträge des Symposiums in überarbeiteter Form – dabei ist jeder Beitrag in der jeweiligen Vortragsprache wiedergegeben. Von den deutschen Texten werden Sie über Links zu Abstracts in englischer Sprache geführt. Sämtliche Diskussionsbeiträge, die Podiumsdiskussion „Kontrovers: Gipsabgüsse im Museum“ sowie die Schlussdiskussion werden am Ende der Publikation in deutscher und in englischer Sprache zusammengefasst.

Graphisch begleitet wird die Publikation von „Graphic Recordings“, die Gabriele Schlipf während des Symposiums erstellt hat. Hierbei handelt es sich um großflächige Darstellungen, auf denen die Inhalte dessen, was auf dem Symposium vorgetragen und diskutiert wurde, visuell fixiert sind. Auf diese Weise zeugen die Graphic Recordings von einem überwältigend großen Interesse an der Thematik unseres Symposiums sowie von einer Vielzahl von Anregungen, die daraus hervorgegangen sind.

Abschließend möchten wir uns bei allen Referenten sowie bei allen Mitarbeitern bedanken, die an der Konzeption und Durchführung des Symposiums beteiligt waren, ebenso bei jenen, die die Realisation der nun vorliegenden Online-Publikation ermöglicht haben. Wir freuen uns schon heute auf eine Fortsetzung der hier dokumentierten spannenden Diskussion um die Zukunft von Gipsen.

Christina Haak  
STELLVERTRETENDE  
GENERALDIREKTORIN  
DER STAATLICHEN MUSEEN  
ZU BERLIN

Miguel Helfrich  
LEITER DER  
GIPSFORMEREI DER  
STAATLICHEN  
MUSEEN ZU BERLIN

Christina Haak and Miguel Helfrich

# WELCOME AND INTRODUCTION

THE GIPSFORMEREI, the oldest establishment of the Staatliche Museen zu Berlin still active today, will be celebrating its 200th anniversary in a few years time. It was founded at the initiative of the Prussian state on 8th December 1819 on the basis of a cabinet decision, with a view to strengthening art, science and industry. The Gipsformerei's forthcoming anniversary is a welcome opportunity for us to address the following question: How can an institution whose core activity lies in traditional handcrafted production hold its own in the face of technical innovation? Why do we still need classical plaster casts at all when 3D printers can produce every conceivable shape in the twinkling of an eye?

With around 7,000 original casts, the Gipsformerei boasts a world-class, unique range. Maintaining its extensive archive with its wealth of treasures is enormously costly and time-consuming, and correspondingly requires the requisite resources for these tasks. At the same time it is however also a functioning art manufactory. It is inherent to the nature of the craft of producing casts of artworks that the moulds and master models in our collections are at one and the same time the tools we deploy to produce museum replicas. This twofold significance of the moulds—as museum collection pieces and as instruments—calls for a high level of responsibility. Many plaster casts in our collection show the associated sculptures or reliefs in historical states of preservation or restoration that now no longer exist, due to multiple restorations, environmental influences or the impact of war. As a documentation of changes over the course of time, the moulds and casts thus themselves take on the status of originals. They constitute an important historical source.

In the context of the Gipsformerei's second function as a working art manufactory, the range of casts offered has constantly been adjusted to reflect clients' wishes, and in the process has been perpetually extended: While in its early years the Gipsformerei's casts of the 'sacrosanct national heroes' Johann Wolfgang von Goethe and Friedrich Schiller or of busts of the Prussian kings were real bestsellers, current production concentrates on works of above-average scale—including for example the Laocoön group from the Vatican Museums or a replica of Andreas Schlüter's four-metre-high equestrian sculpture of the Great Elector.

Irrespective of the question of which plaster casts are currently most in demand, one thing is certain: the fascination and appeal of hand-crafted museum-quality replicas persists, as demonstrated by our worldwide network of clients. As in the past the Gipsformerei continues to contribute to education and science today. And, almost by the by, it also makes art and culture mobile.

Despite this positive appraisal, huge challenges await us: for images are not bound by time and space in the digital age, and are thus omnipresent. Trips abroad to see original artworks have become easier than ever, and new approaches to cultural heritage and new forms of exchange ("shared heritage") also open up fresh possibilities for access and participation. Buzzwords such as transcultural and transnational, cultural heritage and shared heritage are on everyone's lips. At the same time, a growing number of artworks are destroyed or jeopardised due to armed conflicts or natural catastrophes.

It was with considerations such as these in mind that we planned the symposium "Casting. A Way to Embrace the Digital Age in Analogue Fashion? A Symposium on the Staatliche Museen zu Berlin's Gipsformerei", held on 26th and 27th November 2015. This online publication has been produced to stimulate further scholarly exchanges and also to stimulate interest in the topic among a broader public.

It contains re-worked versions of all the papers presented at the symposium—each paper is included in the language in which it was presented. Links in the German texts take you to English abstracts of each text. All the points raised in the discussions, the panel discussion on “The Controversial Role of Plaster Casts in the Museum” and the final discussion are summarised in English and German at the end of the publication.

On the visual front, the publication is accompanied by graphic recordings, created by Gabriele Schlipf during the symposium. These are large-format representations that offer a visual record of the subject-matter presented and debated at the symposium. The graphic recordings testify to the overwhelming interest in the topics tackled in our symposium and to a whole host of reflections that grew out of it.

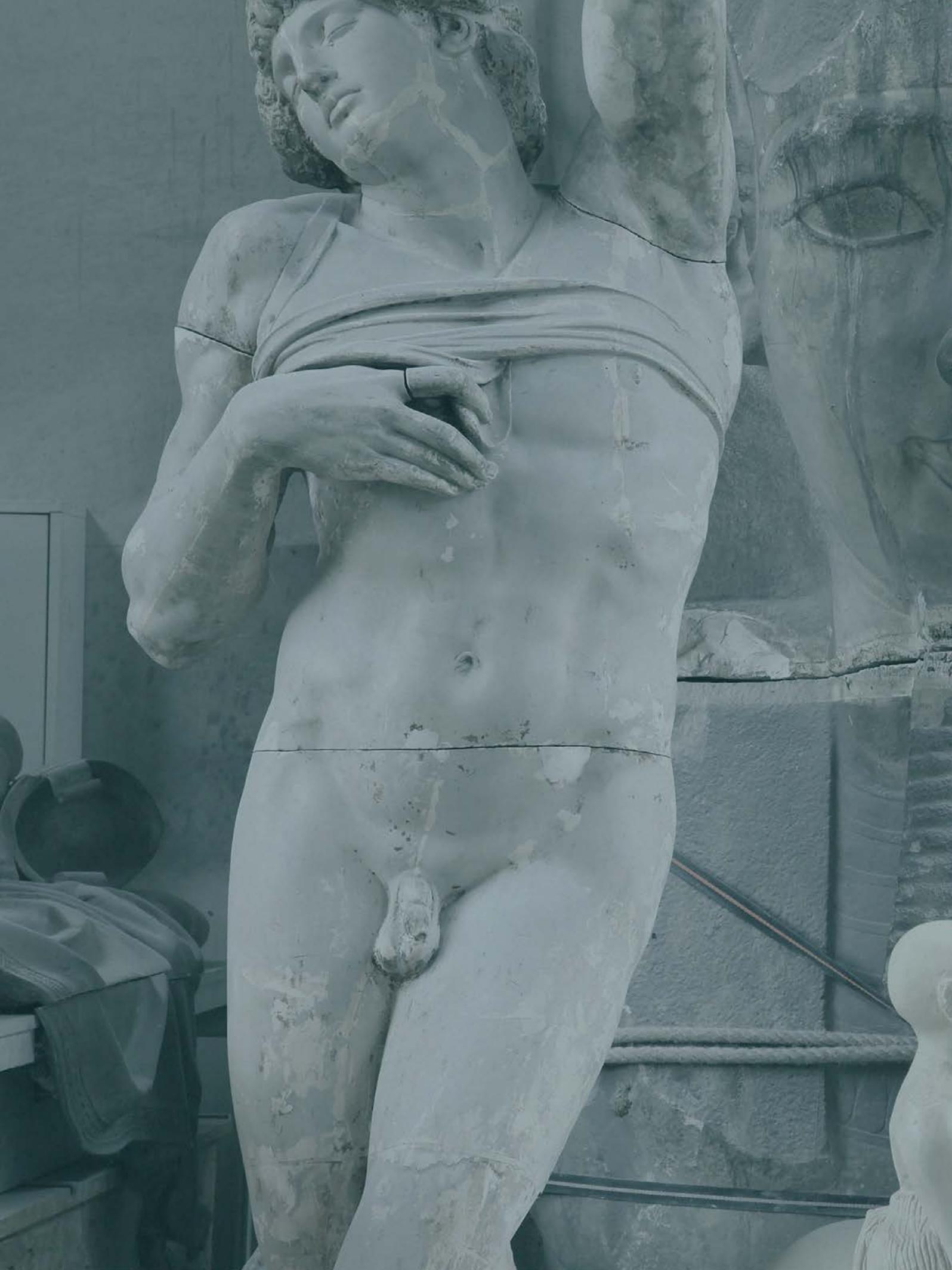
By way of conclusion we would like to thank all the speakers and everyone involved in devising and implementing the symposium, as well as everyone who has made it possible for us to realise this online-publication. We are already looking forward to continuing the fascinating discussion on the future of casts that is documented here.

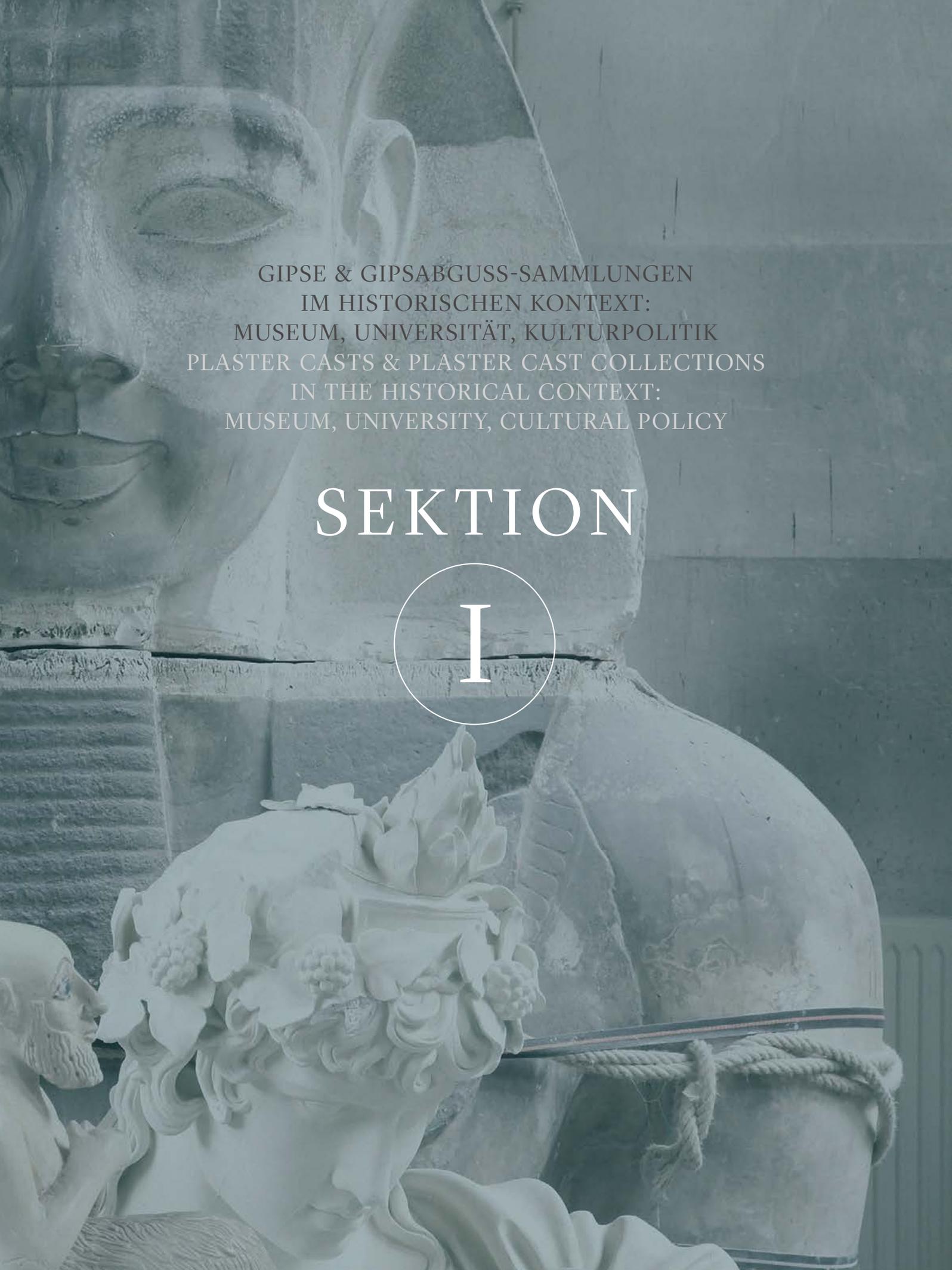
Christina Haak  
DEPUTY DIRECTOR  
GENERAL,  
STAATLICHE MUSEEN  
ZU BERLIN

Miguel Helfrich  
DIRECTOR,  
GIPSFORMEREI,  
STAATLICHE MUSEEN  
ZU BERLIN

Zusammensetzung einer  
Kernstückform des  
Priesterkopfs aus der  
Laokoon-Gruppe in der  
Gipsformerei SMB







GIPSE & GIPSABGUSS-SAMMLUNGEN  
IM HISTORISCHEN KONTEXT:  
MUSEUM, UNIVERSITÄT, KULTURPOLITIK  
PLASTER CASTS & PLASTER CAST COLLECTIONS  
IN THE HISTORICAL CONTEXT:  
MUSEUM, UNIVERSITY, CULTURAL POLICY

# SEKTION

# I



→  
Abstract  
S. 303

Charlotte Schreiter

# EUROPA UND DER GIPS

FORMEREIEN,  
MUSEEN UND ABGÜSSE

Haben Gipse einen ‚Wert‘, den es wiederzubeleben oder zu erhalten gilt?

BIS HEUTE EXISTIEREN WELTWEIT große, vielfach im 19. Jahrhundert gegründete Abguss-Sammlungen in unterschiedlichen Stadien von Aufbau und Verfall. Ihr Bestand umfasst in aller Regel Abgüsse von vorbildhaften Kunstwerken, die wir als „Originale“ bezeichnen. Häufig sind dies sogenannte „Antiken“, aber auch Wiedergaben von Skulpturen und Plastiken anderer Epochen finden sich darunter. Herstellung und Sammlung von Abgüssen waren in ihren Ursprüngen ein vorrangig europäisches Phänomen, das seit dem 18. Jahrhundert zunehmend auf andere Kontinente übergriff. Ein Blick auf diese Entwicklung zeigt, wie sehr die Bewertung zwischen Bewunderung für Qualität und Menge einerseits und Geringschätzung ihrer Eigenschaft als Versammlung bloßer Abbilder großer Kunst andererseits changierte.<sup>1</sup> So werden Kriterien für ihre ambivalente Beurteilung greifbar, die gegebenenfalls



Figure 1

Gipsabguss der sog. Großen Herculinerin  
Universität Göttingen, Archäologisches  
Institut und Sammlung der Gipsabgüsse,  
Inv.-Nr. A 355



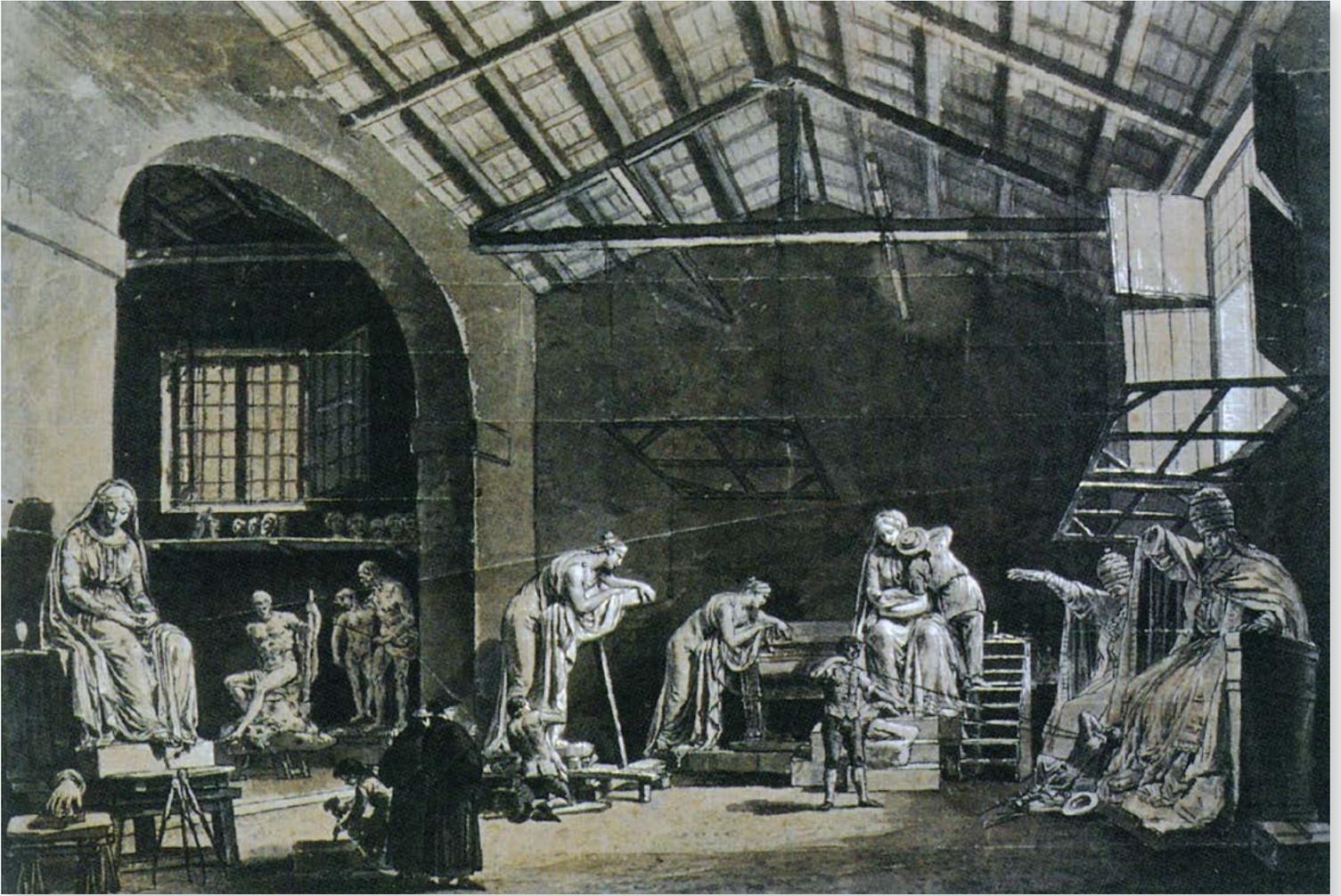
Figure 2

Große Herculinerin,  
Lauchhammer Eisenguss, Kunstgußmuseum  
Lauchhammer



Figure 4

Pompeji, Orto dei fughiaschi, Ausgüsse  
der Hohlräume in der Vulkanasche  
vergangener Körper



**Figure 3** Francesco Chiarottini  
Canovas Werkstatt, 1786  
Herstellung von Skulpturen anhand von Gipsmodellen

auch aktuell und künftig bei der Präsentation und Beschäftigung berücksichtigt werden können. Die zentrale Frage lautet: Durch welche zugeschriebenen oder materialtypischen Eigenschaften unterscheiden sich Abgüsse signifikant von anderen Kunstwerken – oder kurz: Haben Gipse einen ‚Wert‘, den es wiederzubeleben oder zu erhalten gilt?

### **BEWEGLICHKEIT UND FLEXIBILITÄT**

Beweglichkeit und Variabilität sind hervorstechende Charakteristika von Gipsen. Hierzu gehört die Möglichkeit eines relativ leichten Transports – des Materials, der Formen und der Abgüsse selbst. Als Substitute der Vorbilder helfen sie so bei der Verbreitung der Originale. In Bewegung sind und waren auch die herstellenden Handwerker und Künstler, die oft nicht in ortsgebundenen Werkstätten arbeiteten. Ausgehend von Italien arbeiteten sie zunächst in ganz Europa und in der Folge – spätestens seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert – auch weltweit.<sup>2</sup>

Inhaltlich ist der Gips flexibel, da er etliche Funktionen übernehmen kann: am häufigsten steht er anstelle des Originals, von dem er abgeformt wurde **Figure 1**. In dieser Funktion als Substitut des Vorbildes kann er seinerseits Modell für weitere Repliken in Gips oder anderen Materialien werden **Figure 2**.

In den Bildhauerwerkstätten dient er als Modell **Figure 3**. Er kann also ebenso Ausstellungsstück sein wie Mittler in einem Kopier- oder Gestaltungsprozess, dann aber auch Instrument wissenschaftlicher Dokumentation, wie sie auf archäologischen **Figure 4** und ethnologischen Forschungsreisen vorgenommen wurde.<sup>3</sup>

Vergleichsweise einfache mechanische Herstellungsverfahren ermöglichen die relativ rasche Zusammenstellung einer Sammlung nach eigenen Wünschen – dies ist spätestens im 19. Jahrhundert allenfalls eine Frage des Geldes.<sup>4</sup>

Auch in Sammlungen zeigt der Gips vielfältige Möglichkeiten: er kann dekoratives Objekt sein, einen festen Platz in einer thematischen oder chronologischen Reihe einnehmen, aber auch erläuterndes Medium in Sammlungen ganz anderer Ausrichtung sein **Figure 5**. Gerade diese Flexibilität führte und führt häufig, wie nachfolgend zu zeigen ist, zum Niedergang von Gips-Sammlungen.<sup>5</sup>



**Figure 5** Gipsfigur der Rekonstruktion eines fränkischen (hier als germanisch interpretierten) Kriegers nach Ludwig Lindenschmit, Römisch-Germanisches Museum Haltern, um 1908, Postkarte

## WERT – WERTIGKEIT – WERTSCHÄTZUNG

Um den Wert und die Wertigkeit von Gipsabgüssen zu ermessen, reicht es nicht aus, das Verhältnis zwischen Original und Kopie in den Blick zu nehmen. Denn dies führt in der Regel zur Einordnung des Abgusses als Substitut eines vorbildhaften Originals. Damit ist zumeist eine Aussage über die Wertigkeit eines Abgusses getroffen, die a priori zu seinen Ungunsten ausfällt. „Wert“ erhält oder „Wertschätzung“ erfährt der Gipsabguss erst durch Zuschreibung und Aufwertung durch seinen Nutzer oder Betrachter.<sup>6</sup>

„Wert“ erhält oder „Wertschätzung“ erfährt der Gipsabguss erst durch Zuschreibung und Aufwertung durch seinen Nutzer oder Betrachter.

Wissenschaftsgeschichtlich hat die Beschäftigung mit Abgüssen ihren Ursprung im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts, als an vielen Orten darüber nachgedacht wurde, die oftmals in trostlosem Zustand und in kümmerlichen Restbeständen vorhandenen Abguss-Sammlungen wiederzubeleben. Hier galt es vorrangig, ein erloschenes Interesse anzufachen, die „Wertschätzung“ von Abgüssen historisch zu begründen und daraus Arbeitsgrundlagen für eine inhaltliche und gestalterische Neupositionierung eigener Bestände abzuleiten. Es ist sicher nicht übertrieben zu sagen, dass insbesondere an den Universitäten auf diese Weise Abgüsse – wieder – präsent und integrale Bestandteile der Lehre wurden, vor allem in Klassischer Archäologie und Kunstgeschichte. Dass Abgüsse trotz der Popularität anderer Medien wie der Fotografie, die seit dem 19. Jahrhundert Riesen-Kompendien von Kunstwerken als *musées imaginaires* ermöglichten, an Universitäten großenteils ihre ursprünglichen Funktionen behaupten und neue hinzugewinnen konnten, liegt an ihrer Eigenschaft, dem Vorbild auch in der Größe zu entsprechen und dessen räumliche Dimension erfahrbar zu machen. Zugleich ermöglichen sie – wie Fotografien – die Gegenüberstellung verstreut aufbewahrter Objekte.<sup>7</sup>

### MATERIAL – HERSTELLUNG – PRÄSENTATION

Fragen des Materials, der Herstellung und Präsentation sind für ein historisches Verständnis von Gipsabguss-Sammlungen wesentlich. Über sie erhält man auch Einblicke in den Prestigewert von Gipsen, das Selbstverständnis der Sammler und die mit der Produktion von Gipsabgüssen zusammenhängenden wirtschaftspolitischen Prozesse.

Mit der Einrichtung der 1819 als Königlich-Preussische Abgussanstalt gegründeten Berliner Gipsformerei, die erklärtermaßen national ausgerichtet war und zugleich dem Aufbau eines Wirtschaftszweiges dienen sollte, erhöhte sich der Anteil der in Deutschland hergestellten Abgüsse. Hiermit sollte gegenüber der in Europa dominierenden Abguss-Werkstatt des Louvre, dem Atelier de moulage, eine größere Unabhängigkeit erreicht werden.<sup>8</sup> Auch wenn die Gründung von der alles überstrahlenden Figur Christian



Figure 6

Anfertigung von Kopien und Herstellung von Abgüssen nach Francesco Carradori, *Istruzione Elementare per gli Studiosi della Scultura*, Florenz 1802, Taf. V und VI

Daniel Rauch ausging und räumlich wie organisatorisch für eine gewisse Zeit mit seinem Atelier verbunden blieb, so ist doch bereits dieser initiale Moment nicht zu verstehen, ohne die nationale Konnotation und die politischen Hintergründe der Epoche in die Betrachtung einzubeziehen.<sup>9</sup> Die Abgussanstalt diente dezidiert der Unabhängigkeit vom marktbeherrschenden Atelier de moulage in Paris. Zugleich schuf sie ein Gegengewicht zu ihm.

Eine ausgeprägte politische Konnotation ist für zahlreiche Abgussmaßnahmen seit der Renaissance charakteristisch. Bereits die erste breit angelegte Unternehmung, die Abformung der Belvedere-Antiken durch Francesco Primaticcio im Auftrag des französischen Königs François I. war von politischer Tragweite. Sie stand in Verbindung mit dessen Herrschaftsanspruch. Während François I. zahlreiche Gemälde hochkarätiger italienischer Künstler wie Michelangelo, Raffael und Tizian für die königliche Gemäldesammlung erwerben ließ, war er bei den antiken Originalskulpturen, die er nicht aus Italien abtransportieren konnte, auf Abformungen angewiesen. Bei der Herstellung von Bronzeabgüssen traten neben die Künstler spezialisierte Handwerker, *formatori* genannt.<sup>10</sup>

Spezialisierung und Mobilität kennzeichneten die *formatori*. Aufgrund ihrer Fertigkeiten wurden sie zur treibenden Kraft der Verbreitung der begehrten Kunstwerke. Diese wurden für die Künstler-Ausbildung in den Akademien ebenso benötigt wie für die Ausstattung von Häusern oder als Studienobjekte in Sammlungen.<sup>11</sup> In immer neuen Kombinationen boten sie ihren Besitzern die Möglichkeit zur Teilhabe am Kanon antiker Plastik.<sup>12</sup>

*Formatori* waren höchstwahrscheinlich keine Akademie-Schüler Figure 6. Gegenüber den in Künstlerwerkstätten lebenden Gehilfen hatten sie eine größere Autonomie, sodass sie von außen für bestimmte Aufträge hinzugezogen wurden. Die meisten *formatori* waren Italiener, die offensichtlich in ganz Europa als wandernde Handwerker unterwegs waren oder Gipswerkstätten und -geschäfte errichteten. Das notwendige Material war theoretisch überall vorhanden. Dennoch war seine Beschaffung nicht immer problemlos möglich.<sup>13</sup>



**Figure 7** Dresden, Ansicht der Abguss-Halle mit den Gipsen aus der Mengsschen Sammlung, 1799

**Figure 8** Betätigungsfelder von Formatori



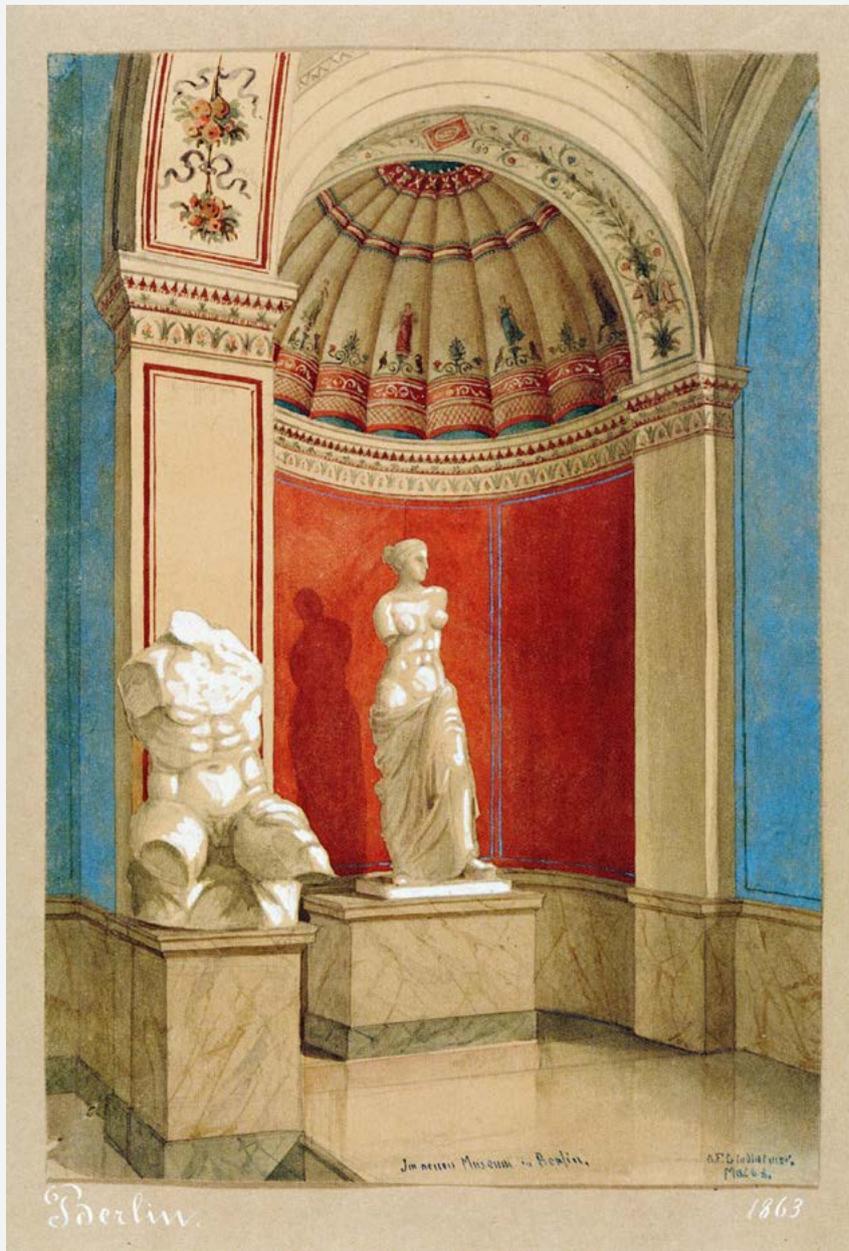
## Das 19. Jahrhundert war das Jahrhundert des Gipses schlechthin.

Eine industrielle Fertigung von Abgüssen begann gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit der Zusammenführung verschiedener Techniken und Bedarfe. Mit den Restaurierungswerkstätten des späten 18. Jahrhunderts in Rom traten neue Formen der Arbeitsorganisation in den Vordergrund. Diese Werkstätten, die den nord- und mitteleuropäischen Sammlermarkt bedienten, saugten – aufgrund ihres großen Auftragsvolumens – Fachkräfte an. Sie wirkten als Multiplikatoren von Wissen und technischen Fertigkeiten und beeinflussten auf diese Weise die bildhauerische Technik in ganz Europa.<sup>14</sup>

Zum Händler großen Stils wurde Vincenzo Barsotti, der seit 1777 im Auftrag von Anton Raphael Mengs antike Skulpturen abformte und abgoss. Nach Mengs Tod ging ein Großteil der Gussformen in seinen eigenen Besitz über.<sup>15</sup> Aus seinen Formen ging die Dresdner Abguss-Sammlung hervor, die seit 1794 museal in einem eigenen Gebäude präsentiert wurde Figure 7. Sie kann als Präfiguration der enzyklopädischen Sammlungen des 19. Jahrhunderts gesehen werden.

Die postulierte Vorbildhaftigkeit der klassischen Antike führte im 18. Jahrhundert zu einer fortschreitenden Verfestigung des Kanons als vorbildhaft angesehener antiker Skulpturen. Dieser bildete das Fundament, auf dem die europäischen Vorstellungen von vorbildhafter Kunst basierten. Voraussetzung war die materiale und künstlerische Vielfalt von Abgüssen, die zum jeweiligen Original in ganz unterschiedliche Beziehungen treten konnten.

Das 19. Jahrhundert war das Jahrhundert des Gipses schlechthin. Die Produktion boomte seit Anfang des Jahrhunderts. Sie machte antike Kunst in einer ganz neuen Form verfügbar. Damit ging die Etablierung von Archäologie und Kunstgeschichte als eigenen Disziplinen einher. Abgüsse wurden zu Forschungsinstrumenten und Forschungsgegenständen. Ihre urheberrechtlich unbeschränkte Herstellung führte zu einer massiven Präsenz von Gipsabgüssen, die eine Gegenbewegung hervorrufen sollte: das Primat des Originals, das letztlich eine der Hauptursachen für den Niedergang und die Ablehnung von Abgüssen gegen Ende des Jahrhunderts darstellte.



**Figure 9** Otto F. Lindheimer, Neues Museum Berlin, Apollo-Saal mit der Venus von Milo und dem Torso vom Belvedere, 1863, Aquarell

Elementare Voraussetzung für die florierende Produktion von Gipsen im 19. Jahrhundert war die Errichtung großer, arbeitsteilig ausgerichteter Abguss-Werkstätten und großer gewerblicher Betriebe mit klaren Hierarchien **Figure 8**. Die Einrichtung des Atelier de moulage 1794 markiert diesen Wendepunkt. Hierdurch wurde eine Festlegung und Zentralisierung erreicht, die marktregulierend wirkte. In zuvor unbekanntem Ausmaß konnten die neuen Abgüsse berühmter Skulpturen, die nun in Paris versammelt waren, ausgewählt werden. Diese dezidiert nationale Institution versorgte ganz Europa mit Abgüssen und wurde ihrerseits zum Muster für die Berliner Gipsformerei.<sup>16</sup>

Zwischen den Institutionen bestanden enge Verbindungen.

Man arbeitete notwendigerweise immer dann zusammen, wenn nur eine Einrichtung Zugriff auf die Formen hatte und diese als Tauschobjekte zum Einsatz brachte. Dies war beispielsweise bei den Skulpturen von Olympia der Fall, bei denen die Berliner Museen das Exklusivrecht für den Vertrieb innehatten.<sup>17</sup>

Die Verfügbarkeit zahlloser Vorlagen bildete die fundamentale Voraussetzung für die Gips-Großprojekte seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Museale Sammlungen von Abgüssen sind Ausdruck eines Paradigmenwechsels. Die Abguss-Sammlung als Instrument einer möglichst vollständigen, enzyklopädischen Darstellung der Weltkunst verstand sich zunächst bildungspolitisch. Gerade dieser

Figure 10

Der „Greek Court“  
im Crystal Palace,  
Sydenham, Farblitho-  
grafie, nach 1854

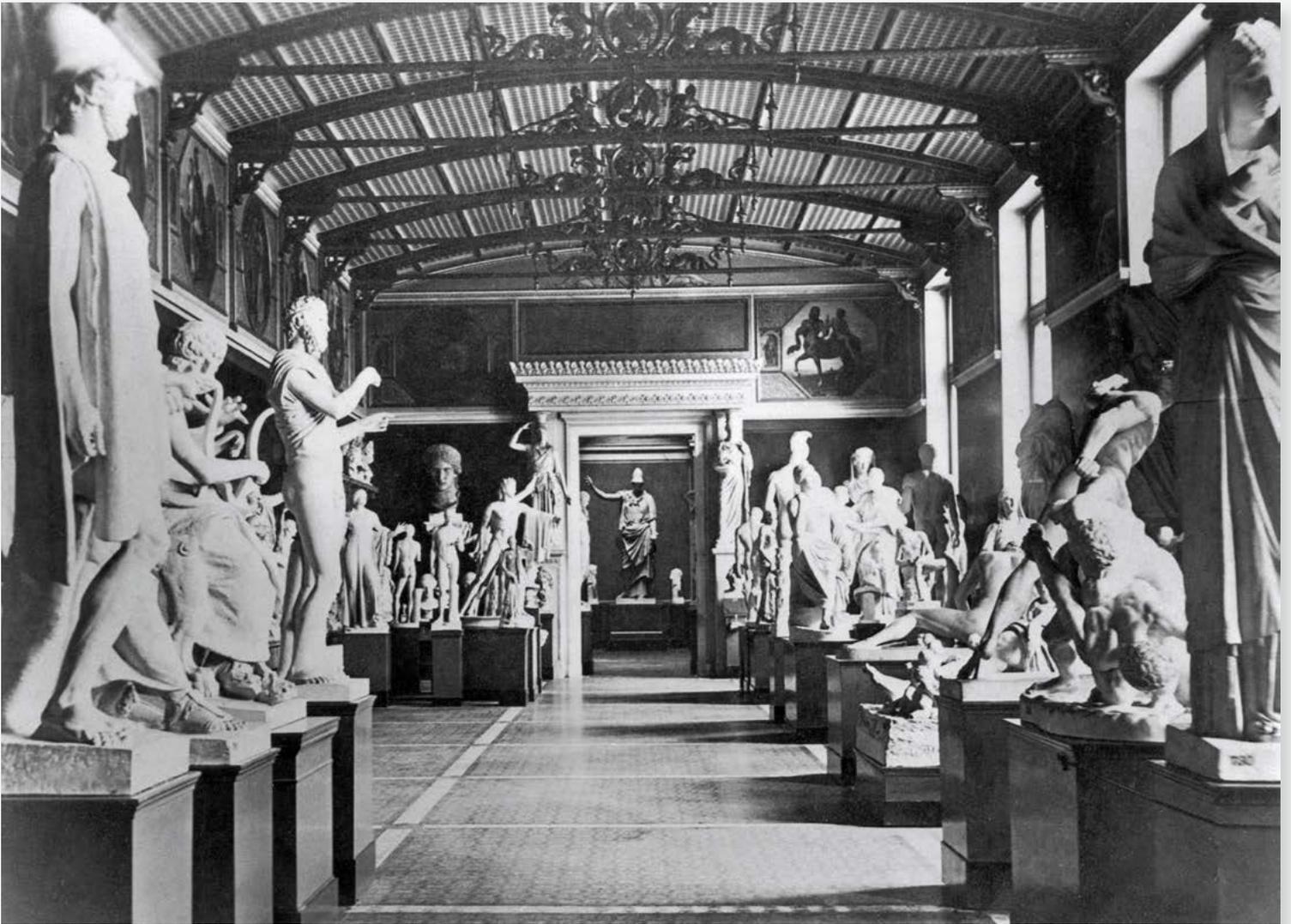


Die Präsentation  
war hier [im  
Neuen Museum]  
im Sinne  
höchstmöglicher  
Nobilitierung  
zur Perfektion  
getrieben.

Anspruch geriet in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Gefahr, als die Anhäufung von Gipsabgüssen zum Prinzip wurde und sich von jedem nachvollziehbaren Präsentationskonzept entfernte. Dieser Zustand leitete spätestens gegen Ende des 19. Jahrhunderts den Niedergang vieler Sammlungen ein.

Einen beispiellosen Aufstieg und Niedergang erlebten die Berliner Gipsabgüsse, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts in das Neue Museum aufgenommen wurden. Sie entstammten einem älteren Bestand; Neu-Anfertigungen und Ankäufe konnten jedoch gezielt Lücken schließen. Seit 1856 bildete die Gipsabguss-Sammlung den Kern des Neuen Museums. Sie bot einen Gang durch die Kunstgeschichte an. Einheitliche Sockel und ein farblicher und kompositioneller Bezug zur malerischen und architektonischen Ausstattung verzahnten Objekte und Präsentation eng miteinander [Figure 9](#).<sup>18</sup> Die Präsentation war hier im Sinne höchstmöglicher Nobilitierung zur Perfektion getrieben.

Zum Kern der neuen Planungen ab 1854 gehörte ein ehrgeiziges Projekt: eine Sammlung von Abgüssen nicht nur antiker bzw. griechisch-römischer, sondern auch ägyptischer, assyrischer sowie mittelalterlicher, renaissancezeitlicher und moderner Skulptur und Architektur ganz Europas. Dabei stand das Neue Museum international nicht allein. Es konkurrierte mit dem Crystal Palace in



**Figure 11** Der Niobiden-Saal im Neuen Museum, Berlin, 1877, Fotografie

Sydenham, nahe London **Figure 10**.<sup>19</sup> Sein umfassendes Konzept ist einerseits ein Dokument kulturellen Austauschs in Europa und andererseits Ausdruck nationaler Konkurrenz und Rivalität.

Zugleich zeigt sich an den Beispielen von Berlin und London der Niedergang dieses Ausstellungstyps, der trotz oder vielleicht gerade wegen seines rasanten Wachstums, der unfassbaren Dimensionen und der hohen Finanzmittel zu Fall gebracht wurde. Tatsächlich ist der weitaus größte Anteil der einst vorhandenen Gipse – nicht nur in Berlin und London – vollkommen verschwunden.

Die unaufhaltsame Vermehrung und die thematische Zusammenführung der Abgüsse führten in Berlin bereits 1868 zu einer Auflösung des Konzepts **Figure 11**. Die negativen Stimmen, die die völlige Verwässerung des Inhalts und das dichte Gedränge der Abgüsse bei

Die dem Material und der Herstellung zugrundeliegenden Vorzüge der Kunstwerke aus Gips sind immer zugleich auch die Ursachen für deren Degradierung und Abwertung gewesen.

zunehmender Negierung der Raumkonzeption bemängelten, nahmen so stark zu, dass schließlich die Entfernung der Abgüsse aus dem Museum nicht mehr zu verhindern war.<sup>20</sup>

Die Gleichförmigkeit der Sammlungen und die zunehmende Präsenz und Zugänglichkeit originaler Kunst durch Fotografie und Reisen beschleunigten den Niedergang der Gipsmuseen. Botho Gräfs Worte zur Eröffnung des Archäologischen Museums der Universität Jena im Jahr 1908 bringen eine neue, beinahe visionär zu nennende Sicht auf Gipsabgüsse zum Ausdruck: „Wenn wir uns aber einen Weltzustand denken, in welchem große Entfernungen spielend überwunden werden, so daß die über alle Welt verstreuten Originalskulpturen schnell und leicht erreichbar sind, so würde niemand mehr, einen Abguß der Nike von Samothrake oder des Mausolos zu sehen, ein Museum aufsuchen. Jedoch die Konfrontation verschiedener Kopien derselben Werke wird immer notwendig bleiben.“<sup>21</sup>



Figure 12 Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris

Sicher ist das ein wesentlicher Grund dafür, dass einige Universitäts-sammlungen wenigstens teilweise den allgemeinen Niedergang des Sammlungstyps „Gipsmuseum“ überleben konnten. In letzter Zeit wendet man sich auch der Frage der Wiederbelebung alter Gipsmuseen erneut zu, wie das 2007 in der Cité de l'architecture et du

Die Gleichzeitigkeit von Bewunderung und Abwertung birgt ebenso viele Gefahren wie Chancen. Projekte bzw. Institutionen, die sich dies zunutze machen, besitzen das Potenzial ständiger Veränderung und Innovation.

patrimoine wiedereröffnete Musée de Sculpture Comparée du Trocadéro (1882 eröffnet, 1937 umbenannt in „Musée des Monuments français“) in Paris zeigt Figure 12. Viele Universitätssammlungen haben einen Wechselausstellungsbetrieb, der sich auch an außeruniversitäres Publikum richtet.

Wie oben gezeigt, sind die dem Material und der Herstellung zugrundeliegenden Vorzüge der Kunstwerke aus Gips immer zugleich auch die Ursachen für deren Degradierung und Abwertung gewesen. Der Vorzug, Abgüsse beliebig arrangieren zu können, hat zur rasanten Vergrößerung der Sammlungsbestände und zur Anhäufung von Gipsabgüssen in den Schausammlungen der Museen geführt. Damit wurde das ursprüngliche Präsentationskonzept aufgelöst, was wiederum die Entfernung der Gipsabgüsse aus der Schausammlung und ihre Magazinierung nach sich zog – und nicht selten auch ihre Zerstörung.

Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass sich auch aktuell neben starken Initiativen für Sammlungen klare Entscheidungen dagegen abzeichnen. Dass kein übergreifender Trend erkennbar ist, ist eine der häufigsten Beobachtungen bei der Analyse von Gips, denn die Geschichte der Herstellung, Verbreitung und Ausstellung von Gipsabgüssen ist von Konjunkturen und Flauten gekennzeichnet, die aber oft kleinräumig nebeneinander bestehen können, obwohl oder gerade weil sie sich als ein transnationales Phänomen erweisen.

Initiativen zur Einrichtung oder Belebung von Sammlungen sehen sich daher immer mit der Ambivalenz in der Beurteilung von Abgüssen konfrontiert: die Gleichzeitigkeit von Bewunderung und Abwertung birgt ebenso viele Gefahren wie Chancen. Projekte bzw. Institutionen, die sich dies zunutze machen, die mit dem Medium spielen und seine Variabilität im Experimentieren mit immer neuen Konstellationen nutzen, besitzen das Potenzial ständiger Veränderung und Innovation.

- 1\_ Hierzu grundlegend Hans-Ulrich Cain, ‚Gipsabgüsse. Zur Geschichte ihrer Wertschätzung‘, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde*, 1995, S. 200-215.
- 2\_ Charlotte Schreiter, *Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin/Boston 2014, S. 101-133.
- 3\_ Siehe hierzu die Beiträge im Sammelband Rune Frederiksen und Eckart Marchand (Hrsg.), *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present* (Transformationen der Antike, Bd. 18), Berlin 2010.
- 4\_ Nele Schröder und Lorenz Winkler-Horaček (Hrsg.), *...von gestern bis morgen.... Zur Geschichte der Berliner Abguss-Sammlung(en)*, Rahden/Westf. 2012.
- 5\_ Diesem Themenfeld haben sich zwei Tagungen in Cornell und Berlin gewidmet, deren Ergebnisse 2016 veröffentlicht werden: Annetta Alexandridis und Lorenz Winkler-Horaček (Hrsg.), ‚Destroy the Copy I/II. International Conferences on the Fate of Plaster Cast Collections‘ am Department of History of Art and Visual Studies, Cornell University, Ithaca, NY, 24./25. September 2010 und an der Abguss-Sammlung Antiker Plastik der Freien Universität Berlin, 8.-10. Oktober 2015 (in Druckvorbereitung).
- 6\_ Cain 1995 (wie Anm. 1); vgl. Charlotte Schreiter, ‚Berliner Abguss-Sammlungen des 17. bis 19. Jahrhunderts im europäischen Vergleich‘, in: Schröder/Winkler-Horaček (wie Anm. 4), S. 17.
- 7\_ Einen guten Überblick über die aktuelle Forschungssituation geben insbesondere die Sammelbände: Frederiksen/Marchand 2010 (wie Anm. 3); Florian M. Müller (Hrsg.), ‚Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung‘, *Lehre und Öffentlichkeit = SPECTANDA – Schriften des Archäologischen Museums Innsbruck*, 3, Wien/Berlin 2013. – Zur Geschichte der Universitätssammlungen grundlegend: Johannes Bauer, ‚Gipsabgußsammlungen an deutschsprachigen Universitäten‘, *Jahrbuch für Universitätsgeschichte*, 5, 2002, S. 117-132; zur Geschichte der Berliner Sammlungen maßgeblich: Schröder/Winkler-Horaček (wie Anm. 4).
- 8\_ Zum Atelier de moulage vgl. Florence Rionnet, *L'Atelier de Moulage du Musée du Louvre (1794-1928)*, Paris 1996.
- 9\_ Astrid Fendt, ‚Die Anfänge der Berliner Gipsformerei in der Werkstatt von Christian Daniel Rauch und im Königlichen Museum‘, in: Schröder/Winkler-Horaček (wie Anm. 4), S. 83-85.
- 10\_ Zum Beispiel Francesco Primaticcio und sein *mouleur* Luca Lancia: vgl. Schreiter 2014 (wie Anm. 2), S. 27-28.
- 11\_ Vgl. den Sammelband: Charlotte Schreiter (Hrsg.), *Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext*, Berlin 2012.
- 12\_ Charlotte Schreiter, ‚Auswahl und Rekombination. Gipsabgüsse und der „Kanon“ antiker Plastik‘, in: Hartmut Böhme u. a. (Hrsg.), *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, Paderborn 2011, S. 105-135.
- 13\_ Das Verhältnis der Lagerstätten zur Produktion ist m. W. bisher kaum untersucht. Lediglich einzelne Berichte werfen Schlaglichter auf das Problem: Schreiter 2014 (wie Anm. 2), S. 56-57 (Scagliola für Düsseldorf); S. 78 (Göttinger Mathematiker Lowitz); im 19. Jahrhundert war der in Paris anstehende Gips wegen seiner Materialeigenschaften als „Plaster of Paris“ berühmt, vgl. Rionnet (wie Anm. 8), S. 32.
- 14\_ Exemplarisch die Werkstatt Bartolomeo Cavaceppis: vgl. Schreiter 2014 (wie Anm. 2), S. 34-35.
- 15\_ Moritz Kiderlen, *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden: Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München* 2006, S. 20, Abb. 3.

- 16\_ Charlotte Schreiter, 'Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-century Cast Museums in Transnational Perspective', in: A. Meyer und B. Savoy (Hrsg.), *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*, Berlin/Boston 2014, S. 21-44; hier S. 37-38.
- 17\_ Nele Schröder, Zu Abgüssen der Friedrich-Wilhelms-Universität, in: Schröder/Winkler-Horaček (wie Anm. 4), S. 190-191, zum alleinigen Abformrecht der Olympia-Skulpturen.
- 18\_ Gertrud Platz-Horster, „... der eigentliche Mittelpunkt aller Sammlungen ...“ Die Gipssammlung im Neuen Museum 1855-1916', in: Elinoor Bergvelt u.a. (Hrsg.), *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext* = Berliner Schriften zur Museumsforschung 29, Berlin 2011, S. 191-207.
- 19\_ Zum Crystal Palace und den Abgüssen grundlegend: Kate Nichols, *Greece and Rome at the Crystal Palace, 1854-1936*, Oxford 2015. - Zum Vergleich mit Berlin: Schreiter 2014 (wie Anm. 16), S. 38-41.
- 20\_ Platz-Horster (wie Anm. 18).
- 21\_ Botho Gräf, 'Die Aufgaben einer Sammlung von Abgüssen nach antiken Skulpturen', *Museumskunde*, Bd. IV, 1908, S. 58.

PANEL 1  
INSTRUMENTE VON WISSENSCHAFT UND BILDUNG  
TOOLS OF SCHOLARSHIP AND EDUCATION





→  
Abstract  
S. 304

Nele Schröder-Griebel

# BERLIN UND BONN

## STRATEGIEN VON AUFBAU UND AUFSTELLUNG DER ABGUSS-SAMMLUNGEN

IM 19. JAHRHUNDERT herrschte eine eigentümliche Konkurrenz zwischen den Abguss-Sammlungen des Akademischen Kunstmuseums in Bonn und der Königlichen Museen zu Berlin. Es standen sich dabei zwei bedeutende Gips-Sammlungen gegenüber: Berlin verfügte über die größte Abguss-Sammlung überhaupt, während die Bonner Sammlung als ein Hort der Wissenschaft galt. Beide Sammlungen unterscheiden sich grundlegend hinsichtlich ihrer Genese, ihrer Bedingungen und Entwicklungsmöglichkeiten sowie ihrer Zielsetzung und Zweckbestimmung. Und sie befanden sich zum Teil auch in heftiger Auseinandersetzung. Daher bietet sich ein vergleichender Blick auf die beiden Sammlungen an, insbesondere bezogen auf die Zeiträume von der Gründung der jeweiligen Sammlungen bis ins späte 19. Jahrhundert.<sup>1</sup> Welche Interessen standen hinter den Gründungen und welche Triebkräfte?



Figure 1

Eberjagd-Tondo des Konstantinsbogen  
in Rom, Abguss, erworben 1833 für die Berliner  
Abguss-Sammlung, Antikensammlung SMB,  
Inv.-Nr. I.G. 1504

Wie waren die Sammlungen konzipiert, wie waren sie aufgestellt und wie wurden sie im Laufe der Jahrzehnte erweitert und genutzt?

## BERLIN – EINE SAMMLUNG FÜR DEN AKADEMISCHEN ZEICHENUNTERRICHT

In Berlin gründete Kurfürst Friedrich Wilhelm, der spätere König Friedrich I. von Preußen, 1696 die Akademie der Künste, für die eine Sammlung von Abgüssen wahrscheinlich in Rom selbst zusammengestellt wurde. Dies war nur durch die Kontakte der Monarchen zum jeweils regierenden Papst möglich, zumal es einen regulären Markt für Abgüsse zu dieser Zeit nicht gab. Die Möglichkeit einer Sammlungsgründung war daher mit Privilegien verbunden

**Figure 1**.<sup>2</sup> Ein berühmter Stich von Lorenz Berger, der ein Gemälde von Augustin Therveste wiedergibt, ist eine der wenigen Quellen zu dieser frühen Sammlung: Im runden Aktsaal der Akademie zeichnen Schüler den Abguss einer Statue, kanonische Stücke sind auf den ersten Blick zu erkennen – der Laokoon, der Herakles Farnese, die Venus Medici. Nach einem Brand im Akademie-Gebäude 1743 wurde die Sammlungstätigkeit nur langsam wiederaufgenommen; fünfzig Jahre später sind bereits wieder 1500 Stücke im Inventar verzeichnet, davon allerdings nur fünf große Skulpturen, ansonsten mittelgroße und kleine Stücke, Gemmen und Medaillen. Als Ausgleich für den sogenannten Napoleonischen Kunstraub traf in Berlin 1815 eine große Anzahl an Abgüssen aus Paris ein, was nur dank der kurz zuvor gegründeten Pariser Gipsformerei möglich war. Durch sie wurde der gesamte europäische Abguss-Markt revolutioniert, erstmals konnten gute Abgüsse von unzähligen Antiken aus verschiedensten europäischen Museen erworben werden.

Über die Aufstellung der Abguss-Sammlung der Berliner Kunstakademie in der ersten Phase, bis zum Brand von 1743, ist nur wenig bekannt: Es standen fünf Säle für die Aufstellung zur Verfügung, daneben Räume für die kunsthistorischen Vorlesungen und den Zeichenunterricht. Büsten, Reliefs und Fragmente standen auf Konsolen, große Skulpturen dicht gedrängt, aber frei im Raum auf Postamenten mit Rollfüßen. Zur Regulierung des für den

Durch die Pariser Gipsformerei wurde der gesamte europäische Abguss-Markt revolutioniert, erstmals konnten gute Abgüsse von unzähligen Antiken aus verschiedensten europäischen Museen erworben werden.



Figure 2

Relief mit Daidalus und Ikarus, Abguss, erworben in den 1780er Jahren (Original Rom, Sammlung Albani, Inv.-Nr. 164), Antikensammlung SMB, Inv.-Nr. I.G. 163

1855 wurde die Berliner Abguss-Sammlung der Mittelpunkt eines Museums für das breite Publikum.

Zeichenunterricht optimalen Lichteinfall diente Jalousien. Die Abgüsse waren nicht thematisch oder chronologisch, sondern nach Größe und Gattung aufgestellt: Köpfe, Büsten, Statuen, Reliefs, Kleinkunst Figure 2.

Mit dem Jahr 1842 endet die erste große Epoche der Berliner Abguss-Sammlung, die in der Folge eine neue, museale Bestimmung fand. Mit der Angliederung der Sammlung an die Berliner Museen vollzieht sich ein bedeutender Wandel. Zwar war die Sammlung in der Akademie auch einem breiteren Publikum zugänglich gewesen, sie hatte aber in erster Linie als Instrument zur Ausbildung von Kunststudenten gedient. 1855 hingegen wurde sie der Mittelpunkt eines Museums für das breite Publikum.

## BONN – EINE SAMMLUNG FÜR LEHRE UND FORSCHUNG

Bezeichnenderweise kam der Impuls für die Gründung der Bonner Abguss-Sammlung aus Berlin<sup>3</sup>: Nach der Schaffung der beiden neuen preußischen Provinzen Rheinland und Westfalen wurde im Jahr 1818 in Bonn die Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität als akademische Lehranstalt gegründet. Von Anfang an war für die Universität ein Museum mit Abgüssen antiker Skulpturen vorgesehen. Auch für Bonn hatte der Kunstraub Napoleons sein Positives: Denn der preußische Politiker Karl Freiherr vom Stein zum Altenstein, der zusammen mit Wilhelm von Humboldt in Paris die von Napoleon entführten Kunstwerke für Preußen reklamierte, forderte als Entschädigung nicht nur Abgüsse für Berlin, sondern auch für das Rheinland. Dahinter stand das politische Ziel, Wissenschaft und Kunst „als das Produkt und den Ausdruck des höchsten Zustandes der Menschheit“<sup>4</sup> in Preußen und auch den neuen Provinzen zu fördern. Der zum Professor und Oberbibliothekar ernannte Philologe Friedrich Gottlieb Welcker wurde mit der Leitung des „akademischen mit der

Das akademische, mit der Bibliothek verbundene  
**K u n s t m u s e u m**

wird vom 29. May an jeden Mittwoch und Sonnabend von  
12 — 1 Uhr, die Zeit der Ferien ausgenommen, für die Lehrer  
und die Studierenden der Universität so wie für Freunde der  
alten Kunst aus andern Klassen hiesiger Einwohner offen seyn.

---

Ein Verzeichniß der Gypsabgüsse, welche das Museum gegenwärtig enthält,  
wird statt Programms nächstens ausgegeben werden.

Der Oberbibliothekar,  
F. G. Welter.

Figure 3

Handzettel des Akademischen  
Kunstmuseums Bonn, 1824

Das Akademische Kunstmuseum Bonn sollte ausdrücklich „nicht zur Befriedigung einer müssigen Schaulust benutzt“ werden; es sollte der Persönlichkeitsbildung dienen.

Bibliothek verbundenen Kunstmuseums“ betraut Figure 3, das der kunsthistorischen bzw. archäologischen Lehre diene. Denn Welckers ausdrückliches Anliegen war es, zur Illustration seiner Vorlesungen sowohl dreidimensionale Objekte als auch Tafelwerke und Bücher heranziehen zu können. Wie dem ersten Handzettel des Museums zu entnehmen ist, sollte das Museum ausdrücklich „nicht zur Befriedigung einer müssigen Schaulust benutzt“ werden; es sollte der Persönlichkeitsbildung dienen.<sup>5</sup>

Auf der Grundlage des ersten Kataloges von 1827<sup>6</sup> kann die Aufstellung grob rekonstruiert werden. Der Schwerpunkt sollte auf didaktisch wichtigen Stücken liegen, die eine Darstellung der kunsthistorischen Entwicklung griechischer Plastik erlaubten. Thematische und ästhetische Aspekte waren dagegen zunächst zweitrangig. Allerdings wurden in der Aufstellung Gegenstücke, Paare und Gruppen gebildet, womit ästhetische und kompositorische Kriterien wirksam wurden. Von Anbeginn an nennt Welcker stets als wichtigste Stücke die Giebelskulpturen des Parthenon oder den Fries von Phigalia. Berühmte Werke wie der Laokoon, der Apoll von Belvedere oder die Venus Medici gehörten nach Welcker dagegen in die Kategorie der „künstlichen Mythologie“<sup>7</sup>. Leider konnten die gewünschten und erforderlichen Abgüsse vielfach nicht erworben werden. So schlugen beispielsweise immer wieder Versuche fehl, an Abgüsse der Ägineten aus München zu gelangen.<sup>8</sup> Der Vergleich von Berlin und Bonn zeigt, dass es auch noch im 19. Jahrhundert zum Aufbau einer umfassenden Sammlung viel mehr bedurfte als wissenschaftlicher Kompetenz, nämlich Privilegien, Kontakte und Beziehungen auf höchster politischer Ebene.

## BERLIN – EINE MUSEALE ENZYKLOPÄDISCHE SAMMLUNG

Ihren einzigartigen Höhepunkt erreichte die Abguss-Sammlung im 1855 eröffneten Neuen Museum in Berlin. Hier bildete sie den „eigentlichen Mittelpunkt aller Sammlungen“; chronologisch geordnet, nahm sie das ganze erste Obergeschoss ein. Im Erdgeschoss waren Abgüsse nach ägyptischen und vorderasiatischen Antiken in die jeweiligen Sammlungen der Originale integriert.<sup>9</sup> Der Architekt

Friedrich August Stüler schuf Räume, die in größtmöglicher Harmonie mit den aufzustellenden Gegenständen stehen sollten. Durch Wandmalereien kulturhistorisch und thematisch zu den Abgüssen passend ausgestattet, durchschritt man mit insgesamt neun Sälen und Kabinetten im ersten Stockwerk die gesamte Kunstgeschichte. Waren zu Beginn rund 1200 Stücke ausgestellt, so sind fünfzig Jahre später bereits circa 2400 Stücke im Inventarbuch verzeichnet.<sup>10</sup> Oberstes Gebot war offenbar die Idee einer möglichst vollständigen Sammlung von Gipsabgüssen zur „Bildung des Volkes“. Nur der Unwissende verachtet die Kunst – so steht es noch heute am Gebäude selbst. Der Besuch des Museums war kostenfrei.<sup>11</sup>



**Figure 4** Abguss des Monumentum Ancyranums in drei Platten, 1882 (Original: Ankara), Antikensammlung SMB

Äußerst wertvolle Unikate kamen nach Berlin oder wurden sogar eigens für Berlin angefertigt: zum Beispiel die „Königin der Inschrift“, das *Monumentum Ancyranum*, das sich noch heute im alten Abguss-Bestand befindet **Figure 4**.<sup>12</sup> Ausschlaggebend hierfür waren weiterhin die guten Kontakte, die in Berlin zu ausländischen Museen und Institutionen geknüpft wurden, sowie das in Berlin vorhandene wissenschaftliche Potential. Nicht selten war Berlin mit dem Museum und der Formerei auch Dreh- und Angelpunkt für die Verbreitung von Abgüssen, wie im Rahmen des „Berliner Skulpturennetzwerks“ (2009-2012) für die Laokoon-Gruppe aufgezeigt werden konnte.<sup>13</sup>

Die Amtszeit von Karl Boetticher als Direktor der Skulpturensammlung (seit 1868) markiert für die Gipsammlung einen weiteren Wandel. Nicht zuletzt weil die Säle



Figure 5 Akademiesches Kunstmuseum Bonn, sog. Alte Anatomie

Bötticher die Oberflächen der Abgüsse, indem er sie mit einer Tünche versehen ließ, die sie vor Schmutz, Staub und Ruß schützen und abwaschbar machen sollte. Die Oberflächen mit all ihren Details wurden auf diese Weise allerdings flau, unansehnlich und für die Archäologie „verdorben“, wie es der Bonner Archäologe Reinhard Kekulé<sup>15</sup> ausdrückte.

## KONKURRENZ ZWISCHEN BONN UND BERLIN

Reinhard Kekulé war 1870 zum Leiter des Bonner Museums aufgestiegen. Der Bonner Verzicht auf den Anspruch auf Vollständigkeit ist sicherlich auch der finanziellen Situation geschuldet. Mit der dennoch immer größer werdenden Sammlung zog das Bonner Museum 1884 in ein eigenes Gebäude, die Alte Anatomie gegenüber dem Universitäts-hauptgebäude [Figure 5](#). Hier wurden die Abgüsse großzügig und nun wohl erstmals tatsächlich nach kunsthistorischen Kriterien aufgestellt. Ungefähr der heutigen

mittlerweile überfüllt waren, löste Boetticher die chronologische Ordnung auf und präsentierte die Gipse nach thematischen Gesichtspunkten. An die Stelle der vermeintlich unsicheren Datierungen der Archäologen trat nun „die sichere Gruppierung der Werke nach gleichem oder eng verwandtem“<sup>14</sup>: Venus zu Venus, Apoll zu Apoll. Bötticher glaubte damit dem Publikum entgegenzukommen: Der Besucher könne als Laie eher ikonographische Parallelen als kompositorische und stilistische Ähnlichkeiten erkennen. Zum andern veränderte

„Für [die] Archäologie wäre es vielleicht besser, wenn man die ganze Berliner Museums-wirtschaft einfach in sich zusammenstürzen ließe, statt am baufälligen Bau Stützen anzubringen, die doch nichts halten.“

Reinhard Kekulé, Leiter des Bonner Museums, 1874

Aufstellung im Akademischen Kunstmuseum entsprechend, folgten auf den Archaischen Saal die Säle des 5. Jahrhunderts, der Hochklassik, des 4. Jahrhunderts und des Hellenismus Figure 6, 7.

Die Konkurrenzsituation zwischen Bonner und Berliner Persönlichkeiten aus Politik, Forschungs- und Museums-landschaft gipfelte in den 1970er Jahren im sogenannten Gipsstreit. Auf Bonner Seite ging daraus Kekulé als sogenannter unfehlbarer Gipspapst hervor. Kekulé hatte den Berliner Direktor Karl Boetticher im Jahr 1874 heftig angegriffen: „Für [die] Archäologie wäre es vielleicht besser, wenn man die ganze Berliner Museumswirtschaft einfach in sich zusammenstürzen ließe, statt am baufälligen Bau Stützen anzubringen, die doch nichts halten.“<sup>16</sup> In der neuen thematischen Aufstellung nach Götterkreisen konnte er keine wissenschaftliche Ambition mehr erkennen.

Dessen unbeschadet blieb Berlin unbestritten die größte Abguss-Sammlung Deutschlands. Sie trat nicht nur aufgrund ihres Umfangs hervor, sondern sie hatte wahre Besucherströme zu verzeichnen.<sup>17</sup> Bonn dagegen gerierte sich als Hort der Wissenschaft und wurde auch so wahrgenommen. Tatsächlich übertraf in dieser Hinsicht die Bonner Sammlung jene in Berlin, zumindest bis zu deren Ausgliederung aus dem Neuen Museum. Nach der Übergabe an die Humboldt-Universität im Jahr 1912 erfuhr diese eine erneute, vollständige und nun auch wieder nach kunsthistorischen Kriterien geordnete Aufstellung.<sup>18</sup>

Seit ihrer Gründung wird die Bonner Sammlung ohne größere Unterbrechungen und Brüche als Lehrinstrument und zugleich auch als Experimentierfeld genutzt. Um nur wenige Beispiele aus dem 20. Jahrhundert zu nennen, sei auf die Bronzierung von Abgüssen unter dem Direktor Franz Winter oder die Rekonstruktionen in Gips, wie sie Ernst Langlotz mit den Statuen des Perseus und der Athena Medici vornahm, verwiesen. In der Anbindung an Universitäten liegt die Stärke dieser Sammlungen: Lehren und Lernen stehen im Vordergrund, gleichzeitig kann aber auch ein unmittelbarer und direkter Kontakt zum Besucher geknüpft werden.



Figure 6

Saal des frühen 5. Jahrhunderts,  
Akademisches Kunstmuseum  
Bonn, um 1885

Figure 7

Sog. Parthenonsaal,  
Akademisches Kunstmuseum  
Bonn, um 1885

- 1\_ Zur Geschichte des Akademischen Kunstmuseums siehe: W. Ehrhardt, *Das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn unter der Direktion von Friedrich Gottlieb Welcker und Otto Jahn*, Opladen 1982; W. Geominy, *Das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn unter der Direktion von Reinhard Kekulé*, Amsterdam 1989; J. Kinne, *Das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn unter der Direktion von Georg Loeschcke von 1889 bis 1912*, Petersberg 2004. Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung siehe: N. Schröder und L. Winkler-Horaček (Hrsg.), *...von gestern bis morgen... Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en)*, Katalog der gleichnamigen Ausstellung Berlin 2012, Rahden/Westf. 2012; G. Platz-Horster, 'Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung', in: W. Arenhövel und C. Schreiber (Hrsg.), *Berlin und die Antike*, II Aufsätze, Berlin 1979, S. 273-292.
- 2\_ Siehe insbesondere C. Schreiter, 'Berliner Abguss-Sammlungen des 17. bis 19. Jahrhunderts im europäischen Kontext', in: Schröder und Winkler-Horaček (wie Anm. 1), S. 17-26, sowie umfassend dies., *Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2014; siehe auch die keynote von C. Schreiter, *Europa und der Gips. Formereien, Museen und Abgüsse*, in dieser Publikation. Zur frühen Berliner Sammlung siehe Platz-Horster (wie Anm. 1), S. 273-292, und C. Sedlarz, 'Die Gipsabguss-Sammlung der Berliner Akademie der Künste von 1750 bis 1815', in: Schröder und Winkler-Horaček (wie Anm. 1), S. 29-50.
- 3\_ Siehe hierzu: Ehrhardt (wie Anm. 1) und Geominy (wie Anm. 1).
- 4\_ Ehrhardt (wie Anm. 1), S. 19.
- 5\_ Handzettel: Archiv AKM Bonn.
- 6\_ F. G. Welcker, *Das Akademische Kunstmuseum zu Bonn*, Bonn 1827.
- 7\_ Ehrhardt (wie Anm. 1), S. 52.
- 8\_ Berlin hatte die Ägineten bereits 1834 aus München erhalten, Bonn dagegen sollte sie erst 1868 vom Gipsformer Vanni in Frankfurt bekommen, s. Ehrhardt (wie Anm. 1), S. 132.
- 9\_ Siehe Platz-Horster (wie Anm. 1), S. 273-292; dies., 'Die Gipsabguss-Sammlung im Neuen Museum – Ausstattung und Aufstellung', in: Schröder und Winkler-Horaček (wie Anm. 1), S. 57-68; F. Marohn, 'In ihrer Bedeutung fast vergessen? Die Gipsabguss-Sammlung des Ägyptischen Museums Berlin', in: Schröder und Winkler-Horaček (wie Anm. 1), S. 125-141; N. Crüsemann, 'Der Reichtum später erworbener Bildwerke... Der Alte Orient in der Berliner Abguss-Sammlung', in: Schröder und Winkler-Horaček (wie Anm. 1), S. 143-152; F. M. Kammel, 'Stellvertreter des Mittelalters. Gipsabgüsse mittelalterlicher Bildwerke in Berlin', in: Schröder und Winkler-Horaček (wie Anm. 1), S. 153-159.
- 10\_ Die Inventarbücher sind im Archiv der Antikensammlung, SMB, erhalten, s. Schröder, 'Zu Abgüssen der Königlichen Museen Berlin', in: Schröder und Winkler-Horaček (wie Anm. 1), S. 69-71.
- 11\_ Siehe den Beitrag von E. van Wezel, 'Unterrichtend und dadurch nützlich' – Zur Bildungsfunktion der Berliner Gipsabguss-Sammlung im 19. Jahrhundert, in dieser Publikation.
- 12\_ J. Auinger, 'Die »Ectypa Humaniana«. Der Abguss des *Monumentum Ancyranum* durch Carl Humann im Jahre 1882', in: Schröder und Winkler-Horaček (wie Anm. 1), S. 97-103.
- 13\_ Schröder und Winkler-Horaček (wie Anm. 1), S. 53 f., Kat. 3.
- 14\_ Nach Platz-Horster in: Schröder und Winkler-Horaček (wie Anm. 1), S. 63.
- 15\_ Hierzu und zum Folgenden: Geominy (wie Anm. 1), S. 58.
- 16\_ Nach Geominy (wie Anm. 1), S. 56.
- 17\_ Vgl. E. van Wezel (wie Anm. 11). Zum Berliner Skulpturennetzwerk s. Johanna Fabricius, 'Das Berliner Skulpturennetzwerk', in: Schröder und Winkler-Horaček (wie Anm. 1), S. 259 ff.
- 18\_ Siehe V. Stürmer in: Schröder und Winkler-Horaček (wie Anm. 1), S. 171-180.

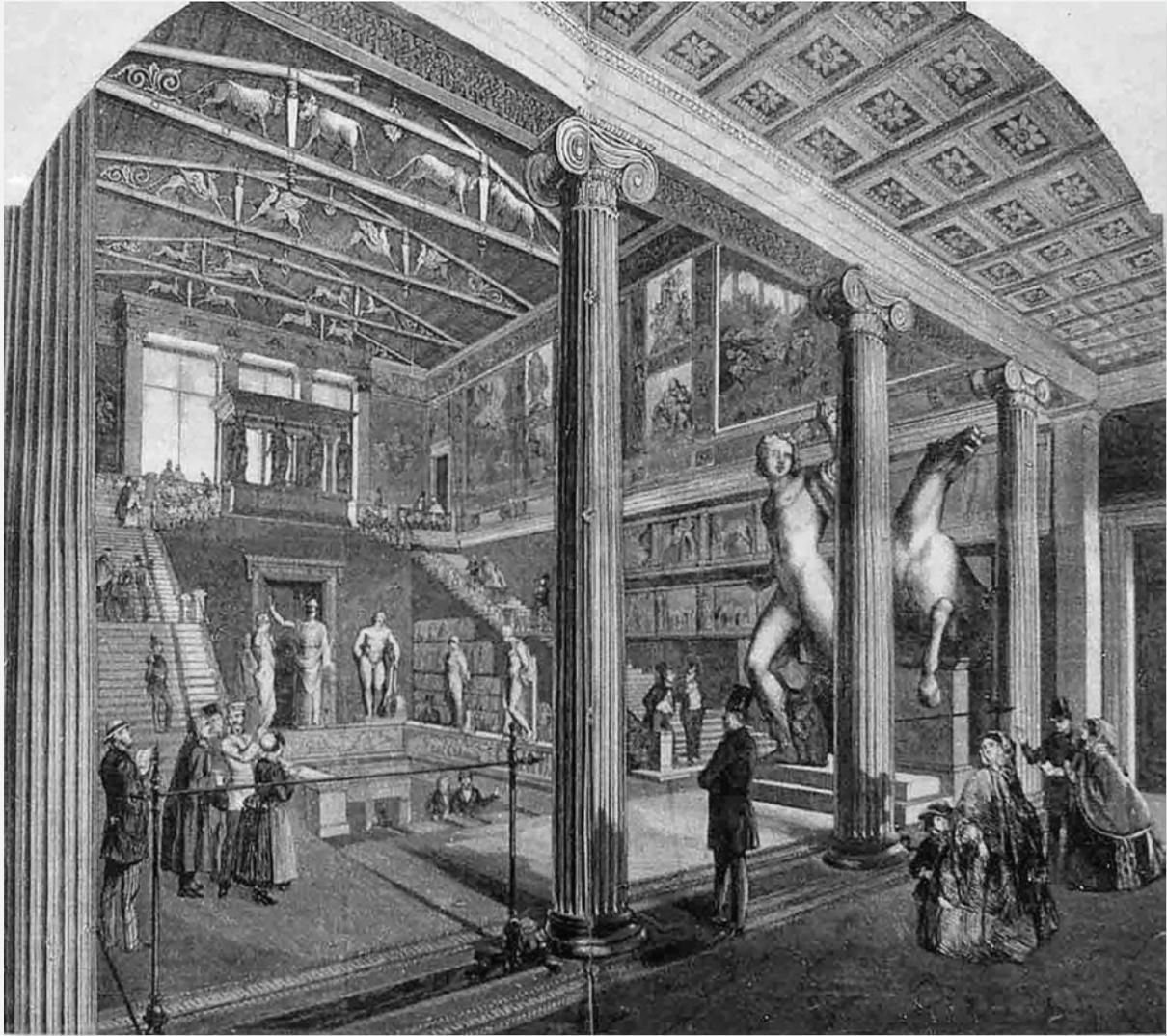


Figure 1

Das große Treppenhaus  
im Neuen Museum

→  
Abstract  
S. 306

Elsa van Wezel

# „UNTERRICHTEND UND DADURCH NÜTZLICH“

ZUR BILDUNGSFUNKTION  
DER BERLINER GIPSSAMMLUNG  
IM 19. JAHRHUNDERT

GUT EIN JAHR NACH GRÜNDUNG der Berliner Gipsformerei bezog Heinrich Meyer, Goethes Vertrauter in Sachen Kunst, nach einem Berlin-Besuch im Herbst 1820 Stellung in der Berliner Museumsdiskussion,<sup>1</sup> bei der es auch um die Gipsabgüsse ging. Das war zehn Jahre vor Eröffnung von Schinkels Museumsneubau – zu einer Zeit, als am Umbau der Akademie zu einem Akademie- und Museumsgebäude gearbeitet wurde. Meyer war der Meinung, dass beide, die Akademie und das Museum, vornehmlich auf den Kunstunterricht abzielten; leichte Unterschiede sah er in ihren Zielgruppen: Das Museum richte sich in erster Linie an Kunstkenner und Künstler, die Akademie an Studierende bzw. in der Ausbildung begriffene Künstler. Die Gipssammlung wollte er in den Räumen der Akademie belassen.<sup>2</sup>

Meyer fand die Gipsabgüsse der Statuen aus Aegina (Originale in der Glyptothek, München) und der Bildwerke vom Parthenon (Originale im British Museum, London), die sich in einem großen Saal des Erdgeschosses befanden, dort „recht gut situiert“, wobei er anregte, sie mit den an anderen Orten aufgestellten Abgüssen zu ergänzen, so dass sie „bloß noch der schicklichen Anordnung“ bedürften, um „recht sehr bedeutend, unterrichtend und dadurch nützlich“ zu sein.<sup>3</sup>

Was Meyer unter einer „schicklichen Anordnung“ verstand, wird im Folgenden deutlich: „Man muß nämlich kunstgeschichtlichen Unterricht bezweckend sie dergestalt in einer Reihenfolge aufstellen, daß von den ältesten Zeiten und Anfängen der griechischen Kunst die verschiedenen Bildungsstufen derselben bis zur glanzvollsten Periode des hohen Styls, ferner das allmähliche Sinken bis etwa auf Constantin des Großen Zeit anschaulich werde.“<sup>4</sup> Das heißt, die Gipse sollten „Wachstum und Abnahme der Kunst“ veranschaulichen. Hier wird vor allem deutlich, dass Meyer an Winckelmanns organisch-zyklischer Periodisierung der Kunstgeschichte festhielt, von der er glaubte, dass sie auch nur von einer Gipsabguss-Sammlung vor Augen geführt werden könnte.

Die Gipsabgüsse sollten thematisch in zwei Klassen eingeteilt werden: in sogenannte „ideale Charaktere“, wie Götter und Heroen aus der Mythologie, und in „Bildnisse“ von historischen Figuren.<sup>5</sup> Dies war die damals übliche Aufstellung der Antiken. Ihr war auch der Museumsinitiator in Berlin, Akademieprofessor Aloys Hirt, bei seinem Vorschlag zur Einrichtung eines ersten Museums gefolgt, den er bereits 1798 König Friedrich Wilhelm III. unterbreitet hatte.<sup>6</sup> Als Referenzbeispiel für dieses thematische Arrangement galt das vatikanische Museo Pio-Clementino in Rom, das 1772 von dem Aufseher der antiken Denkmäler Giambattista Visconti eingerichtet und von dessen Sohn Ennio Quirino Visconti weitergeführt wurde. Letzterer brachte es dann 1802 mit den in Rom beschlagnahmten Skulpturen im Pariser Louvre erneut zur Anwendung.<sup>7</sup>

Was bei Hirt allerdings neu war, war seine Haltung gegenüber der Gipssammlung. Denn er schlug vor, sie bei der

Einrichtung des Schinkelschen Museums zu berücksichtigen. Weil er die Institution Museum eng mit dem Aufgabengebiet einer Akademie verband, hielt er die Abgüsse für absolut dazugehörig.<sup>8</sup> Seiner Ansicht nach war das Museum dazu da, den Kunstkennern und Künstlern den klassischen Kanon der Kunst zu vermitteln. Diese sollten dort in ihren technischen Fähigkeiten und theoretischen Kenntnissen gebildet werden. Und wie aus seinem Bericht zum Umbau des Akademiegebäudes zu entnehmen ist, erachtete er die Gipsabgüsse als dafür mindestens ebenso gut geeignet wie die originalen Skulpturen.<sup>9</sup>

Figure 2

Constantin Friedrich Blesendorf (zugeschrieben) nach einer Zeichnung von Augustin Terwesten, Der Aktsaal der Berliner Akademie der Künste, um 1700 (an der Hinterwand u. a. die Abgüsse der Laokoon-Gruppe und der Venus Medici) Kupferstich



Hirt wird Schinkel schockiert haben mit seinem Vorschlag, in der Rotunde des Museums anstelle von antiken Originalen größere Gipsabgüsse aufstellen zu wollen.

Er wird Schinkel schockiert haben mit seinem Vorschlag, in der Rotunde des Museums anstelle von antiken Originalen größere Gipsabgüsse aufstellen zu wollen.<sup>10</sup> Vermutlich wäre nach Hirts Vorstellung der Abguss der als kanonisches Werk der Bildhauerei schlechthin geltenden Laokoon-Gruppe, der sich schon seit der Errichtung der Akademie (1696) in deren Besitz befand [Figure 2](#),<sup>11</sup> in der Rotunde ebenfalls an prominentester Stelle zu sehen gewesen. War dieser doch bereits im Entwurf des Umbaus der Akademie unübersehbar präsent [Figure 3](#),<sup>12</sup> wie früher auch das von Napoleon beschlagnahmte Original in Visconti's Einrichtung des Louvre an herausragender Stelle in der Sichtachse des Eingangs platziert gewesen war.<sup>13</sup>

Erst sehr viel später, im Rahmen der provisorischen Ausstellung der Pergamenischen Funde in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts, kam es aus motivisch-stilistischen Gründen tatsächlich zu einer vorübergehenden Aufstellung des Gipsabgusses der Laokoon-Gruppe in der Rotunde.<sup>14</sup>

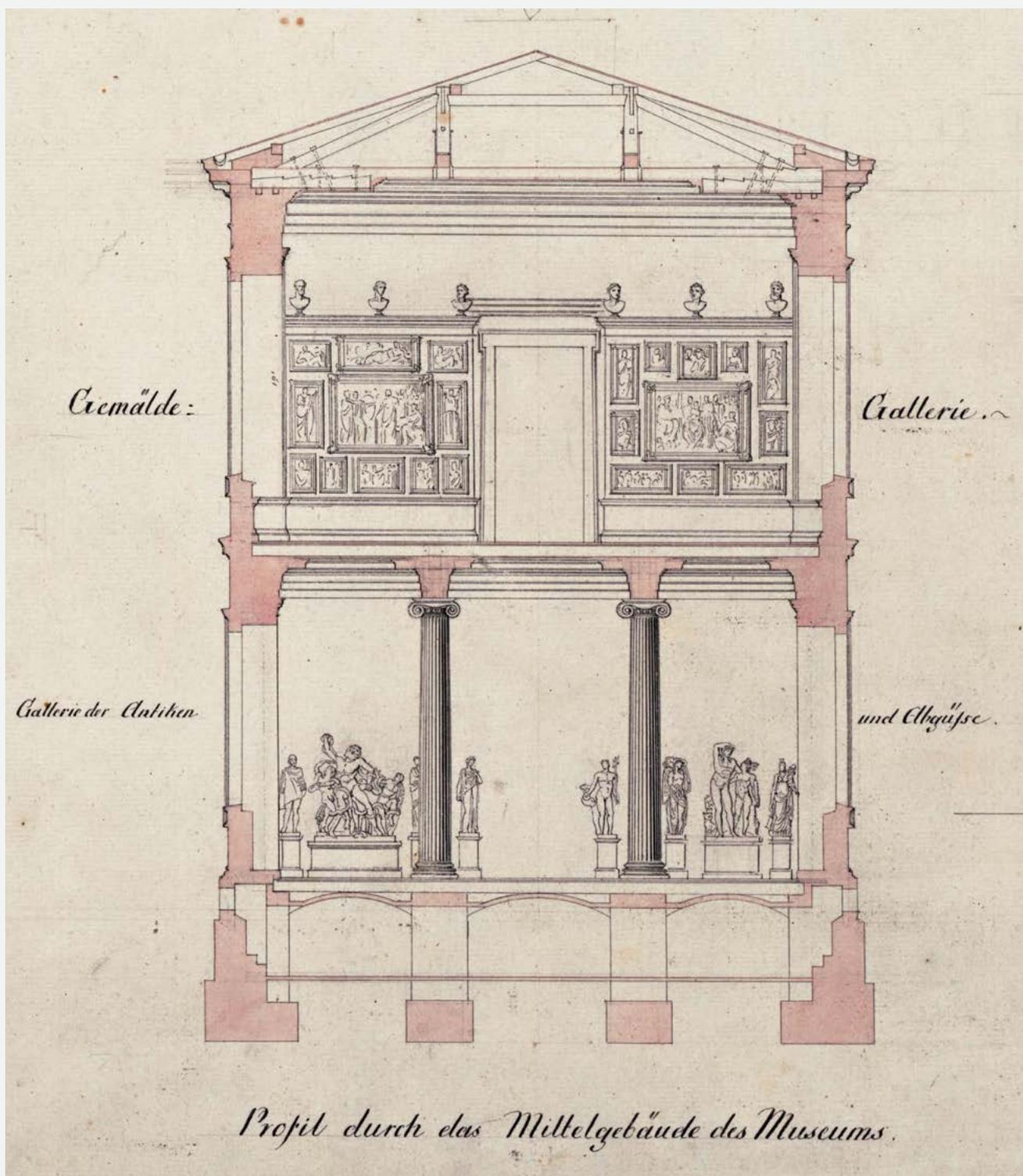


Figure 3

Karl Friedrich Schinkel, Entwurf zum Umbau der Akademie, 1822, Querschnitt der Galerieflügel (Detail), Federzeichnung

Gipsabgüsse seien „nicht eigentliche“ Kunstwerke, sondern lediglich „Abbildungen von Kunstwerken“.

Für Schinkel gehörte ein Gipsabguss – selbst wenn er von einer so wichtigen Skulptur stammte – in die Akademie. Der – in Schinkels Augen minderwertige – Gips hätte sicherlich für den Raum, den er als Heiligtum seines Gebäudes empfand, eine Entehrung bedeutet. Und zwar nicht aufgrund seines Materials, sondern weil dem Gips die Aura der wahren Kunst fehlte. Diese war für Schinkel ausschlaggebend, um einem breiteren Publikum eine ästhetische Erfahrung der Erhebung oder Überwältigung zu ermöglichen, die für ihn letztendlich das ultimative Ziel des Museums war. Schinkels Position gegenüber der Abguss-Sammlung war der von Meyer vergleichbar; auch er sprach sich dafür aus, diese Sammlung in ihrer Bildungsfunktion für die Künstler in der Akademie zu belassen. Nur die Argumentation dazu war eine andere, die erst im Abschlussbericht des Vorsitzenden der Einrichtungskommission des Museums, Wilhelm von Humboldt, von 1830 und in einer Erklärung des verantwortlichen Kultusministers Altenstein in dieser Klarheit zum Ausdruck gebracht wurde: Gipsabgüsse seien „nicht eigentliche“ Kunstwerke, sondern lediglich „Abbildungen von Kunstwerken“.<sup>15</sup>

Dass die Gipssammlung im akademischen Rahmen am sinnvollsten und am nützlichsten sein würde, darüber war man sich also einig. Sowohl Meyer und Hirt, als auch Schinkel und Humboldt sahen Gipsabgüsse als akademisches Lehrmittel.<sup>16</sup> Worin sie sich unterschieden war der Ort, den sie für diese Bildungsfunktion als geeignet ansahen: Akademie oder Museum.

Da jedoch weder Goethes „Kunst-Meyer“ noch Hirt scharf zwischen Akademie und Museum trennte, waren ihre Vorstellungen weit weniger konträr als es vielleicht auf den ersten Blick den Anschein haben mag. Beide sahen das Museum als eine Bildungsanstalt für Kunstkenner und Künstler. Mehrmals sprach Hirt sein Bedauern aus, „daß der frühere Plan des Königes mit dem vollständigen Ausbau der königlichen Akademie nicht zur Ausführung kam“, denn „hier wäre alles verbunden gewesen, auf das Zweckmäßigste, mit den geringsten Unkosten, und im schönsten Theile der Stadt; kein Prachtbau kann diesen Verlust ersetzen“.<sup>17</sup> Was natürlich als Seitenhieb gegen Schinkels selbstbewussten, autonomen Museumsneubau

So „großartig und weit umfassend“ die Sammlungen auch sein mögen, sie würden doch „immer unvollkommen“ bleiben ohne eine „systematisch angelegte“ Sammlung von Gipsabgüssen.

verstanden werden sollte. Deswegen plante Hirt diesen dann auch wie ein akademisches Museum einzurichten, in dem selbstredend die Gipssammlung unbedingt präsent sein sollte.

Für Schinkel dagegen war das Museum ein Ort der Bildung und des Kunstgenusses für ein breiteres Publikum. Das viel zitierte und berühmte Wort „erst erfreuen dann belehren“, mit dem Schinkel und der erste Direktor der Gemäldeabteilung Gustav Friedrich Waagen die Zielsetzung des ersten öffentlichen Museums in Berlin erklärten, richtete sich vor allem gegen die ältere Generation der Museumsfürsprecher. Denn das „Belehren“ der Künstler und Kunstkenner in Richtung einer besseren Kunst, das immer deren Hauptziel eines Museums gewesen war, sollte nun im modernen Museum von untergeordneter Bedeutung sein. Jetzt ging es darum, bei einem breiteren Publikum die Empfindsamkeit für die Kunst zu wecken und weiterauszubilden, so dass mittels ästhetischer Erfahrung eine bessere Menschheit entstehen konnte.<sup>18</sup>

Zwar gab es auch im neu gegründeten öffentlichen Museum immer noch Tage, die speziell für Studienzwecke gedacht waren, aber – und das war das entscheidend Neue, was Waagen dann auch 1835 stolz in der englischen Enquête-Kommission zu Protokoll gab –, dabei wurde der Besucher nicht vom Museumseinlass ausgeschlossen, während an den öffentlichen Tagen die Künstler nicht zum Studium oder zum Kopieren zugelassen wurden.<sup>19</sup>

Im Jahr 1840 – ungefähr zehn Jahre nachdem der Gipsammlung der Einzug in das öffentliche Museum verweigert worden war –, imaginierte Ignaz von Olfers, der gerade das Amt des Generaldirektors der Berliner Museen übernommen hatte, eine glänzende Zukunft der Gipsammlung – und zwar in einem Verwaltungsbericht an Kultusminister Eichhorn: so „großartig und weit umfassend“ die Abteilungen der Königlichen Museen zu Berlin auch seien, sie würden doch „immer unvollkommen“ bleiben, wenn nicht noch eine „systematisch angelegte, in kunsthistorischer Beziehung möglichst vollständige Sammlung von Gipsabgüssen der bedeutendsten Werke der bildenden Kunst aus allen Epochen und allen Ländern“



Figure 4

Adolph Menzel  
Aufbewahrungssaal der Gipsabgüsse, 1848  
(Ostsaal im Alten Museum)  
farbige Kreide



Figure 5

Otto F. Lindheimer,  
Nördlicher Kuppelsaal  
des Neuen Museums,  
1863, Aquarell

innerhalb der Verwaltung der Museen aufnahm.<sup>21</sup> So erzeugte er mächtig Druck, worauf König Friedrich Wilhelm IV. im Frühjahr 1841 dem Bau eines zweiten Museums tatsächlich zustimmte,<sup>22</sup> bei dem die Gipsammlung als das „nothwendigste Complement aller Museen“ das ganze erste Obergeschoss einnehmen sollte.<sup>23</sup>

Interessanterweise ordnete Minister Eichhorn erst danach, im Januar 1842, die Übergabe des größten Teils der Gipsabgüsse aus der Akademie an die Museen an,<sup>24</sup> so dass erst von da an auch offiziell von einer musealen Gipsammlung die Rede sein konnte. Direkt darauf startete Olfers die Integration der Abgüsse in das Museum, indem er noch im gleichen Jahr die Aufstellung der Gipse im Ost-Saal des Alten Museums wenigstens zum Teil bewirkte und gleichzeitig dem Publikum zugänglich machte.<sup>25</sup>

als „wesentliche Ergänzung“ hinzutrate.<sup>20</sup> Da Berlin bereits über eine große Anzahl von Abgüssen verfügte, bräuchte nur noch ein passender Raum in Verbindung mit den übrigen Sammlungen errichtet werden. Sein Plädoyer für einen neuen Museumsbau verstand sich im Einklang mit dem Interesse der Regierung an Volksbildung. Nun sollte also „das Volk“ mithilfe der Gipsammlung über den Verlauf einer breit gefassten Kulturgeschichte aufgeklärt werden, um dann selbst nach einer höheren Entwicklung zu streben.

Obwohl es diese Abteilung im Grunde genommen überhaupt noch nicht gab, postulierte Olfers sie einfach, indem er im Jahresbericht für 1840 die „Gypsabgüsse“ schon als separate Sammlung

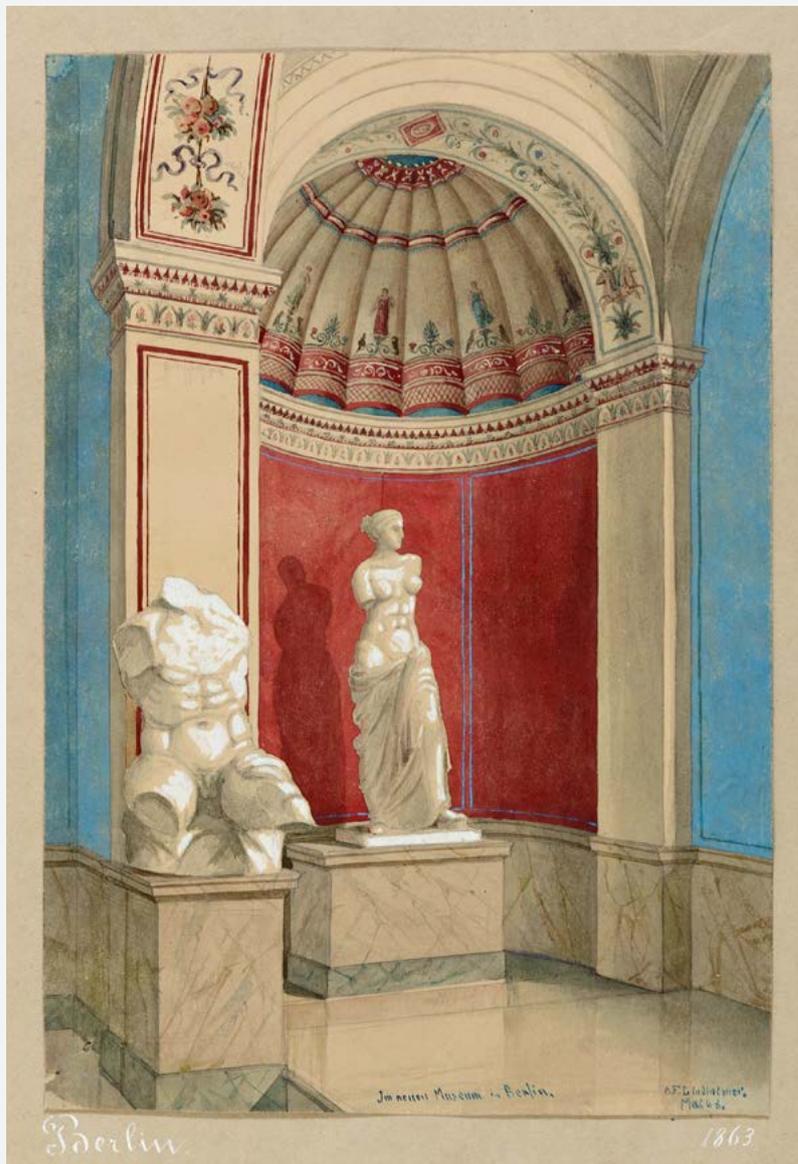


Figure 6

Otto F. Lindheimer,  
Venus von Milo,  
Gipsabguss im  
Apollo-Saal des  
Neuen Museums, 1863  
Aquarell

zwischen zwölf und zwei Uhr gegen Bezahlung von fünf Silbergroschen (Sgr.) für einen guten Zweck besucht werden.<sup>29</sup> Angesichts des Stellenwertes, den Olfers bei diesem Museumsneubau bereits 1840 der Gipsammlung eingeräumt hatte, kann geschlossen werden, dass die museale Präsentation von Gipsabgüssen nicht erst ab 1854 im Londoner Crystal Palace ihren Anfang nahm,<sup>30</sup> sondern spätestens ab 1850 im Berliner Neuen Museum schon Fakt war.

Bis Ende 1858 wuchs der Druck auf die Museumsverwaltung zu freiem Eintritt – u.a. mit folgendem Aufruf in der *Spenerschen Zeitung*: „Es ist unzweifelhaft die Pflicht einer jeden Direction, derartige Bildungsanstalten der möglichst freien und unbeschränkten Benutzung des Publikums anheimzugeben, und es ist daher Recht dringend zu

Im Jahresbericht von 1843 erklärte Olfers die Aufstellung der Gipsabgüsse im Alten Museum für beendet, musste aber zugleich eingestehen, dass der betreffende Saal nur mit Einlasskarten besucht werden könne, „indem der sehr beschränkte Raum die Zulassung des größeren Publikums nicht gestattet“.<sup>26</sup> Dazu war der Raum zu beengt, zu vollgestellt, und zudem fehlte Aufsichtspersonal. 1846 musste der Raum wegen Überfüllung geschlossen werden Figure 4.<sup>27</sup>

Mit dem Ende der revolutionären Unruhen kam 1849 auch für den Bau des Neuen Museums wieder ein Aufschwung.<sup>28</sup> Spätestens ab August 1850 konnten größere Teile dieses noch unfertigen Hauses mittags



**Figure 7** Friedrich August Stüler, Ansicht des Modernen Saals mit Abgüssen der italienischen und deutschen Renaissance im Neuen Museum, 1862, Lithographie

wünschen, dass man das Eintrittsgeld von 5 Sgr. baldigst abschaffe und die Besuchszeit mindestens auf vier Stunden verlängere. Je mehr man Geld- oder Zeitschranken setzt, die meist sehr willkürlicher Art sind, um so mehr geht der Zweck solcher Kunstinstitute und Museen verloren.“<sup>31</sup>

Das half! Am 29. Januar 1859 gab der Regent Prinz Wilhelm von Preußen (der spätere König und Kaiser Wilhelm I.) der Einführung der neuen Besucherordnung statt, so dass ab Sonnabend, dem 5. Februar 1859, das Neue Museum offiziell eröffnet werden konnte. Daraufhin meldete Olfers voller Stolz im Jahresbericht: „Der Besuch war gleich nach der Eröffnung des neuen Museums überaus stark, besonders an den Sonntagen und Montagen“, also an den sogenannten öffentlichen Tagen **Figure 1**.<sup>32</sup>

Die Präsentation im Neuen Museum zeigt die Gipse auf dem Höhepunkt ihrer Wertschätzung **Figure 5**. Mit erzählerischen Raumdekorationen wurde das Vorstellungsvermögen der Besucher angeregt. Eine Aufstellung in linear chronologischer Ordnung verdrängte das zyklische Zeitmodell der ewigen Wiederkehr des Schönen, mit welchem Meyer und Hirt die Kunstsammlungen zur Bildung der Künstler und Kunstkenner hatten arrangieren wollen.<sup>33</sup>

**Figure 8** Friedrich August Stüler, Querschnitt des Nordtrakts des Neuen Museums, 1862, Druckgraphik



Obwohl die klassische Kunst auch im Neuen Museum immer noch als der wichtigste Teil der Gipsammlung aufgefasst wurde **Figure 6**,<sup>34</sup> hatte sich doch inzwischen der Betrachtungshorizont so stark erweitert, dass sowohl andere Epochen – wie das Mittelalter<sup>35</sup> und die Renaissance **Figure 7** –, als auch andere Kulturen – wie die assyrische, persische und ägyptische Kultur **Figure 8** – in Betracht kamen. Wie sehr die Gipsammlung damit unseren Blick für immer verändert hat, können wir heute nur noch ahnen, aber vermutlich kaum hinreichend wertschätzen.

1. Heinrich Meyer, ‚Königliches Museum zu Berlin‘, *Kunst und Alterthum*, (1821) Bd. III, Heft 2, S. 173-185 bzw. Heft 3, S. 58-90.
2. Ibid., Heft 2, S. 173, bzw. Heft 3, S. 88-89.
3. Ibid., S. 79-80.
4. Ibid., S. 80.
5. Ibid., S. 63.
6. Aloys Hirt, ‚Über die Einrichtung eines Königlichen Museum der Antiken und einer Königlichen Gemäldegalerie‘, in: Friedrich Stock, ‚Zur Vorgeschichte der Berliner Museen‘, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 49 Beiheft (1928), S. 57-64.
7. Hirt verblieb von 1782 bis zu seinem Umzug nach Berlin 1796 in Rom. Siehe zum thematischen Arrangement im vatikanischen Museo Pio-Clementino in Rom und zu Hirts Kritik an Visconti’s Einrichtung im Louvre: Elsa van Wezel, „in kunsthistorischer Rücksicht nicht viel Rühmliches“. Hirt über die kunsthistorische Praxis in Frankreich und England‘, in: Astrid Fendt u. a. (Hrsg.), *Aloys Hirt in Berlin. Kulturmanagement im frühen 19. Jahrhundert*, Berlin/München 2014, S. 307-328.
8. Hirt in seiner „Revision des Museumsbaues“, in: ‚Bericht an den König‘, 31. Oktober 1825, in: Alfred von Wolzogen (Hrsg.), *Aus Schinkel’s Nachlaß*, Bd. III, Berlin 1863, S. 258.

- 9\_ Hirt, 6. Dezember 1820, in: Christoph M. Vogtherr, ‚Das königliche Museum zu Berlin, Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums‘, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 39 Beiheft (1997), Berlin 1997, S. 261-269.
- 10\_ Schinkel reagierte prompt auf Hirts Protest gegen seinen Entwurf des Museumneubaus vom 4. Februar 1823, in: Wolzogen (wie Anm. 8), S. 245.
- 11\_ Siehe Gertrud Platz-Horster, ‚Zur Geschichte der Berliner Gipsammlung‘, in: Willmuth Arenhövel und Christa Schreiber (Hrsg.), *Berlin und die Antike*, Berlin: Deutsches Archäologisches Institut, 1979, Bd. I, Katalog, S. 93-98, und Bd. II, Aufsätze, S. 273-292; dies., „... der eigentliche Mittelpunkt aller Sammlungen“. Die Gipsammlung im Neuen Museum‘, in: Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers, Lieske Tibbe, Elsa van Wezel (Hrsg.), *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum im internationalen Kontext*, Berliner Schriften zur Museumsforschung, Bd. 29, Berlin 2011, S. 196.
- 12\_ Vergleiche Adolf H. Borbein, ‚Zur Geschichte der Wertschätzung und Verwendung von Gipsabgüssen antiker Skulpturen (insbesondere in Deutschland und in Berlin)‘, in: *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, Actes du colloque international, Paris, 24 octobre 1997, Genève 2000, S. 34.
- 13\_ Wezel 2014 (wie Anm. 7), S. 310-315.
- 14\_ *Beschreibung der Pergamenischen Bildwerke*, Königliche Museen zu Berlin, Berlin 1881, S. 7. In der siebten Auflage (Berlin 1885) wird die Aufstellung des Laokoon-Abgusses in der Rotunde schon nicht mehr erwähnt. Vergleiche Astrid Fendt, ‚Die Erstpräsentation der pergamenischen Funde im Alten Museum‘, in: Ralf Grüßinger u. a. (Hrsg.), *Pergamon, Panorama der antiken Metropole*, Begleitbuch zur Ausstellung der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin im Pergamonmuseum, 30.9.2011-30.9.2012, S. 379.
- 15\_ Wilhelm von Humboldt, ‚Bericht an den König‘, 21. August 1830, in: Wolzogen (wie Anm. 8), S. 311 bzw. Minister Altenstein an Friedrich Wilhelm III., 27. September 1830, in: Friedrich Stock, ‚Urkunden zur Einrichtung des Berliner Museums‘, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 58 Beiheft (1937), S. 23.
- 16\_ Vergleiche Bernhard Maaz, ‚Bewertungen und Funktionen des Gipses für das künstlerische Schaffen im 19. Jahrhundert‘, in: *Berliner Gypse des 19. Jahrhunderts. Von der Idee zum Gipsabguss*, Alfter 1993, S. 13.
- 17\_ Hirt an Minister Altenstein, 11. Oktober 1823, in: Friedrich Stock, ‚Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums‘, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 51 (1930), S. 208. Vergleiche Aloys Hirt, ‚Gutachten über den neuen Entwurf des Königlichen Museums‘, 4. Februar 1823, in: Wolzogen (wie Anm. 8), S. 241; und Aloys Hirt, ‚Bericht an den König‘, 15. Mai 1824, *ibidem*, S. 252.
- 18\_ Karl Friedrich Schinkel und Gustav Friedrich Waagen, ‚Über die Aufgaben der Berliner Galerie‘, [1828], in: Stock (wie Anm. 17), S. 210-211.
- 19\_ Gustav Friedrich Waagen, in: *Report from Select Committee on Arts and Manufactures*, London: House of Commons 1835, S. 6.
- 20\_ Ignaz von Olfers an Minister Eichhorn, 29. Dezember 1840, Generalbericht über die Verwaltung der Museen während des Jahres 1839, GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve, Sekt. 15, Abt. 1, Nr. 15, Bd. 1, Bl. 128.
- 21\_ Idem, 30. Dezember 1841, Generalbericht über die Verwaltung der Museen des Jahres 1840, GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve, Sekt. 15, Abt. 1, Nr. 15, Bd. 1, Bl. 151.

- 22\_ Siehe zur Vorgeschichte des Neuen Museums: Elsa van Wezel, ‚Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein‘, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 43 Beiheft (2001), Berlin 2003, S. 111-155; Eva Heinecke, *König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und die Errichtung des Neuen Museums 1841-60 in Berlin*, Halle a. d. Saale 2011, S. 14-32.
- 23\_ Olfers an Friedrich Wilhelm IV., 20. Januar 1841, GStA PK, I. HA Rep. 89, Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20472, Bl. 61-61 Rs.
- 24\_ Platz-Horster (wie Anm. 11), Bd. I, S. 93 und Bd. II, S. 277-278, S. 291-292.
- 25\_ Olfers an Minister Eichhorn, 15. Januar 1845, Jahresbericht über die Verwaltung der Königl. Museen pro 1842, GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve, Sekt. 15, Abt. 1, Nr. 15, Bd. 1, Bl. 196.
- 26\_ Idem, 29. September 1845, Jahresbericht über die Verwaltung der Königl. Museen für 1843, GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve, Sekt. 15, Abt. 1, Nr. 15, Bd. 1, Bl. 223-223 Rs.
- 27\_ Olfers an Minister Ladenberg, 20. April 1849, Verwaltungsbericht der Königl. Museen pro 1846, GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve, Sekt. 15, Abt. 1, Nr. 15, Bd. 1, Bl. 285 Rs.
- 28\_ Idem, 8. Juni 1850, Verwaltungsbericht der Königl. Museen pro 1849, GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve, Sekt. 15, Abt. 1, Nr. 15, Bd. 1, Bl. 371 Rs.
- 29\_ Siehe hierzu Elsa van Wezel, ‚Über die Eröffnung und Öffnungszeiten des Alten und Neuen Museums‘, *Der Bär von Berlin, Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins*, Bd. 62 (2013), S. 59-88.
- 30\_ Charlotte Schreiter, ‚Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective‘, in: Andrea Meyer und Bénédicte Savoy (Hrsg.), *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*, Berlin/Boston 2014, S. 31-43.
- 31\_ *Spenersche Zeitung*, 1858, Nr. 234, 7. Oktober.
- 32\_ Olfers an Minister Bethmann Hollweg, 1. September 1860, Verwaltungsbericht der Königl. Museen für das Jahr 1859, GStA PK, I. HA Rep. 76 Ve, Sekt. 15, Abt. 1, Nr. 15, Bd. 2, Bl. 234 Rs.
- 33\_ Im Gegensatz dazu die Aussage von Astrid Fendt, die Säle wären ‚in einer an Winckelmanns Kunsttheorie angelehnten‘ Folge eingerichtet; in: ‚Das Museum als Sacharchiv - Deponieren und Exponieren von antiker Plastik in den Berliner Sammlungen des 19. Jahrhunderts‘, in: Anja Horstmann, Vanina Kopp (Hrsg.), *Archiv - Macht - Wissen, Organisation und Konstruktion von Wissen und Wirklichkeiten in Archiven*, Frankfurt/New York 2010, S. 170.
- 34\_ Die Abgüsse nach griechischen und römischen Skulpturen belegten mindestens zweidrittel der Ausstellungsfläche. Vergleiche Alexander Conze, ‚Die antiken Skulpturen und Abgüsse‘, in: *Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens*, Berlin 1880, S. 109-110.
- 35\_ Vergleiche Wilhelm Bode, ‚Die Skulpturen und Gipsabgüsse der christlichen Zeit‘, *ibid.*, S. 123-128; Frank Matthias Kammel, ‚Zur Geschichte der Abgüßsammlung nachantiker Skulptur an den Berliner Museen‘, *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, 28 (1991), S. 159-193; Sibylle Einholz, ‚Enzyklopädie in Gips. Zur Sammlungsgeschichte der Berliner Museen‘, in: *Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins*, 41 (1992), S. 78-79; Nikolaus Bernau, ‚Einheit durch Vielfalt: Die Säle für Abgüsse nachantiker Skulpturen im Berliner Neuen Museum‘, in: Bergvelt u.a. (wie Anm. 11), S. 207-225.



Figure 1

Schmidt & Neckelmann, Entwurf zum Museumsinselwettbewerb von 1883/84, Motto »Attalos«, Perspektivische Ansicht des römischen Hofes, Tusche aquarelliert auf Karton

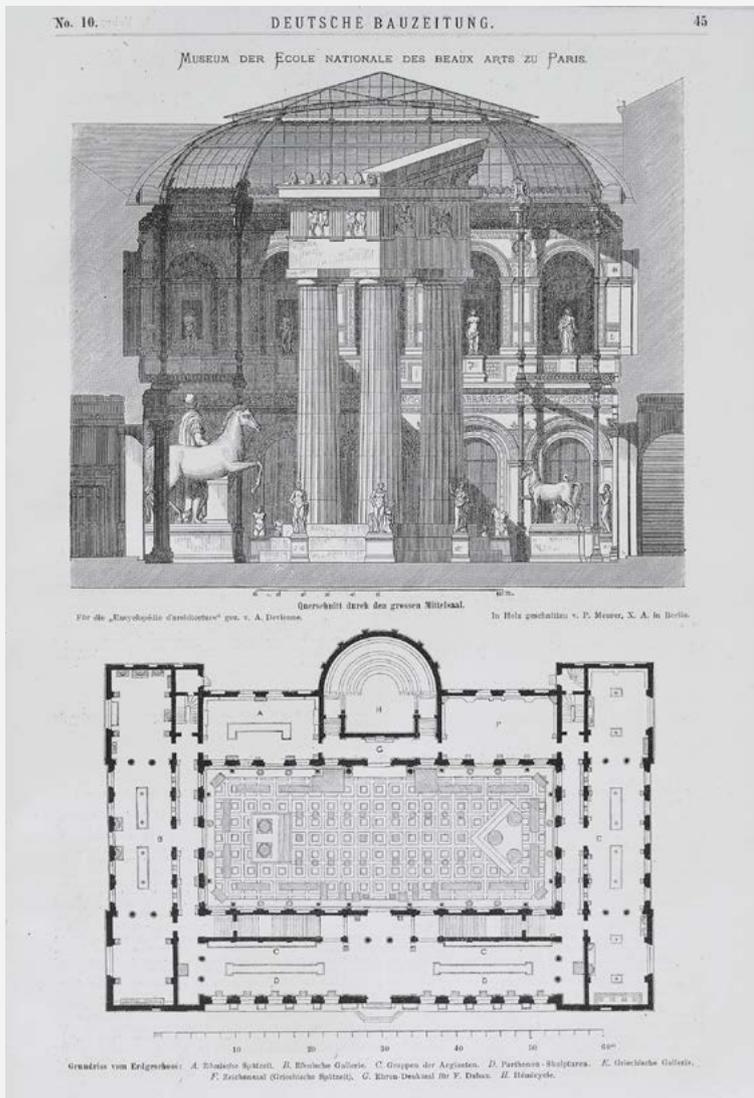
→  
Abstract  
S. 307

Moritz Dapper

# „INSEL DER GIPSE“

DIE ROLLE DER  
GIPSABGUSS-SAMMLUNG IM  
MUSEUMSINSELWETTBEWERB  
VON 1883/84

DIE BERLINER MUSEEN befanden sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in einer zweiseitigen Situation. Einerseits wuchsen ihre Sammlungen – auch durch die finanzielle Unterstützung des preußischen Abgeordnetenhauses<sup>1</sup> – in raschem Tempo und näherten sich so dem Niveau ihrer europäischen Konkurrenten an. Andererseits fehlten ihnen die nötige Fläche, um die zahllosen Ankäufe und neuen archäologischen Funde auf weltstädtische Weise präsentieren zu können.<sup>2</sup>



**Figure 2** École des Beaux-Arts in Paris, Schnitt und Grundriss des Abguss-Museums, Druck auf Papier

## DER WETTBEWERB ZUR BEBAUUNG DER BERLINER MUSEUMSINSEL UND SEINE VORGESCHICHTE

Der Wettbewerb zur Bebauung der Berliner Museumsinsel<sup>3</sup> sollte hierfür Abhilfe schaffen.<sup>4</sup> Dieser war nach jahrelangen Diskussionen am 12. Juli 1883 zwar nicht international, wie es etwa beim ersten Reichstagswettbewerb<sup>5</sup> der Fall war, aber doch zumindest für alle deutschsprachigen Architekten ausgeschrieben worden.<sup>6</sup>

Dass die Verantwortlichen statt der damals – nicht nur in Monarchien – noch immer häufig verwendeten Direktvergabe das Verfahren des Architekturwettbewerbs wählten, ist nicht erstaunlich, hatte es doch bereits im Deutschen Kaiserreich für die ähnlich identitätsstiftende Aufgabe des Reichstagsbaus zwei Wettbewerbe gegeben, von denen letzterer – ebenfalls nur für deutschsprachige Architekten<sup>7</sup> – ein Jahr vor Ausschreibung des Museumsinselwettbewerbs von Erfolg gekrönt war.

Architekturkonkurrenzen sind in Einzelfällen seit der Antike bekannt.<sup>8</sup> Aber erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts finden sie sich in ganz Europa und Nordamerika als gängige Praxis.<sup>9</sup> Sie hatten sich als günstige Alternative zum Direktauftrag an einen Staatsbeamten erwiesen.<sup>10</sup> In Preußen kam es vor allem seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem starken Anstieg von Wettbewerben. Das Deutsche Kaiserreich mit seinen überlastenden Baubehörden konnte kaum auf sie verzichten, fehlten doch in diesem noch jungen Staat öffentliche Bauwerke.<sup>11</sup> Gerade Museen und Ausstellungshäuser galten als Bauten von hoher nationaler Bedeutung. Hier war das Deutsche Kaiserreich sogar weltweit führend.<sup>12</sup>

Der Höhepunkt des Wettbewerbswesens im Deutschen Reich wird vom Architekten Hubert Stier, der 1890 die erste bekannte Statistik über den Beginn des formalisierten





**Figure 4** Alexander Conze, Jurynotizbuch, Übersichtsskizze zum Entwurf Otto Peters' zum Museumsinselwettbewerb von 1883/84, Bleistift auf Papier

Wettbewerbs von 1868 bis 1889 veröffentlichte, in die Zeit von 1882 bis 1885 gelegt.<sup>13</sup> In dieser Phase wird auch die „öffentliche Konkurrenz wegen Bebauung der Museumsinsel zu Berlin“ ausgeschrieben.<sup>14</sup> 52 Architekten aus

Deutschland, Österreich und der Schweiz reichten hierfür ihre Entwürfe fristgerecht ein. Zwei weitere, Bauinspektor von Niederstetter und Theophil Hansen, Architekt des österreichischen Parlamentsgebäudes, sandten ihre Entwürfe nachträglich und lediglich zum Privatvergnügen ein.

Die vier gleichrangigen Siegerentwürfe und die sechs Ankäufe, die die Jury – bestehend aus sechs Architekten und den fünf führenden Direktoren der

Königlichen Museen unter der Leitung von Oberbaudirektor Heinrich Herrmann – kürte,<sup>15</sup> sind leider mit einem Großteil der übrigen Entwürfe während des zweiten Weltkrieges zerstört worden; dennoch haben sich einige Entwürfe erhalten.<sup>16</sup> Rekonstruieren lässt sich der Wettbewerb dennoch vor allem durch eine vom Hoffotografen Hermann Rückwardt 1885 herausgegebene Lichtdruckmappe<sup>17</sup> sowie durch die Berichterstattung der Fachpresse und ein Jury-Notizbuch von Alexander Conze.<sup>18</sup>

## DIE ABGUSS-SAMMLUNG IN DEN WETTBEWERBSENTWÜRFEN

Aus diesen Quellen lässt sich auch der Umgang der Architekten mit der Abguss-Sammlung rekonstruieren. Denn nicht nur die sogenannten Originale hatten sich rasant vermehrt, auch für die Gipse wurden neue Aufstellungs- und Unterbringungsmöglichkeiten benötigt. Berlin hatte zur Zeit des Wettbewerbs bereits die weltweit größte Sammlung von Formen nach antiken griechischen und römischen sowie ägyptischen Originalen angelegt, und diese wuchs durch die Ausgrabungen in Pergamon und vor allem in Olympia ständig.<sup>19</sup> Ebenso wurde der Bestand an Gipsen nach Skulpturen und Architekturfragmenten aus dem Mittelalter, der Renaissance und der Neuzeit schnell ausgebaut.<sup>20</sup>

Wie viel Fläche ihnen zugeteilt werden sollte, ergibt sich aus dem Ausschreibungstext.<sup>21</sup> Dabei wurde nach Sammlungen differenziert. Für die originalen Werke der Antike verlangte die Ausschreibung eine Ausstellungsfläche von 5.010 Quadratmetern, wobei der Inszenierung des Pergamonaltars der größte Raum eingeräumt werden sollte.<sup>22</sup> Für die Abgüsse nach Antiken waren 5.830 Quadratmeter Ausstellungsfläche vorgesehen. Diese sollten, wie in einer von der General-Verwaltung organisierten Rücksprachrunde noch einmal betont wurde, von den Originalen getrennt sein und in einer „streng historische[n]“ Reihenfolge aufgestellt werden.<sup>23</sup> Den Parthenonskulpturen wurden mit einer Fläche von 1.175 Quadratmetern, die dem Cellagrundriss – abzüglich der benötigten Fläche für die nicht mehr vorhandenen Reliefs – entsprechen sollte, der größte Platz zugedacht, dem Gipsmagazin 1.500 Quadratmeter.

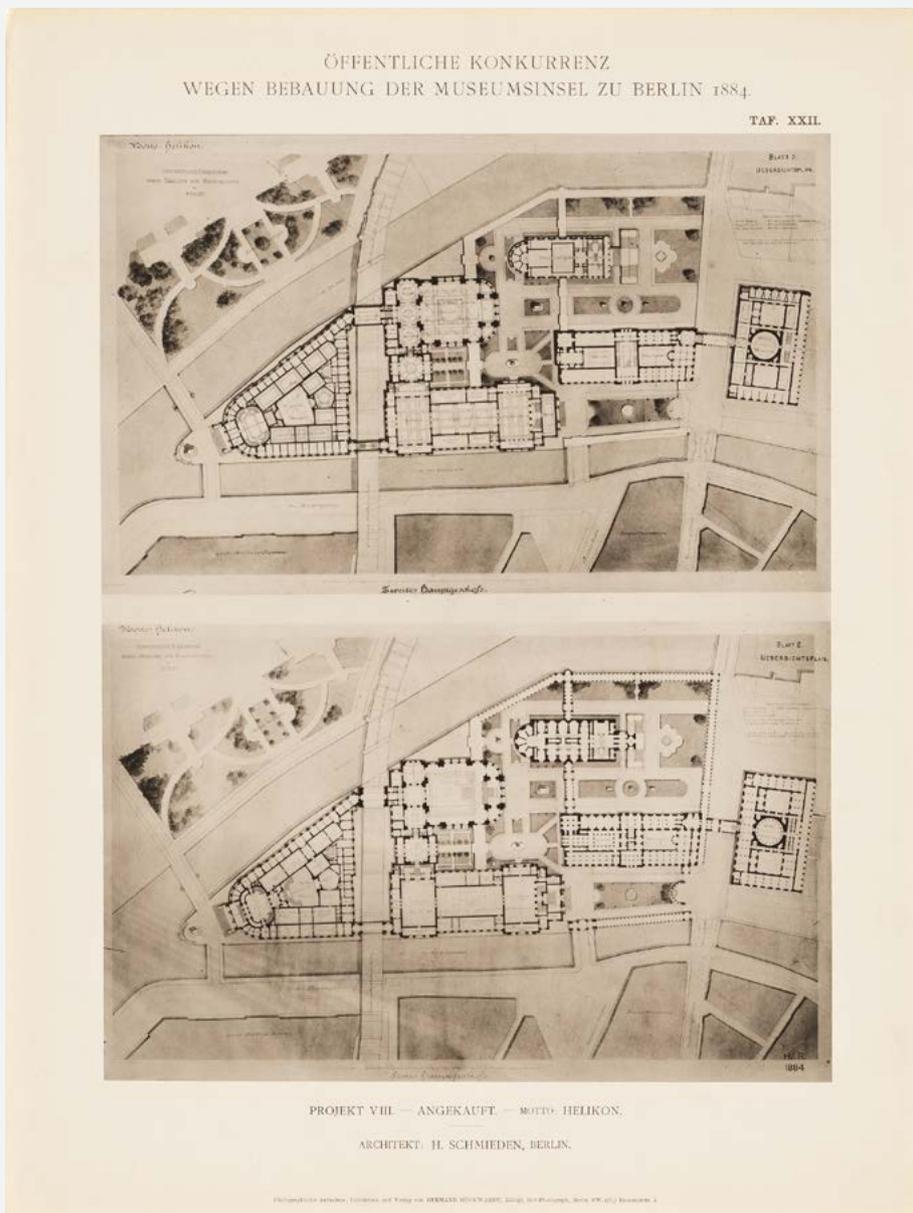
Explizit wird im Ausschreibungstext auf den wissenschaftlichen Wert der Gipse in den Magazinen hingewiesen. Damit werden die magazinierten Gipse in den Gegensatz zu den „Schau-Gipsen“ gebracht, die für die normalen Museumsbesucher ausgestellt werden sollten.

Die Abgüsse nach den Olympia-Funden wurden gesondert behandelt. Für sie war eine Fläche von 820 Quadratmetern vorgesehen, für magazinähnliche Räume, in denen Inschriften und kleinere Skulpturen untergebracht werden sollten, 100 Quadratmeter.

Und während man den Originalskulpturen der christlichen Epochen 300 Meter Wandfläche einräumte, waren es für Abgüsse solcher Skulpturen 1.000 Meter. Dabei plante man keine Erweiterung des Raumes für Originalskulpturen, dagegen aber eine Erweiterung des Raumes für die entsprechenden Abgüsse um 300 Meter Wandfläche.

Das Wettbewerbsprogramm verlangte also insgesamt 6.650 Quadratmeter für die Aufstellung von Gipsen nach Antiken gegenüber 5.010 Quadratmetern für Originale und 300 Meter Wandfläche für Originalskulpturen der christlichen Epoche im Vergleich zu 1.000 Metern für Abgüsse derselben.

Das Wettbewerbsprogramm verlangte 6.650 Quadratmeter für die Aufstellung von Gipsen nach Antiken gegenüber 5.010 Quadratmetern für Originale.



**Figure 5** Schmieden, Weltzien & Speer, Entwurf zum Museumsinselwettbewerb von 1883/84, Motto »Helikon«, Grundriss des Hauptgeschosses, Lichtdruck auf Papier

sollten sich die Architekten etwa beim Entwerfen der Räume für griechische beziehungsweise römische Architektur und Großplastik an der Höhe des glasbedeckten Architekturhofes der Pariser École des Beaux-Arts orientieren **Figure 2** .

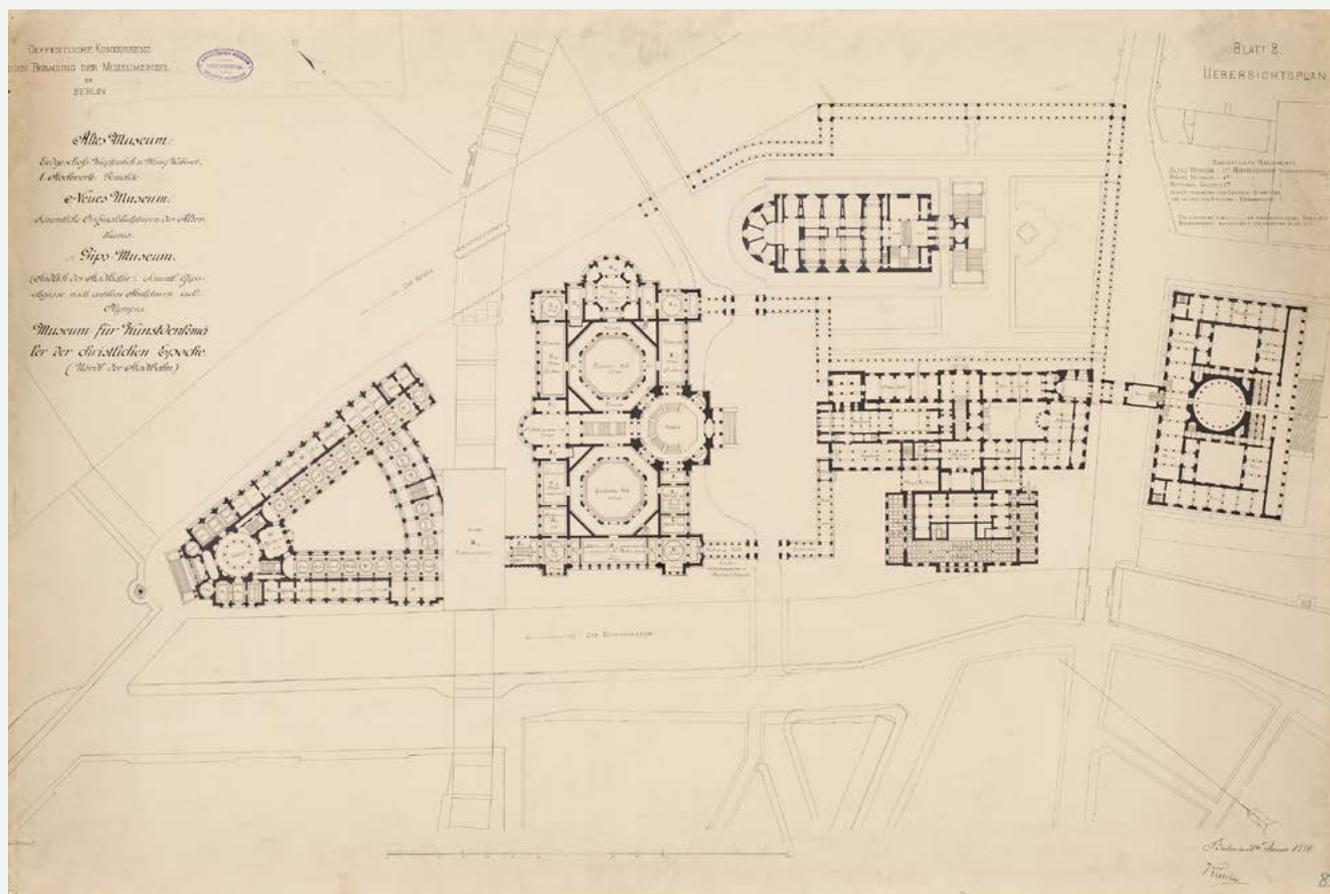
In dieser teilten sich römische und griechische Objekte einen gewaltigen Saal mit umgebenden Arkadengängen. Dieses Vorbild wählten beispielsweise Julius Karl und Otto Raschdorff bei ihrem preisgekrönten Entwurf, der noch die Besonderheit eines „galerieartigen [nicht raumhohen] Uebergang[s]“ zwischen den Sammlungen enthielt

**Figure 3** .<sup>25</sup>

Der Wettbewerb stellte die Architekten vor eine komplizierte Aufgabe. Wie sie diese Aufgabe verstanden, und welche Bedeutung die Gipsabgüsse für sie hatten, geht schon aus ihrem großzügigen Umgang mit den für Gipsabgüsse vorgesehenen Flächen hervor. Dass sie den Gipsen einen großen Stellenwert einräumten, ist dabei auch kaum verwunderlich. Denn die Mehrheit der Architekten des ausgehenden 19. Jahrhunderts stammte aus der Bürgerschaft. Sie folgten den „aufklärerisch-akademischen Leitbildern“ und verstanden das Museum als eine Bildungsstätte, die einen Gang durch die Geschichte der Kunst ermöglichen sollte. Und hierfür spielten Abgüsse eine unersetzliche Rolle.<sup>24</sup>

Das Wettbewerbsprogramm bot neben den reinen Platzangaben außerdem Hinweise auf die Gestaltung der Museen. So

Eine Vielzahl der Teilnehmer nahm sich allerdings bei deren Aufstellung ein Vorbild am Grundriss des South Kensington Museum, das in der Ausschreibung nicht explizit genannt wurde, mit seinen räumlich voneinander getrennten Cast Courts, die eine Trennung von Rom und Griechenland ermöglichten **Figure 4**.



**Figure 6** Paul Kieschke, Entwurf zum Museumsinselwettbewerb von 1883/84, ohne Motto, Lageplan 1:500, Handzeichnung, Tusche auf Karton

Für die Abgüsse nach hellenistischen Skulpturen nannten die Ausschreiber den Statuenhof des Belvedere in den Vatikanischen Museen als Vorbild – ein Motiv, das viele der Teilnehmer übernahmen, und das Paul Kieschke in seinem Entwurf auf die Spitze trieb **Figure 5, 6**.<sup>26</sup> Hier bot sich durch die Verwendung von Gipsen die Möglichkeit zu einer ganz neuen Darstellungsform: der Inszenierung eines fremden Museumsbaus. Welches andere Gebäude als dieser Ursprung der Vatikanischen Museen, der längst schon selber historisch geworden war, wäre für solch eine Art der Darstellung besser geeignet gewesen? Hierbei muss allerdings bemerkt werden, dass nicht explizit auf die Sammlung der Vatikanischen Museen verwiesen wurde, sondern mit der Nike von Samothrake, dem

Pasquino, der Melpomene, der Galliergruppe (Ludovisi) und dem zentral aufzustellenden Farnesischen Stier vielmehr die Präsentation von Abgüssen der antiken Prunkstücke aller europäischen Museen im Belvederehof vorgeschlagen wurde.

Das Olympia-Museum hätte nach den Plänen der Mehrheit der Architekten das Juwel der gesamten Abguss-Sammlung werden sollen. Es sollte die Abgüsse nach Funden der vom Reichstag finanzierten Olympia-Grabungen beherbergen.<sup>27</sup> Bereits während des Schinkelwettbewerbs 1881/82 sollten diese das Zentrum eines umfassenden Gipsmuseums bilden.<sup>28</sup> Nun hatte ihnen die überwiegende Mehrheit der Architekten, auch bedingt durch die im Ausschreibungstext gewünschte Absonderung von den übrigen Abgüssen, ein eigenes Museum zgedacht.

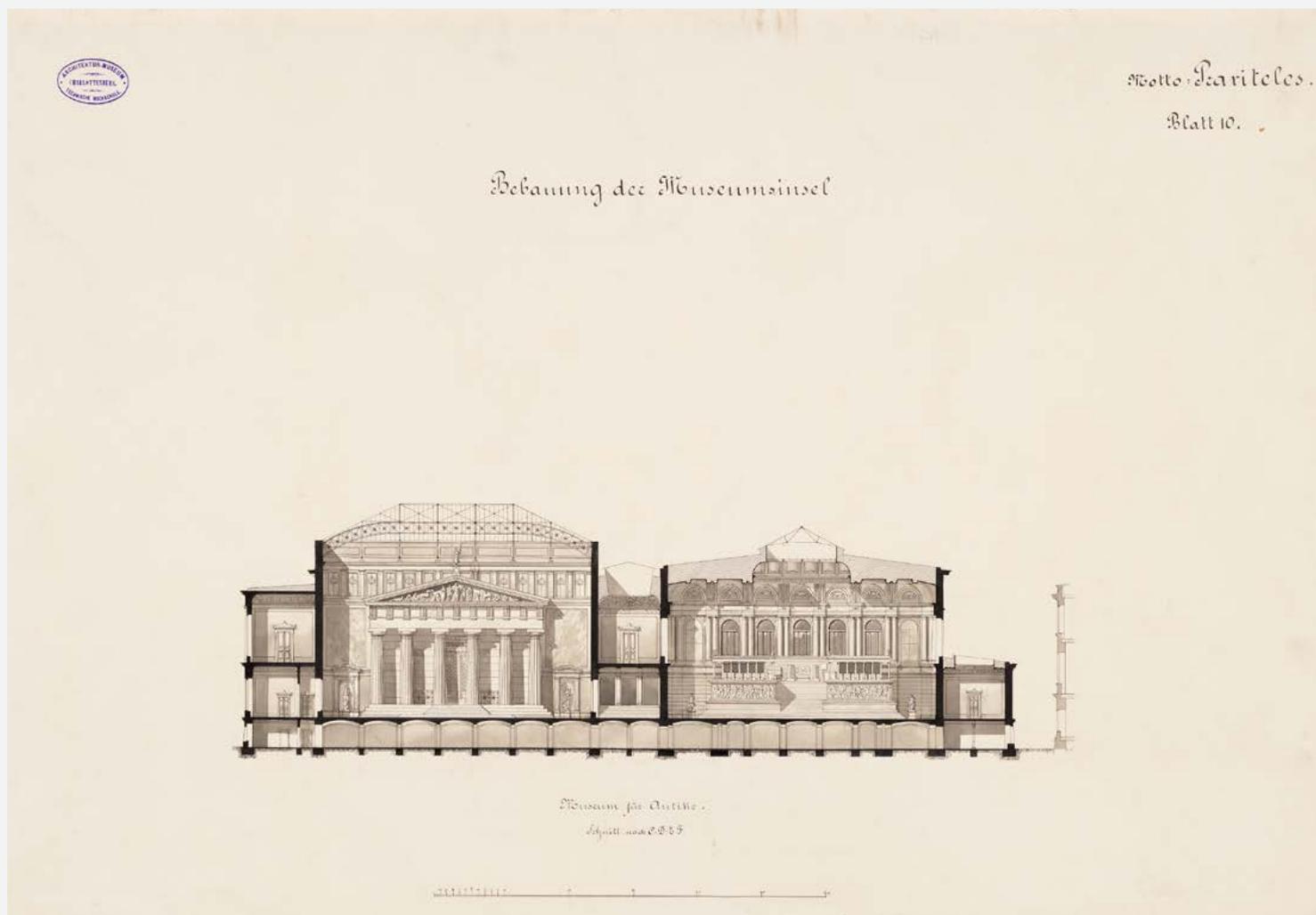
Die Funde selbst wurden als „Friedenstat des Deutschen Kaiserreiches“ dem Griechischen Staat überlassen, während Deutschland nur Abgüsse erhielt. Deren fehlende ‚Originalität‘ war aber durch diese politische oder sogar identitätsstiftende Bedeutung mehr als ausgeglichen worden. Olympia und Pergamon können so, trotz ihrer verschiedenen Materialien, in ihrer Aussagekraft als fast ebenbürtig bezeichnet werden. Dies nahmen wohl auch die Architekten so wahr, was sich sehr schön in einem der wenigen original erhaltenen Entwürfe, nämlich dem von Carl Schwatlo, erkennen lässt, der dem Pergamonaltar die Fassade des Zeustempels als gleichwertig gegenüberstellt

Figure 7 .

Die Fassade wurde in mindestens siebenundzwanzig Entwürfen aufgestellt, wobei fünfzehn Architekten sie in dem glasüberdeckten griechischen Saal, zwölf außen als Eingang des Gesamtmuseums oder als Vorbau des Olympiamuseums platzierten, wodurch sie auch die Wirkung des Originals vor Ort zu rekonstruieren gedachten.

Was die Darstellung der konkret auszustellenden Objekte betrifft, so bleiben die Entwurfszeichnungen mehrheitlich sehr vage, so dass die genaue Zuordnung der Räume in der Regel nur durch die Beschriftung in den Grundrissen möglich wird. Die in den Schnitten zu erkennenden Skulpturen oder Architekturfragmente sind oft als reine

Staffageobjekte zu verstehen, und in der Regel wurde nicht über die bekannten und im Ausschreibungstext erwähnten Objekte hinausgegangen. Bei dieser oberflächlichen Auseinandersetzung lässt sich allerdings keine Bevorzugung der Originale gegenüber den Gipsen erkennen; vielmehr tauchen lediglich die sehr prominenten Statuen, wie etwa der Farnesische Stier, immer wieder in den Schnittzeichnungen auf.



**Figure 7** Carl Schwatlo, Entwurf zum Museumsinselwettbewerb von 1883/84, Motto »Praxiteles«, Schnitt durch das Antikemuseum, Druck auf Karton

Der Museumsinselwettbewerb war als Ideenwettbewerb ausgeschrieben, so dass sich einige der Architekten zu fantastischen Arbeiten verleiten ließen. Ein solch fantastischer Entwurf war auch die Arbeit der Hamburger Architekten Schmidt und Neckelmann, die auf Begeisterung seitens der Öffentlichkeit stieß.<sup>29</sup> Hier ging es um Monumentalität, wobei die Frage nach Original oder Kopie gleichgültig war. **Figure 1,8**



Figure 8

Schmidt & Neckelmann, Entwurf zum Museumsinselwettbewerb von 1883/84, Motto „Attalos“, Perspektivische Ansicht des griechischen Hofes, Tusche aquarelliert auf Karton

Der Umgang der Architekten mit den Abgüssen als wichtigem Bestandteil bürgerlicher Wissenskultur und die spezielle Rolle des Olympia-Museums, in welchem Gipse nicht an ihrer Materialität gemessen wurden, sondern an der Bedeutung als identitätsstiftende Objekte, macht es möglich, die Museumsinsel des Architekturwettbewerbs von 1883/84 – selbst wenn die Inszenierung des Pergamonaltars selbstverständlich immer die zentrale Aufgabe gewesen ist – cum grano salis als eine „Insel der Gipse“ zu bezeichnen.

- 1\_ Vgl. Nikolaus Bernau, ‚Von der Freistätte zur Museumsinsel. Der Berliner Museumsinselwettbewerb von 1883/84, seine internationale Einbindung, die Voraussetzungen und Folgen‘, in: Nikolaus Bernau, Bénédicte Savoy und Hans-Dieter Nägelke (Hrsg.): *Museumsvisionen. Der Wettbewerb zur Erweiterung der Berliner Museumsinsel 1883/84*, Kiel 2015, S. 10–31, S. 13.
- 2\_ Vgl. Bernau (wie Anm. 1), S. 13 ff., insbesondere S. 19; *Vossische Zeitung* vom 25. Oktober 1887.
- 3\_ Für die gesamte Rekonstruktion siehe Nikolaus Bernau, Bénédicte Savoy und Hans-Dieter Nägelke (Hrsg.) unter Mitarbeit von Moritz Dapper u. a.: *Museumsvisionen. Der Wettbewerb zur Erweiterung der Berliner Museumsinsel 1883/84*, Kiel 2015.
- 4\_ Vgl. zum Wettbewerb zur Erweiterung der Berliner Museumsinsel 1883/84: Stephan Waetzoldt, ‚Pläne und Wettbewerbe für Bauten auf der Berliner Museumsinsel 1873 bis 1896‘, *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 35, Beiheft, Berlin 1993, S. 11; *Deutsche Bauzeitung*, 17/1883, H. 58, S. 340; *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1883, S. 255.
- 5\_ Vgl. Ceres de Jong und Erik Mattie, *Architectural Competitions 1792–1949. Architekturwettbewerbe 1792–1949. Concours d’Architecture 1792–1949*, Köln 2000; Michael Cullen, *Der Reichstag. Geschichte eines Monuments*, Berlin 1983;
- 6\_ Siehe hierzu Ludwig Pallat, *Richard Schöne. Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin. Ein Beitrag zur Geschichte der preußischen Kunstverwaltung 1872–1905*, Berlin 1959, S. 164 ff.
- 7\_ Der verstorbene Gilbert Scott wäre als einziger nicht-deutschsprachiger Preisträger des ersten Reichstagswettbewerbs allerdings teilnahmeberechtigt gewesen.
- 8\_ Barry Bergdoll, ‚Competing in the Academy and the Marketplace. European Architecture Competitions 1401–1927‘, in: Hélène Lipstadt und Barry Bergdoll (Hrsg.), *The Experimental Tradition. Essays on Competitions in Architecture*, New York 1989, S. 21–52.
- 9\_ Eine umfassende Monographie zur Geschichte des Architektenwettbewerbs steht noch aus. Vgl. Raphael Rosenberg, ‚Ausschreiben um Öffentlichkeit zu gewinnen – Die Entstehung des architektonischen Wettbewerbs‘, in: Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Der Architekt – Geschichte und Gegenwart eines Berufstandes*, Bd. 2, München 2012, S. 524–535, S. 525; Hannelore Sachs, ‚Zur Geschichte des künstlerischen Wettbewerbs‘, in: Staatliche Museen zu Berlin, *Forschungen und Berichte*, Bd. 7 (Kunsthistorische Beiträge), Berlin 1965, S. 7–25, S. 7.
- 10\_ Vgl. Rosenberg (wie Anm. 9), S. 525.

- 11\_ Vgl. Heide Becker, ‚Das deutsche Wettbewerbswesen im 19. Jahrhundert‘, in: Bernau u. a. (wie Anm. 1), S. 56-75, S. 58. Ausführlicher über den Beginn des formalisierten Wettbewerbs: Heide Becker und Sabine Knott, *Geschichte der Architektur- und Städtebauwettbewerbe*, Stuttgart/Berlin/Köln 1992 (= Schriften des Deutschen Instituts für Urbanistik, Bd. 35); Petra Skiba, *Architekten-Wettbewerbe in Deutschland. Geschichte ihrer Entwicklung von 1860-1914*, Frankfurt a. M. 1995; Moritz Dapper, ‚Architekturwettbewerbe als Novum. Zur ersten Generation von Juroren 1867-1872 in Preußen‘, unveröffentlichte Bachelorarbeit, Technische Universität Berlin 2014.
- 12\_ Vgl. Nikolaus Bernau, ‚Die Berliner Museumsinsel-Konkurrenz von 1883/84 und Methoden der Wettbewerbsforschung‘, Vortrag mit Moritz Dapper, Mei-Hau Kunzi und Merten Lagatz im Rahmen der Tagung ‚Museum Envisioned – Architectural Competitions 1851-1914‘ (2.-4. Juli 2015) am 3. Juli 2015 am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, Fachgebiet Kunstgeschichte der Moderne, TU Berlin.
- 13\_ Hubert Stier, ‚Die Ergebnisse des architektonischen Wettbewerbs seit 1868‘, in: *Deutsche Bauzeitung*, 24/1890, H. 74, S. 453-455, S. 453; Bernau (wie Anm. 2), S. 15 ff.
- 14\_ ‚Programm für eine öffentliche Concurrenz wegen Bebauung der Museumsinsel in Berlin‘, in: Hermann Rückwardt, *Concurrenz-Entwürfe wegen Bebauung der Museums-Insel zu Berlin. Auswahl der preisgekrönten und besten Entwürfe*, veröffentlicht mit Bewilligung Sr. Excellenz des Herrn Ministers der geistlichen, Unterrichts und Medicinal-Angelegenheiten Dr. von Gossler, Berlin 1885, unpaginiert (Ausschreibungstext)
- 15\_ Zur Jury siehe Moritz Dapper, ‚Die Jury des Thronfolgers? Das Preisgericht des Museumsinselwettbewerbs von 1883/84‘, in: Bernau u.a. (wie Anm. 1)
- 16\_ Vgl. Bernau (wie Anm. 2), S. 11 f.; Originale von Carl Schwatlo, Schmidt & Neckelmann, Spielberg & Kühn, Paul Kieschke, Ludwig Schupmann und Alfred Messel finden sich im Architekturmuseum der TU Berlin; Theophil Hansens Entwurf ist im Besitz des Kupferstichkabinetts der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Georg Niemanns Pläne sind im Besitz seiner Nachfahren.
- 17\_ Rückwardt (wie Anm. 14).
- 18\_ Vgl. Bernau (wie Anm. 2), S. 11 f.; Paul Küster, ‚Die Preisbewerbung für generelle Entwürfe zur Bebauung der Museumsinsel in Berlin‘, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 4/1884, H. 17, S. 157-160, S. 165-168; H. 18, S. 170-173; H. 19, S. 182-185; H. 20, S. 194-198; H. 21, S. 208-210; H. 22, S. 225-226; H. 24, S. 241-243; Karl Emil Otto Fritsch, ‚Die Konkurrenz für Entwürfe zur Bebauung der Museumsinsel zu Berlin‘, in: *Deutsche Bauzeitung*, 18/1884, H. 34, S. 196, S. 198; H. 36, S. 209-212; H. 38, S. 221-224; H. 40, S. 233-235; H. 60, S. 353-256; H. 62, S. 365-368; SMB Zentralarchiv, Inv.-Nr. I/ANT 022.
- 19\_ Vgl. Andreas Kästner, ‚Die Berliner Antikensammlung um 1880‘, in: Bernau u. a. (wie Anm. 1), S. 76-85, S. 77.
- 20\_ Vgl. Bernau (wie Anm. 2), S. 23 f.
- 21\_ Vgl. Ausschreibungstext in Rückwardt (wie Anm. 14)
- 22\_ Hierin ist die maximal im Alten Museum zu nutzende Fläche von 1.300 Quadratmetern schon eingerechnet.
- 23\_ ‚Zum Preisausschreiben betreffend die Bebauung der Museumsinsel in Berlin‘, in: *Centralblatt der Bauverwaltung*, 3/1883, H. 41, S. 368-370, S. 368.

- 24\_** Andreas Kästner, ‚Das alte Pergamonmuseum. Berliner Museumsbaupläne des 19. Jahrhunderts‘, in: Staatliche Museen zu Berlin, *Forschungen und Berichte*, Bd. 26, Berlin 1987, S.29-56, S. 30.
- 25\_** Küster (wie Anm. 18), Preisbewerbung, H. 19, S. 182.
- 26\_** Vgl. Thekla Mellau, ‚Pariser Schick‘, in: Bernau u. a. (wie Anm. 1), S. 260-263, S. 262.
- 27\_** Siehe hierzu und zum Folgenden Bernau (wie Anm. 2), S. 21 ff.
- 28\_** ‚Ausschreibung des Architekturwettbewerbs zum Schinkelfest am 13. März 1882‘, in: *Zeitschrift für Bauwesen* 31/1881, H. 6, S. 264 ff.
- 29\_** Vgl. Robert Huth, ‚Sturm auf die Museumsinsel‘, in: Bernau u. a. (wie Anm. 1), S. 234-239, S. 234.

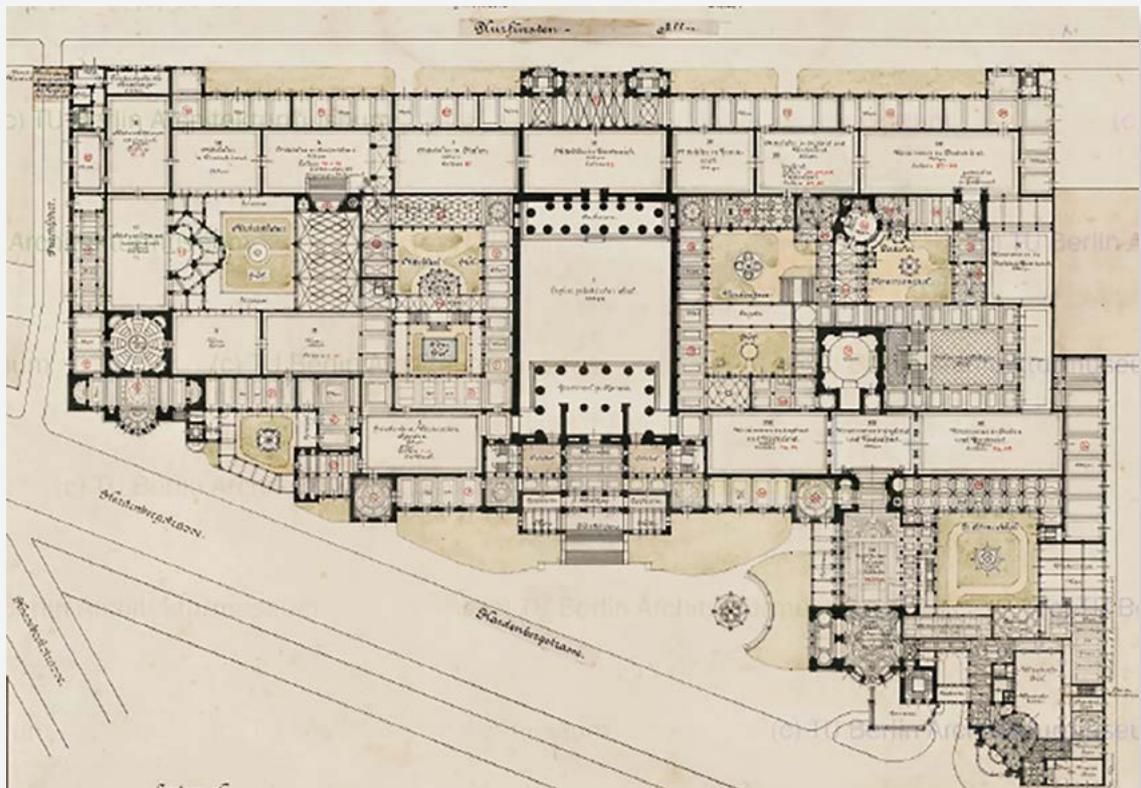
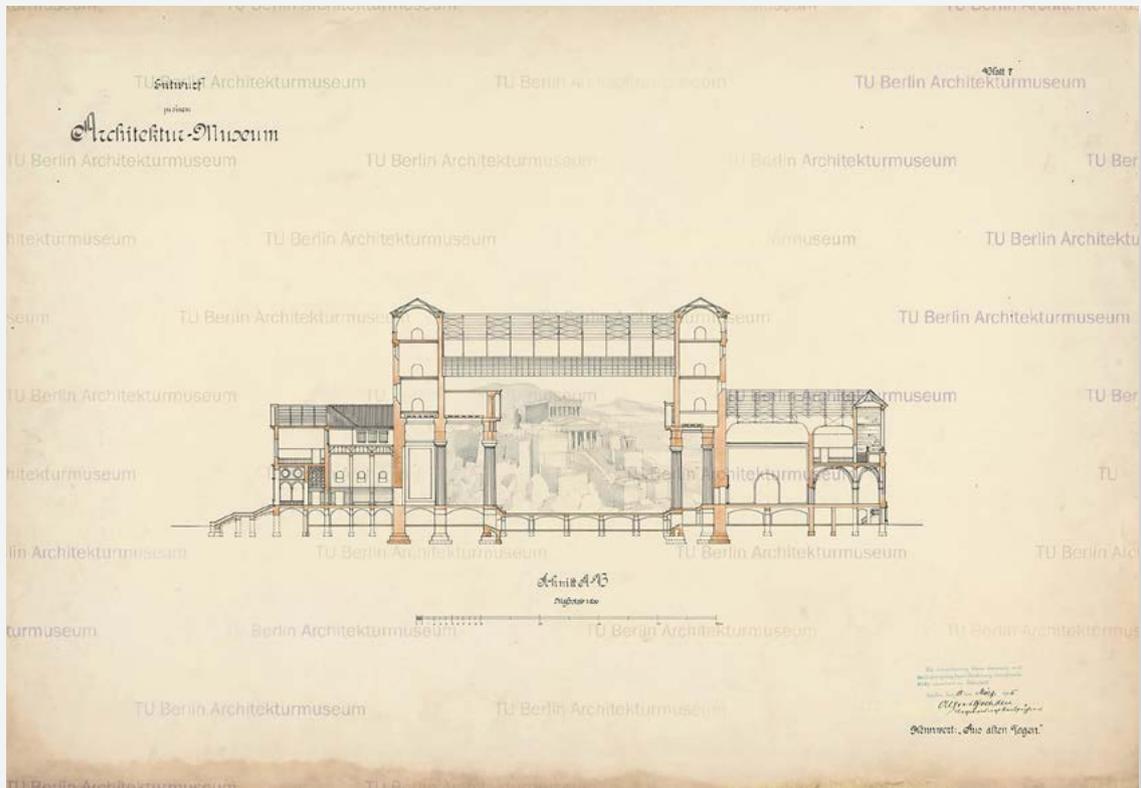


Figure 1

Arnold Boehden, Entwurf für den Schinkel-Wettbewerb 1905, Schnitt durch das Architekturmuseum

Figure 2

Arnold Boehden, Entwurf für den Schinkel-Wettbewerb 1905, Grundriss des Architekturmuseums

→  
Abstract  
S. 308

Nikolaus Bernau

# BILDUNGSREFORM UND MONU- MENTALISIERUNG

DIE UMGESTALTUNG VON  
ABGUSS-SAMMLUNGEN  
IM 19. UND 20. JAHRHUNDERT

WELTWEIT EINER DER BEDEUTENDSTEN Architekten-Nachwuchswettbewerbe ist jener um den „Schinkelpreis“, der seit 1852 vom Berliner Architekten- und Ingenieursverein verliehen wird.<sup>1</sup> 1904/05 wurde er für die Gestaltung eines „Architekturmuseums“ an der Hardenbergstraße ausgeschrieben. Er sollte vor allem den Studierenden der benachbarten Kunsthochschule, der Technischen Hochschule Charlottenburg und der Kunstgewerbeschule dienen, aber auch Geistes- und Naturwissenschaftlern sowie Medizinern. Zu ihrer aller Curriculum gehörte seit dem 17. Jahrhundert das Zeichnen nach Vorlagen und Gipsen; entsprechend sollten im Architekturmuseum vornehmlich originale Pläne und Zeichnungen sowie Gipsabgüsse nach Skulpturen, Ornamentdetails und Architekturen gezeigt werden.

Überliefert ist nach aktuellem Stand des Wissens nur die Arbeit des Wettbewerbssiegers Arnold Boehden Figure 1, 2.<sup>2</sup> Die Abgüsse von Statuen, Reliefs, Architektur- und Ornamentdetails sowie Aufbauten ganzer Fassaden der Antike, des Mittelalters und der Renaissance werden darin vor landschaftsimaginierenden Hintergrundbildern gezeigt oder in formal den Epochen angeglichenen Stilträumen wie Kreuzgängen, Kapellen und Sälen.<sup>3</sup> Im Zentrum der Inszenierung sah er eine vollgroße Nachbildung einer der Fassaden des Zeus-Tempels aus Olympia vor.

## PLANUNGEN FÜR MONUMENTALISIERTE INSZENIERUNGEN DER BERLINER GIPSSAMMLUNGEN

Der Schinkelwettbewerb von 1905 war weder der erste noch der letzte Versuch, die weltweit führenden Berliner Abguss-Sammlungen der Königlichen Museen und der Hochschulen in monumentalisierten Inszenierungen zu präsentieren. Schon im Schinkelwettbewerb von 1881 sowie im Museumsinselwettbewerb von 1883/84 war dies das zentrale Thema gewesen.<sup>4</sup> In den 1890er Jahren wurde ein umfangreicher Neubau für Gipse nach antiken Skulpturen an der Museumsinsel geplant.<sup>5</sup> 1906 forderte der Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin Wilhelm von Bode in einer seiner Denkschriften für ein „Museum älterer deutscher Kunst“ den Aufbau einer umfangreichen nationalen Gipssammlung. Für diese sah Alfred Messel 1907 mit vier Sälen sogar den größten Teil des Hauptgeschosses des „Deutschen Museums“ im Nordflügel des heutigen Pergamonmuseums vor.<sup>6</sup> Die von Ludwig Hoffmann seit 1909 stark veränderte und verkleinerte Planung wurde dann 1929/30 unter der Leitung von Theodor Demmler, dem Nachfolger von Wilhelm von Bode im Amt des Leiters der „Bildwerke christlicher Epochen“, realisiert.<sup>7</sup> Im Zentrum stand ein Nachbau des Naumburger Westlettners Figure 3.<sup>8</sup> Diese Präsentation war bis zur Ausräumung im Kontext der nationalsozialistischen Museumsreformen im Jahr 1934 zu sehen.<sup>9</sup>

Als Vorläufer von Bodes Konzeption einer nationalen Gipssammlung kann die seit den 1870er Jahren im „Reichshof“ des Germanischen Nationalmuseums in

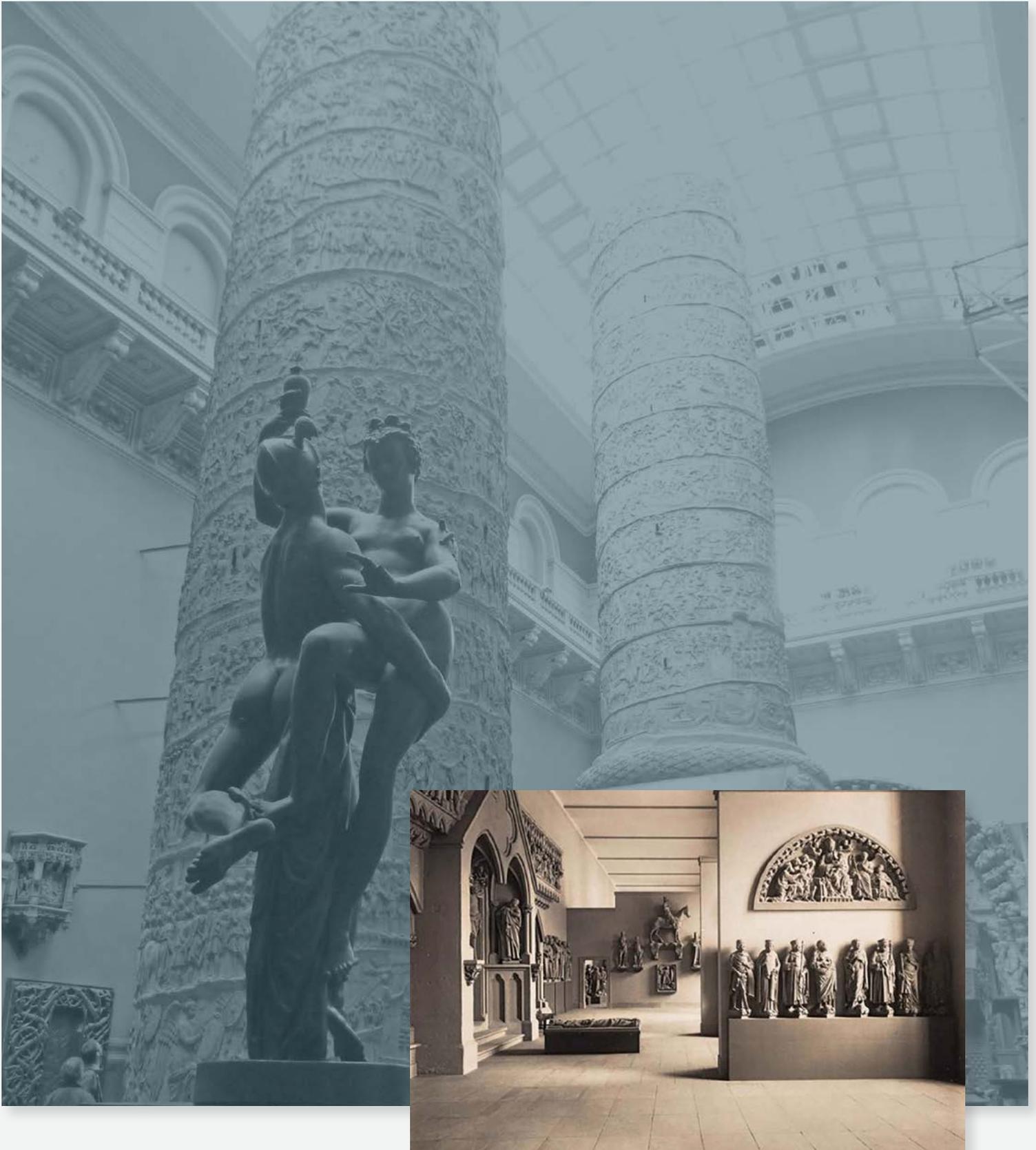


Figure 3 Deutsches Museum Berlin,  
Naumburger Saal der  
Abguss-Sammlung, 1930

Mit monumentalisierten Abguss-Sammlungen konnte der Stolz auf die wachsende Macht und den kulturellen Status der eigenen Nation gepflegt werden.

Nürnberg aufgebaute Inszenierung von Kopien als ‚deutsch‘ betrachteter Skulpturen und Reliefs angesehen werden,<sup>10</sup> und auch der Vorschlag für eine monumentalisierte Abguss-Ausstellung, der im Zusammenhang der Düsseldorfer Kunstausstellung von 1902 für das Rheinland entwickelt worden war.<sup>11</sup>

### **DIE INTERNATIONALE ENTWICKLUNG MONUMENTALISIERTER ABGUSS- ODER KOPIENSAMMLUNGEN**

Deutschland sollte damit eine internationale Entwicklung aufnehmen, die seit 1851 eine grundsätzlich neue Präsentationsform hervorgebracht hatte: die monumentalisierte Abguss- oder Kopiensammlung.<sup>12</sup> Um nur die wichtigeren Beispiele zu nennen (die Jahre beziehen sich auf den Planungsbeginn – soweit er bekannt ist – und die Eröffnung): London, Weltausstellung 1848/1851;<sup>13</sup> London, Crystal Palace in Sydenham 1851/1854;<sup>14</sup> Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Cour vitrée für die Antikensammlungen 1863/1874;<sup>15</sup> Musée du Moyen Âge et de la Renaissance 1878;<sup>16</sup> London, South-Kensington Museum (heutiges Victoria and Albert Museum, V&A), Cast Courts 1873;<sup>17</sup> Paris, Musée de Sculpture comparée im Trocadéro-Palast 1882;<sup>18</sup> Amsterdam, Rijksmuseum 1885; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Reichsbau 1877;<sup>19</sup> Berlin Museumsinsel-Wettbewerb 1883-1884;<sup>20</sup> Dublin, Nationalmuseum, 1883/1890; Dresden, Albertinum 1884/1891;<sup>21</sup> Paris, Musée Indo-Chinois im Trocadéro-Palast 1890;<sup>22</sup> Pittsburgh, Pennsylvania, Carnegie-Institute, Abguss-Saal, 1906; Moskau, Museum der Schönen Künste zu Ehren Kaisers Alexander III (heutiges Puschkin-Museum) 1912;<sup>23</sup> Cambridge, Massachusetts, Germanic Museum 1910/1921;<sup>24</sup> Berlin, Deutsches Museum 1906/1930; Rom, Museo del Impero, 1929;<sup>25</sup> Rom, Augustus-Ausstellung 1937-38;<sup>26</sup> Paris, Umgestaltung des Musée de Sculpture comparée zum Musée des Monuments Français im zum Palais de Chaillot umgebauten Trocadéro-Palast 1937; Rom, Museo della Civiltà Romana 1942/1955; Paris, Centre d'Architecture et du Patrimoine im Palais de Chaillot u. a. mit dem wiedereröffneten Musée des Monuments Français 2007.

Bildungsreformer suchten die Museen und ihre Sammlungen zur Aufklärung und Ausbildung breiterer Bevölkerungsschichten zu nutzen.

An dieser Umgestaltung von teilweise sehr alten Sammlungen, die mit erheblichem finanziellen und organisatorischen Aufwand und dem Bau neuer Säle verbunden war, hatten viele und oft sehr divergierende Kreise ein erhebliches Interesse. Sie reagierten etwa auf neue Interessen und ästhetische Perspektiven von Künstlern, Kunst- und Kulturhistorikern, aber auch Ethnologen und Archäologen, die mit dem aufsteigenden Historismus entstanden. Zugleich wünschten Bildungsreformer die Museen und ihre Sammlungen zur Aufklärung und Ausbildung breiterer Bevölkerungsschichten zu nutzen.<sup>27</sup> Sie antworteten damit auf die technischen und gestalterischen Herausforderungen der wachsenden Industrie. Zugleich konnte mit derart monumentalisierten Abguss-Sammlungen der Stolz auf die wachsende Macht und den kulturellen Status der eigenen Nation gepflegt werden – die erheblichen Kosten demonstriertem jedem, welche Kapitalien dem Bildungswesen zur Verfügung gestellt werden konnten.

### DIE ERWEITERUNG DES WAHRNEHMUNGSHORIZONTS UND NEUE NARRATIVE IM MUSEUM

Zwar wurde der traditionelle ästhetische Kanon aus Antike und italienischer Renaissance nie in Frage gestellt.<sup>28</sup> Doch schon die Abformung der 1817 erstmals im British Museum ausgestellten Elgin Marbles erweiterte durch die Verbreitung der Gipse auch international das Bild der Antike erheblich. Zum ersten Mal war es nun möglich, anhand eines Hauptwerks die von Johann Joachim Winkelmann vorexerzierte Scheidung zwischen griechischen ‚Originalen‘ und römischen ‚Kopien‘ auch physisch nachzuvollziehen. Immer wieder wurde in der Folge die Frage der Einbindung der Friese in die Architektur zum museumsinszenatorischen Thema, etwa im Berliner Museumsinselwettbewerb 1883/84 oder im Nachbau des Parthenon in Nashville 1897 sowie der Parthenon-Cella in Pittsburgh 1906.

Auch das Bild der Nachantike änderte sich seit den 1850er Jahren fundamental durch die topografischen Forschungen zur Architektur und Kunst des Mittelalters sowie die Erforschung der nord- und westeuropäischen Renaissancen, des Barock und Frühklassizismus. Das zeigt sich zum

Figure 4

École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, Musée du Moyen Âge et de la Renaissance, Wandabschnitt



## Die seit 1851 veranstalteten Weltausstellungen erweiterten das Spektrum des Akzeptierten.



Figure 5 Victoria & Albert  
Museum, London,  
The West Cast Court

Beispiel an dem als ‚französisch‘ vereinnahmten Fontainebleu-Manierismus im Pariser Musée de Sculpture comparée oder – weniger monumental, aber systematischer – in der Abguss-Sammlung der École des Beaux-Arts [Figure 4](#). Auch Architektur- oder Konversationslexika zeigten nun nicht mehr nur die seit dem 16. Jahrhundert kanonischen Säulentypen, sondern die Darstellung einer möglichst maximalen Vielfalt von Detailvariationen. Ähnlich ästhetisch folgenreich waren die Eroberung Algeriens und Indochinas durch Frankreich seit den 1830er Jahren, die Inbesitznahme großer Teile Indiens durch den britischen Staat nach dem Aufstand gegen die East India Company 1857/58 sowie die beständige Ausweitung der Kolonialgebiete in Asien und Afrika.

Vor allem aber erweiterten die seit 1851 veranstalteten Weltausstellungen das Spektrum des Akzeptierten. Auf ihnen wurden nicht nur die Leistungen der westlichen Industrie, sondern in kunsthistorischen Ausstellungen auch diejenigen der Kunst und ihrer Geschichte gezeigt. Außerdem öffnete die Teilnahme etwa von China, Japan oder Siam, der südamerikanischen Staaten und vieler Kolonialgebiete den historisch relativierenden Blick auf die Macht Europas.<sup>29</sup> Dies lässt sich etwa an den Inszenierungen der Khmer-Tempel in Paris oder im Maßstab 1:1 aufgebauter „maurischer“ und indischer Architekturen im Victoria and Albert Museum in London ablesen [Figure 5](#). Eine Monumentalisierung der Inszenierung war für alle diese Zwecke allerdings nicht unbedingt notwendig. Deswegen überlebte gerade in universitären Sammlungen die klassische Präsentation von vereinzelt, vornehmlich antiken Skulpturen, Reliefs, Architekturdekorationen sowie ordnungsbestimmenden Teilen antiker Säulen auf Regalen und Podesten [Figure 6](#).

Öffentliche Museen hingegen standen unter dem zunehmenden Druck, sich der Breitenbildung zu öffnen. Die meisten westeuropäischen, nord- und südamerikanischen Staaten betrachteten sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts im weiteren Sinn als „Demokratien“, in denen gewählte Parlamente an der Machtausübung teilhatten. Auch und gerade die vom Staat finanzierten Bildungsinstitutionen wurden davon erheblich beeinflusst.

Bürgerliche Reformer hofften, mit der Erziehung zur Schönheit dem revolutionären Potential der sozialistischen Arbeiterbildungsbewegung zu begegnen.

Der 1845 in Großbritannien verkündete „Museums Act“, dem 1850 der „Public Libraries Act“ folgte, machte es etwa auch kleineren Gemeinden möglich, Museen und Bibliotheken zu eröffnen. Zwar blieb die Definitionsmacht des Bildungsbürgertums über das, was als ‚hohe‘ Kunst zu gelten hatte, unangefochten. Andererseits hofften insbesondere bürgerliche Reformer, mit der Erziehung zur Schönheit dem revolutionären Potential der sozialistischen Arbeiterbildungsbewegung zu begegnen. So erklärt sich etwa, warum es für den Stahlmagnaten Andrew Carnegie genauso wichtig war wie für den Moskauer Bildungsreformer, im Museum auch eine monumentale Abguss-Sammlung zu zeigen **Figure 7**. Nicht zufällig fehlen hingegen in allen untersuchten Ausstellungen Dokumente bäuerlicher Architekturen oder Dekorationsformen. Sie konnten nicht dazu dienen, einer breiteren Bevölkerung die Übermacht des durch die führenden sozialen Schichten vertretenen kulturellen Modells zu vermitteln.

Zu diesen neuen Erzählungen im Museum gehörte auch die Nationalisierung der Kunstgeschichte. Wohl zum ersten Mal hatte sie André Lenoir mit dem ersten, 1795 eröffneten und 1816 wieder aufgelösten Musée des Monuments Français versucht.<sup>30</sup> In ihm wurden die in chronologischer Reihe aufgestellten originalen Grabdenkmäler von Herrschern und Fürsten Frankreichs als Monumente französischer Größe inszeniert. Eine vergleichbar anhand von Königsgrabmälern aufgebaute Verherrlichung englischer (sic!)

**Figure 6** Abguss-Sammlung Antiker Plastik, FU Berlin



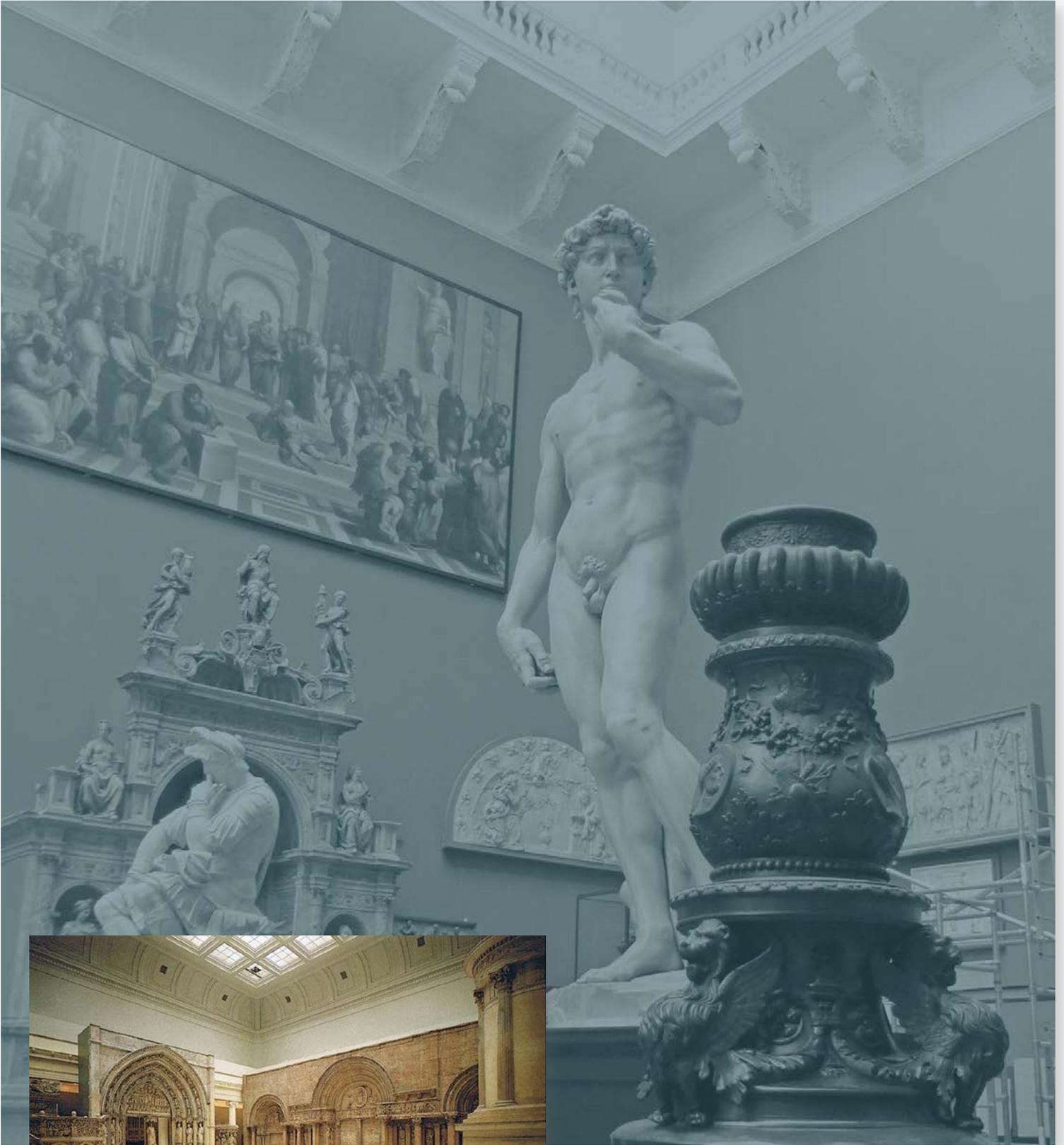


Figure 7

Carnegie-Museum, Pittsburgh,  
Pennsylvania, Abguss-Saal

Geschichte, nun aber mit Abgüssen gestaltet, entstand 1854 im „English Court“ des Crystal Palace in Sydenham. Kaum zwei Jahrzehnte später wurde 1877 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg der „Reichshof“ eröffnet mit einer Inszenierung ‚deutscher‘ Skulptur in stilraumgleichen Intérieurs. Er reagierte damit wohl auch auf die mit dem Pariser Musée de Sculpture comparée im Trocadéro-Palast angelegte monumentale Feier französischer Skulptur und Architektur des Mittelalters. Sie galt über Generationen als vorbildliche Präsentation, noch die 1930 eingeweihte Ausstellung ‚deutscher‘ Skulpturen im Berliner Deutschen Museum wurde von dem nationalistischen Kunstkritiker Kurt Eberlein als „deutscher Trocadéro“ bezeichnet. Diese Inszenierung war tief nationalistisch inspiriert: Alle als Teil der französischen, englischen oder italienischen Kunstgeschichte interpretierbaren Berliner Abgüsse wurden 1929 ins Depot geschafft.

Mit der Neugestaltung des Pariser Musée de Sculpture comparée nach der Weltausstellung 1937 kamen Modelle, Pläne, Fotografien und Bauskulpturabgüsse von Kreuzfahrerburgen und -kirchen hinzu, die in den neu erworbenen Mandatsgebieten Syrien und Libanon standen. Frankreich wurde so als uralter Schutzherr der christlichen und besonders der katholischen Minderheiten des Nahen Ostens inszeniert. Vergleichbar als Darstellung national-imperialistischer Erfolge waren die seit 1929 von Mussolini vorangetriebenen Planungen für ein „Museo del Impero“ in Rom. Eröffnet wurde es erst 1955 als „Museo della Civiltà Romana“, mit allerdings weitgehend unverändertem Programm und Inszenierungsform Figure 8. In hochmodern-abstrakt gestalteten Sälen sind hier Abformungen von Skulpturen und ganzen Fassaden, sogar der Nachbau von Innenräumen zu erleben, intensiv erläutert mit monumentalen Inschriften an den Wänden, Landkarten, Modellen und Fotografien. Der rote Faden ist die Verherrlichung des Römischen Reichs und seiner militärischen Macht, die zivilisierende Kraft des Imperiums und seiner Herrscher. Charakteristischerweise spielen die republikanischen Traditionen des Reichs dagegen nur eine Randrolle.



Figure 8 Rom, Museo della Civiltà Romana

## Warum aber scheiterte die Monumentalisierung der Abguss-Sammlungen ausgerechnet in Berlin?

Warum aber scheiterte die Monumentalisierung der Abguss-Sammlungen ausgerechnet in Berlin? Wohl vor allem deswegen, weil es seit der Planung des ersten Pergamonmuseums 1896 und zumal der des heutigen Pergamonmuseums seit 1907 eine Alternative zur Ausstellung von vollgroßen Gips-Fassaden und -Baudetails gab: die Kombination von originalen, auf Sichthöhe angebrachten antiken Fragmenten und ihre Ergänzung in voller Höhe und Form durch Kunststeinaufbauten.

Inzwischen sind diese Säle von der Berliner Antikensammlung als Denkmal der Fach- und Museums-geschichte informell unter Veränderungsschutz gestellt worden. Das entspricht der Wiederentdeckung anderer monumentalisierter Ausstellungen in den vergangenen Jahren: Der Pittsburger Saal wurde schon zu Beginn der 1980er Jahre ins Denkmalverzeichnis eingetragen, in Budapest werden die Lichthöfe des Museums der Schönen Künste mit dem Abguss des Colleoni und der Freiburger Goldenen Pforte aufwändig restauriert; das Musée des Monuments Français in Paris wurde in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts zur Cité de l'Architecture et du Patrimoine umgestaltet, die mit ihren Ausstellungen zur Denkmalpflege und modernen Architektur für Furore sorgt. Alle Hinweise auf die ‚französische‘ Kreuzritter-Kunst im Nahen Osten sind hingegen entfallen, sie passen nicht mehr zum aktuellen, postkolonialen Selbstbild Frankreichs. Ganz anders legitimierte sich zur gleichen Zeit die Restaurierung der Abguss-Säle des Victoria and Albert Museum in London. Hier wurde keinerlei Veränderung der ideologischen Botschaft versucht. Ganz im Gegenteil wird mit Vehemenz und erheblichem Aufwand an Mitteln die vom universalhistorischen Blick des Viktorianischen Zeitalters geprägte Inszenierung der Zeit um etwa 1910 wiederhergestellt.

Monumentalisierte Abguss-Sammlungen können auch heute noch als nationale Selbstvergewisserung verstanden werden, so wie die Ausstellung der in den 1890er Jahren angefertigten Gipse frühmittelalterlicher „High Crosses“, mit der das Irische Nationalmuseum zu Beginn des 21. Jahrhunderts die eigenständige Kultur der Inselnation betonte. Trotz solcher neuen Perspektiven und Erfolge sind

Monumentalisierte Abguss-Sammlungen können auch heute noch als nationale Selbstvergewisserung verstanden werden.

monumentalisierte Abguss-Sammlungen aber nicht außer Gefahr. So wird in Rom immer wieder über eine Auflösung oder wenigstens radikale Umgestaltung des Museo della Civiltà Romana debattiert. Anstatt dessen einzigartige Inszenierung der römischen Geschichte nach dem Vorbild von Paris zu aktualisieren oder nach dem von London und Pittsburgh zu historisieren, soll das Museum geschlossen werden und im Stadtzentrum ein neues Museum mit vergleichbarer Geschichte, aber bestückt nur mit originalen Fragmenten, entstehen. Ein Projekt, das ein Rückschritt in die überwunden geglaubte Zeit wäre, als der moderne, historisch unreflektierte Kult um das Original so viele Abguss-Sammlungen zerstörte.

1. Vgl. Ines Zinsch (Hrsg.), *150 Jahre Schinkel-Wettbewerb: preisgekrönte Ideen und Projekte*, Berlin 2006.
2. Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, Inv.-Nr. SW-A 1905-01 - 1905-15.
3. Zum Begriff des Stilraums vgl. Alexis Joachimides, Nikolaus Bernau, Sven Kuhrau, Viola Vahrson (Hrsg.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumsinsel 1830-1990*, S. 238.
4. Vgl. Stephan Waetzoldt, ‚Pläne und Wettbewerbe für Bauten auf der Berliner Museumsinsel 1873-1896‘, *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 35, 1993, Beiheft; Nikolaus Bernau, *Bénédicte Savoy*, Hans-Dieter Nägele, *Museumsvisionen. Der Wettbewerb zur Erweiterung der Berliner Museumsinsel 1883/84*, Kiel 2015.
5. Vgl. Ludwig Pallat, *Richard Schöne. Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin*, Berlin 1959, S. 207-211; Waetzoldt (wie Anm. 4), S. 18-19, 179-183.
6. Vgl. Wilhelm Bode, *Alfred Messels Pläne für die Neubauten der Königlichen Museen zu Berlin*, Berlin 1910; Nikolaus Bernau, ‚Einheit durch Vielfalt: die Säle für Abgüsse nachantiker Skulpturen im Berliner Neuen Museum‘, in: Ellinoor Bergvelt u.a. (Hrsg.), *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830: Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext*, Berlin 2011, S. 207-226.
7. Vgl. Kurt Karl Eberlein, ‚Das Deutsche Museum‘, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 64, 1930/31, S. 129-135, Leipzig 1930.
8. Vgl. Frank Kammel, ‚Zur Geschichte der Abgussammlung nachantiker Skulptur an den Berliner Museen‘, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 28, 1991, S. 159-193; Nikolaus Bernau, ‚Die Architektursäle des Pergamonmuseums – ein Denkmal deutscher Architekturgeschichte‘, in: Stefan Altekamp, Matthias René Hofter, Michael Krumme (Hrsg.), *Posthumanistische Klassische Archäologie. Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interessen und Methoden*, Kolloquium Berlin 1999, München 2001, S. 462-472.
9. Vgl. Tanja Baensch, Kristina Kratz-Kessemeier u. Dorothee Wimmer, *Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik*, Köln/Weimar/Wien 2016 (Veröffentlichungen der Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsge-schichte e.V.), insbesondere S. 203-220.
10. Vgl. Heinz Stafski, ‚Die Skulpturen-sammlung‘, in: Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz (Hrsg.), *Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg. Beiträge zu seiner Geschichte*, Nürnberg 1978, S. 607-633.

- 11\_ Vgl. o. A. [Paul Clemen], *Denkschrift über den Plan einer kunsthistorischen Ausstellung in Verbindung mit der Deutsch-nationalen Kunstausstellung Düsseldorf 1902*, Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, ZA I SKS 4, Bl. 171-180; *Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902*, illustrierter Katalog, Düsseldorf 1902; o. A., „Industrie-, Gewerbe & Kunstausstellung: Düsseldorf 1902“, in: *Kleine Reihe*, Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Industriemuseum Oberhausen, Köln 1997.
- 12\_ Ob Architekturnachbauten wie der seit 1841 geplante Ägyptische Tempelhof im Berliner Neuen Museum oder die vielen Dorf- und Altstadt nachbauten auf Gewerbe- und Weltausstellungen als Teil monumentalisierter Museumsinszenierungen zu sehen sind, wäre zu debattieren.
- 13\_ Siehe Franz Bosbach, John Davis (Hrsg.), Susan Bennett, Thomas Brockmann, William Filmer-Sankey (Mitarbeiter), *Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen – The Great Exhibition and its Legacy*, Prinz Albert-Studien, Berlin 2012.
- 14\_ Siehe J. R. Pigott, *Palace of the people: The Crystal Palace at Sydenham 1854-1936*, London 2004
- 15\_ Siehe Jörn Garleff, *Die École des Beaux-Arts in Paris. Ein gebautes Architekturtraktat des 19. Jahrhunderts*, Tübingen/Berlin 2003.
- 16\_ Siehe Emmanuel Schwartz, *La Chapelle de l'École des Beaux-Arts de Paris. Présentation historique, artistique et littéraire*, Paris 2002.
- 17\_ Siehe Malcom Baker, „The Establishment of a Masterpiece: The Court of the Portico de la Gloria in the South Kensington Museum in London in the 1870s“, in: S. Moralejo (Hrsg.), *Actas del simposio internacional sobre O Portico da Gloria e a arte do seu tempo*, Santiago de Compostela 3.-8.10.1988, Santiago de Compostela 1991, S.479-499.
- 18\_ Siehe hierzu und zum Folgenden: Léon Pressouyre, *Le Musée des Monuments Français*, Paris 2007; Susanne Meersmann, *Die Musées du Trocadéro: Viollet le Duc und der Kanondiskurs im Paris des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2012.
- 19\_ Siehe Stafski (wie Anm. 10).
- 20\_ Siehe Moritz Dapper, „Insel der Gipse“. Die Rolle der Gipsabguss-Sammlung im Museumsinsel-Wettbewerb von 1883/84, in dieser Publikation.
- 21\_ Siehe Kordelia Knoll (Hrsg.), *Das Albertinum vor 100 Jahren – die Skulpturensammlung Georg Treus. Zur Erinnerung an die Eröffnung der Sammlung der Originalbildwerke am 22. Dezember 1894*, Dresden 1994.
- 22\_ Siehe Michael Falser, „Die Berliner Gipsabgüsse von Angkor Wat. Ihre kulturpolitischen Zusammenhänge um 1900 und ihre aktuelle Bedeutung als transkulturelles Erbe“, in dieser Publikation.
- 23\_ Siehe Erhard Hexelschneider, Julia Vashchenko, „In Moskau ein kleines Albertinum erbauen“: Iwan Zwetajew und Georg Treu im Briefwechsel (1881-1913), Dresden/Moskau 2006.
- 24\_ Siehe Lynette Roth, „Old World Art on the Soil of the New“: Plaster Casts and the Germanic Museum at Harvard University, in dieser Publikation.
- 25\_ Siehe Giuseppina Pisani Sartorio (Hrsg.), *Dalla mostra al museo: dalla mostra archeologica del 1911 al Museo della Civiltà Romana*, Roma 1983.
- 26\_ Siehe *Mostra Augustea della Romanità*, (catalogo con illustrazioni), C. Colombo, Roma 1938.
- 27\_ Vgl. Giles Waterfield, *The people's galleries: Art museums and exhibitions in Britain, 1800-1914*, London 2015.
- 28\_ Vgl. Kate Nichols, *Greece and Rome at the Crystal Palace: classical sculpture and modern Britain 1854-1936*, Oxford 2015.
- 29\_ Vgl. Peter H. Hoffenberg, *An empire on display: English, Indian, and Australian exhibitions from the Crystal Palace to the Great War*, Berkeley, California, 2001.
- 30\_ Vgl. Alexandra Stara, *The Museum of French Monuments 1795-1816: "killing art to make history"*, Farnham/Burlington 2013.

PANEL 2  
ZEUGNISSE KULTURELLER AUSTAUSCHBEZIEHUNGEN  
TESTAMENTS OF CULTURAL INTERACTIONS





→  
Abstract  
S. 310

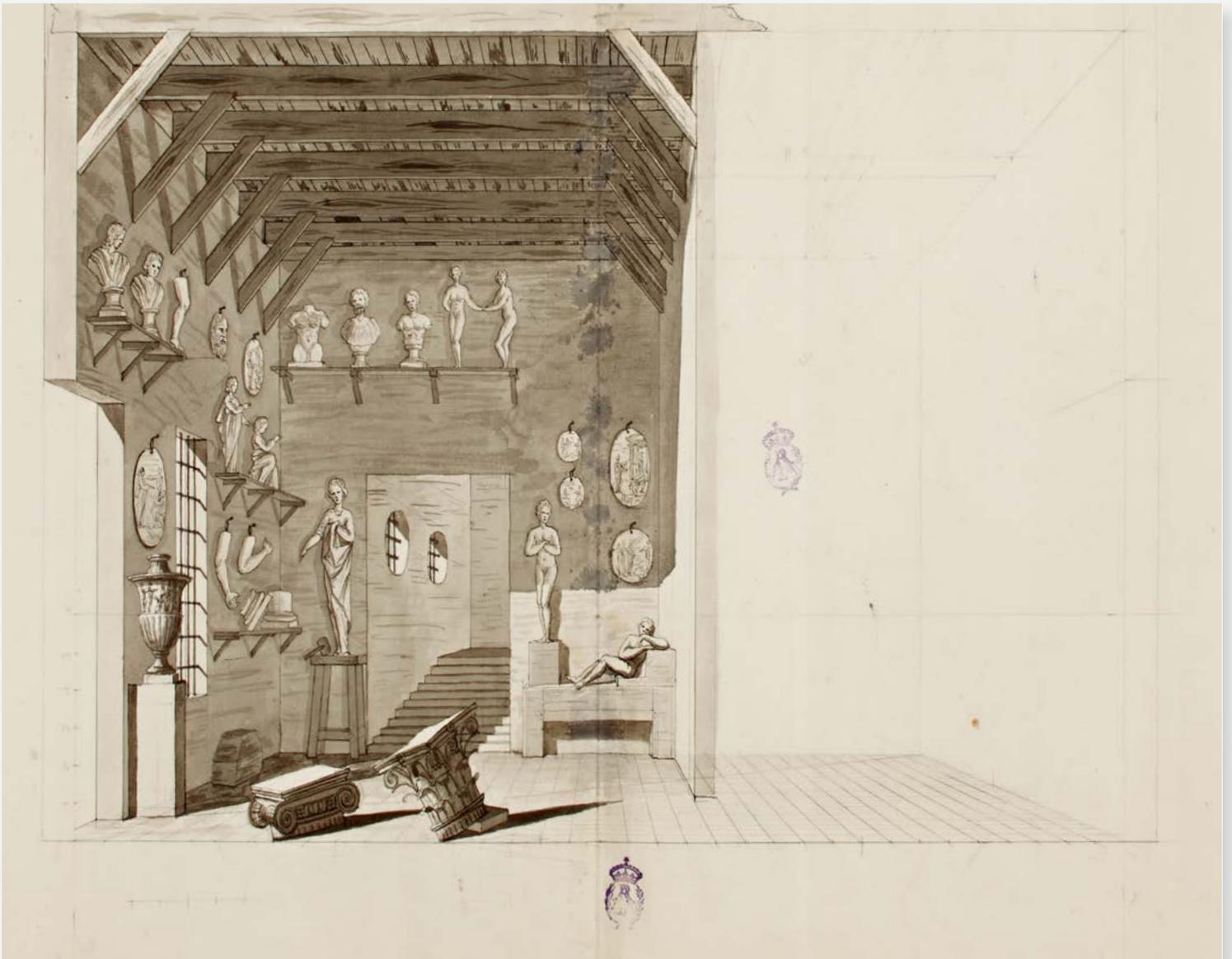
Ricardo Mendonça

# PLASTER CAST WORKSHOPS

THEIR IMPORTANCE FOR THE  
EMERGENCE OF AN INTERNATIONAL  
NETWORK FOR THE EXCHANGE OF  
REPRODUCTIONS OF ART

## PLASTER CAST WORKSHOPS AND THEIR CRUCIAL ROLE FOR ACADEMIES OF ARTS

When the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando was created in 1752, a plaster cast workshop was already considered to be of the utmost importance in the city of Madrid. A couple of years earlier, in 1744, the quality and quantity of casts supplied by local producers had already been regarded as insufficient.<sup>1</sup> A request was therefore sent to the Spanish ambassador in Rome to purchase moulds of statues which should be reproduced in Spain. Even though these moulds never arrived, the link between the San Fernando Academy's growing importance and its role as a supplier of casts is evident [\[Figure 1\]](#). This is already apparent in the fact that it supplied casts to numerous newly



**Figure 1** Dámaso Santos Martínez, *Taller de vaciados*, 1804, pencil, ink & grey wash on dark yellow paper, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

founded academies and art schools: Valencia in 1753, Seville in 1771, Barcelona in 1775, and Zaragoza in 1792.<sup>2</sup>

In fact, Spain seems to have been the first country to understand that establishing a state-run workshop was the most effective way to address the needs of the general public and, in particular, those of public art schools and institutions. The Spanish government paved the way for a supply system of casts not only within Europe, but also in South America. In this regard, it is worth mentioning that the San Fernando Royal Academy of Madrid provided an extensive cast collection to the San Carlos Academy in México in 1791, followed 80 years later by the offer of an equally important collection which was originally destined for a Portuguese museum.<sup>3</sup>

Italy's dominance as a supplier of casts was disrupted when the French forces looted the Papal States in 1798.

Frankfurt was an early example of transnational circulation of casts.

## NAPOLEONIC LOOTING AS A DRIVING FORCE IN THE DEVELOPMENT OF PLASTER CAST PRODUCTION

Italy's dominance as a supplier of casts was disrupted when the French forces looted the Papal States in 1798. On the one hand, moulds of statues were made to provide replacement copies of the originals, which were taken to Paris, and on the other Napoleon suspended private ownership rights and laws that had previously granted owners the option of refusing to have casts of their sculptures made, which had restrained the diversity and quality of casts on the market.<sup>4</sup> The casts taken from these moulds were systematically offered as compensation for the loss of works of art that had been taken to the Musée Napoléon in Paris.<sup>5</sup> As a result, the Louvre increased its moulds collection very rapidly and, at the same time, established itself as an important supplier of casts all over the world. The museum established a new concept in the supply chain of casts that relied on a mix of casts from France and from abroad, whilst up until the 18th century Italy was a highly regionalized exporter of casts. In Germany, copies of the finest statues were given to institutions, such as the Akademie der Künste, Berlin, in 1806,<sup>6</sup> as well as to private collectors, such as Simon Moritz von Bethmann, banker of Frankfurt and Consul General of Russia in 1801 who later exhibited the casts in his private museum Ariadneum (1816)<sup>7</sup>. Interestingly, the nearby Städelsches Kunstinstitut was one of the earliest institutions to obtain casts from the Parthenon and Bassae friezes, which the British government made available in 1819. As these examples show, Frankfurt was an early example of transnational circulation of casts.

Whilst dispersal of Italian sculpture collections across Europe had started in the 16th century, the French invasions encouraged institutions as well as private collectors to acquire fresh casts of the most important collections not only from all over Italy (Vatican States, Sicily), but also from Spain, Prussia, Austria, Poland, etc. A private figure maker in Italy could never aspire to have the same wealth of moulds and resources as the Atelier de moulage at the Louvre. Furthermore, the quality of the casts provided by local formatori in Italy was not always particularly good.

That is why the French were the first to establish high quality standards in cast production, as certified by inlaid stamps.



Figure 2

Unknown producer  
Aphrodite of Milos, 1856,  
plaster cast, Faculdade  
de Belas-Artes da  
Universidade de Lisboa,  
Lisbon

At this time, casts were often used for teaching purposes, to improve the quality of instruction provided by art institutions in the newly occupied countries, for example at the Accademia di Belle Arti di Brera in Milan in 1806<sup>8</sup> or at the Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten at The Hague in 1807.<sup>9</sup> The wider importance that Paris had acquired as an international centre for the production of plaster models during this period is reflected in the shipment of a considerable collection in 1806 to the Philadelphia Academy of Fine Arts in the United States of America, which hence became the first transcontinental destination for a cast collection produced in France, amidst the turmoil of war.

To sum up, the French invasions led to an even greater increase in the production of plaster casts.

As a result, in some institutions, such as the Accademia di Belle Arti di Brera in Milan, probably more plaster models were acquired in this period than ever before.<sup>10</sup> In fact, it is worth mentioning that the flow of Italian *formatori* moving to other European countries increased even further after the collapse of the French Empire.

The role the Louvre managed to maintain as a supplier of casts after the war can in part be explained by the fact that not all sculptures seized during the Napoleonic looting were returned at the end of the conflict. In fact, the exodus of sculptures from Italy had started long before this. One of the reasons for this was that classical antiquity began to play an important role in the establishment of public art museums in countries such as Spain, England, and Germany. This trend was further heightened by excavation campaigns in the course of the 19th century. In fact, the shift of interest towards Greek art fostered the success of reproductions that were made from the Parthenon frieze, which was taken to England in 1812, and from the Venus de Milo, which was brought to Paris in 1820 Figure 2. These bestsellers help explain the strong position

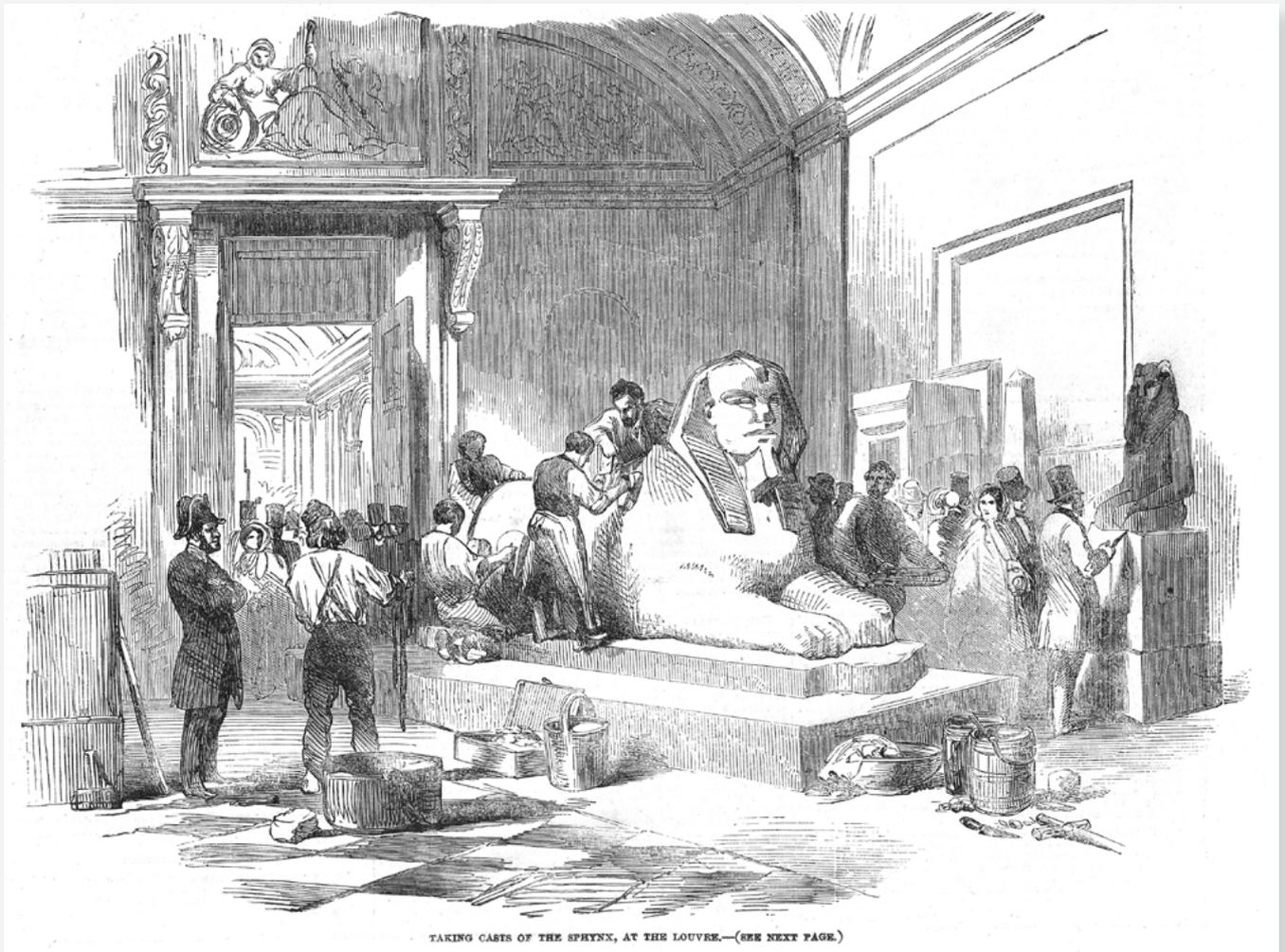


Figure 3 Unknown author,  
Taking Casts of the  
Sphinx, at the Louvre

maintained by the British Museum, the Louvre and other international institutions with replica workshops that sold copies of sculptures on display in their collections. As the example of the Accademia di Belle Arti in Florence illustrates, the exchange of casts was at that time one of the most important ways to expand a collection.<sup>11</sup>

### THE NATIONAL IMPORTANCE OF PLASTER CAST COLLECTIONS

Furthermore, the intellectual movement that emerged from Romanticism at the beginning of the 19th century fostered the appreciation of other artistic styles that in the previous century had been regarded as barbarian and, in a way, not part of the canon. This new attitude towards culture equally favoured the acceptance of unknown repertoires, hence enabling an international market for reproductions to develop. Each country had its own unique range of replicas of sculptures and ornaments considered to be of national importance. These came from national



*Exhibition of Ancient Mexico at the Egyptian-Hall, Piccadilly, 1824, and Painted by Agostino Aglio at American Art, London, 1824*

**Figure 4** Agostino Aglio  
Exhibition of Ancient  
Mexico at the Egyptian-  
Hall Piccadilly, 1824  
print on paper

The emergence of an international exchange network for art reproductions grew out of the creation of institutionalised plaster cast workshops affiliated with academies of fine arts and museums.

monuments and from excavation campaigns conducted in archeological sites in Europe and beyond, for example in Egypt [Figure 3](#), India, Mexico [Figure 4](#), and Cambodia.

Although casts were displayed in public in nearly every European capital, there is no reason to conclude that this was the result of an organized process; instead, it was a manifestation of converging interest in the fine and applied arts, archaeology, heritage, ethnography, etcetera. Each country defined its own priorities in accordance with its own political and social agenda. In this respect, cultural relationships with foreign states and overseas colonies were of the utmost importance.

To sum up, in my view the emergence of an international exchange network for art reproductions grew out of the creation of institutionalised plaster cast workshops affiliated with academies of fine arts and museums. Their role and importance cannot be overestimated. Firstly, the supply of casts was seen as a service provided to society. Secondly, these replica workshops had become essential instruments to make art institutions more sustainable, as the supply of casts provided a steady income and served as a form of exchange currency for acquisition of further plaster models from abroad.<sup>12</sup> Furthermore these workshops raised quality standards in local markets by issuing stamps to certify the origin of specific casts.



Figure 5

Gipsformerei, Königliche Museen zu Berlin, Tomb of Cardinal Girolamo Basso della Rovere, ca. 1882, plaster cast

casts between European countries.<sup>13</sup> This agreement allowed other smaller countries that did not previously participate in such networks, such as Portugal, to become part of this cooperation system and to increase investment in collections now intended for museums. As observed in Paris in 1867 and in Antwerp in 1885, world fairs were of vital importance in stimulating agreements for exchanges of plaster casts. Furthermore these large public events where reproductions of works of art were continuously on display paved the way for the establishment and development of exhibition halls, such as the South Kensington Cast Courts, which were first opened in 1873, with the impetus coming from the 1867 *International Convention of promoting universally Reproductions of Works of Art*; the Musée de Sculpture Comparée in Paris, founded in 1879 and opened in 1882 in the galleries of the Palais du Trocadéro, which had been built for the 1878 World

It was through a network of European suppliers, encompassing institutions such as the Gipsformerei of the Berliner Museen Figure 5 and the plaster cast workshops of the British Museum and the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid, that Italy lost the monopoly in marketing these objects.

### WORLD FAIRS AS LAUNCH-PADS FOR MUSEUMS OF CASTS

However, the key event that fostered an international cooperation system did not occur until the Paris World Fair in 1867, when Henry Cole, director of the South Kensington Museum, succeeded in establishing a convention for the exchange of



Figure 6

Gipsformerei, Königliche Museen zu Berlin, Ornamental plaster casts

World fairs were of vital importance in stimulating agreements for exchanges of plaster casts.

Exhibition; and what was known as the Musée des échanges internationaux, in Brussels, which was created in 1880 at the Musées royaux des arts décoratifs et industriels and experienced significant growth as a result of the 1855 Convention on exchange of casts.

### A TRANSNATIONAL FIELD OF ACTION

The important role of world fairs in the establishment of a cooperation system for exchanges of reproductions of art between European countries was augmented by the publicity garnered, thanks to prize awards, by the best plaster

cast workshops operating in Europe. Because governments felt moved by international competition to continuously upgrade these cast collections with a view to making the institutions holding them more efficient and advanced, many countries used these events to carry out surveys comparing teaching systems and to acquire catalogues from the plaster cast workshops in order to help improve teaching methods in arts and crafts schools.

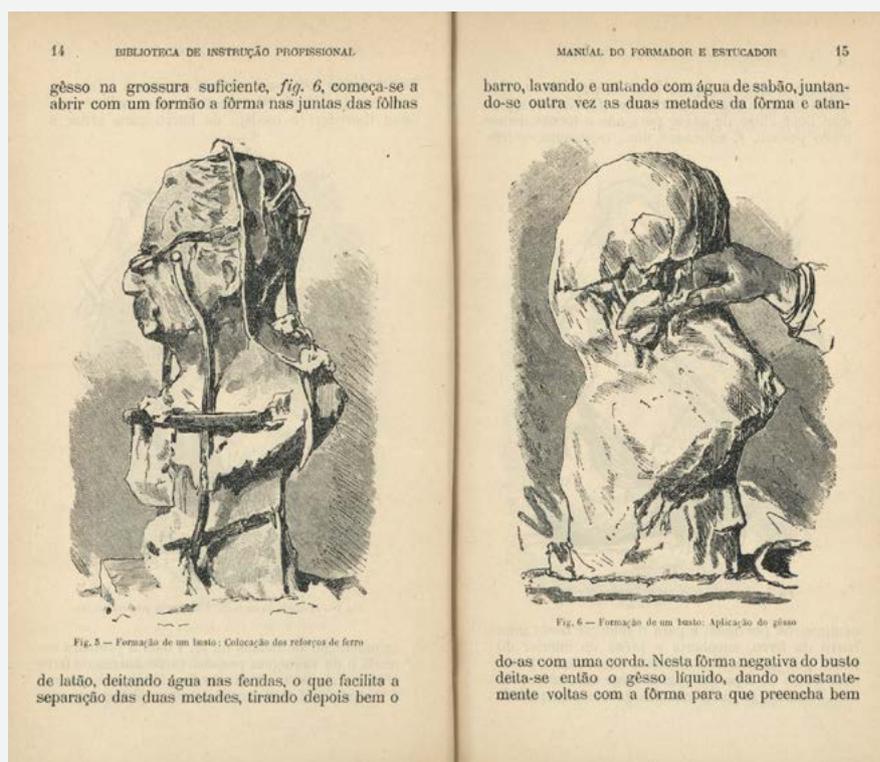


Figure 7

Josef Füller, *Manual do Formador e Estucador* Biblioteca de Instrução Profissional, Lisboa [n. d., ca. 1900]

Germany and Austria had achieved international recognition with ornamental casts [Figure 6](#). In Vienna, the Museum für Kunst und Industrie supplied casts, photographs and electrotypes to, among others, museums in Saint Petersburg, Stockholm, Copenhagen, Belgrade, and Basel.<sup>14</sup> The workshop of the Württemberg government in Stuttgart established a strong reputation at the world fairs of 1867 and 1878 in Paris, and 1873 in Vienna.<sup>15</sup> This workshop had also a significant impact on both the academies of fine arts and the applied arts schools in Portugal.<sup>16</sup> Another example for the international standing of plaster casters in the German-speaking world is brought to

us by Thomas Füller, an Austrian craftsman and sculptor who had trained at the Museum für Kunst und Industrie in Vienna before moving to Portugal at the end of the 19th century where he published the first manual in Portuguese on casting and modelling plaster .<sup>17</sup> As a professor in Portugal's arts and crafts schools, Thomas Füller not only participated in the casting campaigns of Portuguese monuments, but also educated new generations of plaster casters and modellers. His example shows how the plaster cast industry in Europe had been freed from dependence on Italy as a supplier as well as from Italian *formatori* who had long held the secrets of this craft.

- 1\_ A. Negrete Plano, 'La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando', PhD thesis presented to the Facultad de Geografía e Historia at Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 67.
- 2\_ Ibid., p. 16.
- 3\_ R. Mendonça, 'A recepção da escultura clássica na Academia de Belas-Artes de Lisboa', PhD thesis in Art Sciences, presented to the Fine Arts School at University of Lisbon, 2014, p. 99.
- 4\_ D. Kurtz, *The Reception of Classical Art in Britain. A Story of Plaster Casts from the Antique*, Archaeopress, Oxford 2000, p. 126.
- 5\_ F. Haskell and N. Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, Yale University Press, New Haven 1982, p. 109.
- 6\_ C. Sedlarz, 'Incorporating Antiquity. The Berlin Academy of Arts' Plaster Cast Collections', *Plaster Casts. Making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*, Berlin 2010, p. 210.
- 7\_ 'Frankfurter Sammler und Stifter', publication on the permanent collection of the Historisches Museum Frankfurt, *Schriften des Historischen Museums Frankfurt*, ed. Jan Gerchow, Vol. 32, Frankfurt/M. 2012, p. 14; U. Mandel, 'Die Abgußsammlung des Städelschen Kunstinstitutes und ihre Erweiterung als Sammlung des Archäologischen Instituts der Universität', *Begegnungen. Frankfurt und die Antike*, ed. Marlene Herfort-Koch, Ursula Mandel and Ulrich Schädler, Frankfurt/M. 1994, p. 231.
- 8\_ F. Valli, 'The Galleria delle Statue of Brera Academy in Milan', *Gipsabgüsse und antike Skulpturen: Präsentation und Kontext*, Berlin 2012, p. 257.
- 9\_ Haskell and Penny (as note 5), p. 114.
- 10\_ Valli (as note 8), p. 254.
- 11\_ A. Calloud, 'La dotazione di calchi di opere rinascimentali nell'Accademia Di Belle Arti ed il centenario di Michelangelo (1784-1875)', *La scultura italiana dal XV al XX secolo nei calchi della Gipsoteca*, Gipsoteca dell'Istituto statale d'arte di Firenze (ed.), Cassa di Risparmio, Florence 1991.
- 12\_ Mendonça, (as note 3), p. 19.

- 13\_ T. Lochman, 'Der Internationale Verband zur Bewahrung und Förderung von Abgüssen (IVBFA/AICPM): Von einem alten Wunsch zu neuen Zielen', Florian M. Müller, ed., *Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung, Lehre und Öffentlichkeit, = Archäologie. Forschung und Wissenschaft*, Vol. 4, Vienna/Berlin 2013, p. 612; online: <http://www.plastercastcollection.org/medias/docs/D11275.pdf> last accessed 29/02/2016.
- 14\_ J. Vasconcelos, *A reforma do ensino de Bellas-Artes III: reforma do ensino de desenho*, Porto 1879, p. 97.
- 15\_ J. Vasconcelos, 'A Exposição dos Gessos do Lyceu do Porto', *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, Vol. I, n.º 9 (Set.), Porto 1881, p. 268.
- 16\_ C. Leitão, *Enseignement spécial industriel et commercial: les écoles industrielles et de dessin industriel de la circonscription du sud: Exposition Universelle de 1900, section portugaise*, [n.p.], 1900, p. 49.
- 17\_ J. Füller, *Manual do Formador e Estudador*, Biblioteca de Instrução Profissional, Lisboa [n.d., c. 1900].



Figure 1

Max Beckmann, *Self-Portrait in Tuxedo*, 1927, Oil on canvas, Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Association Fund, BR41.37

→  
Abstract  
S.311

Lynette Roth

# “OLD WORLD ART ON THE SOIL OF THE NEW”

PLASTER CASTS AND THE  
GERMANIC MUSEUM  
AT HARVARD UNIVERSITY

WITHOUT QUESTION, the work of art most readily associated with Harvard’s Busch-Reisinger Museum is Max Beckmann’s iconic *Self-Portrait in Tuxedo* [Figure 1](#). The first modern painting to enter the museum’s collection—in 1941—it depicts the artist at the height of his fame in the late 1920s.<sup>1</sup> When it debuted in Berlin at the Secession exhibition in 1928 it was immediately recognized as a major work, one marking a new stylistic development in the artist’s use of large planes of colour, especially black.

While the Beckmann portrait may have been the first modern painting in the museum, the first painting to enter the collection—in 1909 and also a portrait—was another one entirely: it was a recent likeness of German Emperor Wilhelm II by the academic painter Arthur Kampf [Figure 2](#). Not unlike Beckmann, the Kaiser was a man with a



Figure 2

Arthur Kampf, Portrait of Emperor William II of Germany, 1908, Oil on canvas  
Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, Gift of Mr. Hugo Reisinger, BR09.1

penchant for portraits of himself and a love of costume. Seen here with his right arm also pressed against his side, the emperor wears the uniform of the Gardes du Corps; his high-dress helmet rests on the table. The gift of the portrait to the museum by one of its primary supporters, Hugo Reisinger, was highly symbolic. The painting had recently debuted at the first exhibition of contemporary German art in the United States at the Metropolitan Museum of Art. At the time, Wilhelm II was seeking to build a stronger relationship between Imperial Germany and the U.S. and an ideal opportunity had presented itself in the fledgling Busch-Reisinger, then the Germanic Museum.<sup>2</sup>

### THE FOUNDATION OF A MUSEUM FOR GERMAN CULTURE AT HARVARD UNIVERSITY—PLASTER CASTS AS INSTRUMENTS FOR THE ESTABLISHMENT OF A GERMAN ARTISTIC CANON IN THE U.S.

In the late 1890s, a special committee, including the German-born Kuno Francke, had called for the foundation of a museum for German culture. A professor of German literature at Harvard, Francke believed this act to be a “necessity” if his field of study was “to defend itself against dominant English and French influence.”<sup>3</sup> Although German was, until 1915, the most common language taught in the U.S. and the nation’s university system looked to German institutions as models, the average New Englander, as Francke saw it, knew little of German literature and nothing of German art.

In a report entitled “The Need for a Germanic Museum” Francke and two German department colleagues noted that such a museum would be “the first attempt to bring before the eyes of the American students a picture of early European and medieval civilization. It would, at the same time, be a worthy monument to the genius of a people which has had a large part in shaping the ideals of modern life and which has given to this country millions of devoted citizens.”<sup>4</sup> Harvard’s President Charles William Eliot, himself the product of an exchange with the German university system, supported the endeavour, along with a number of influential Bostonians.

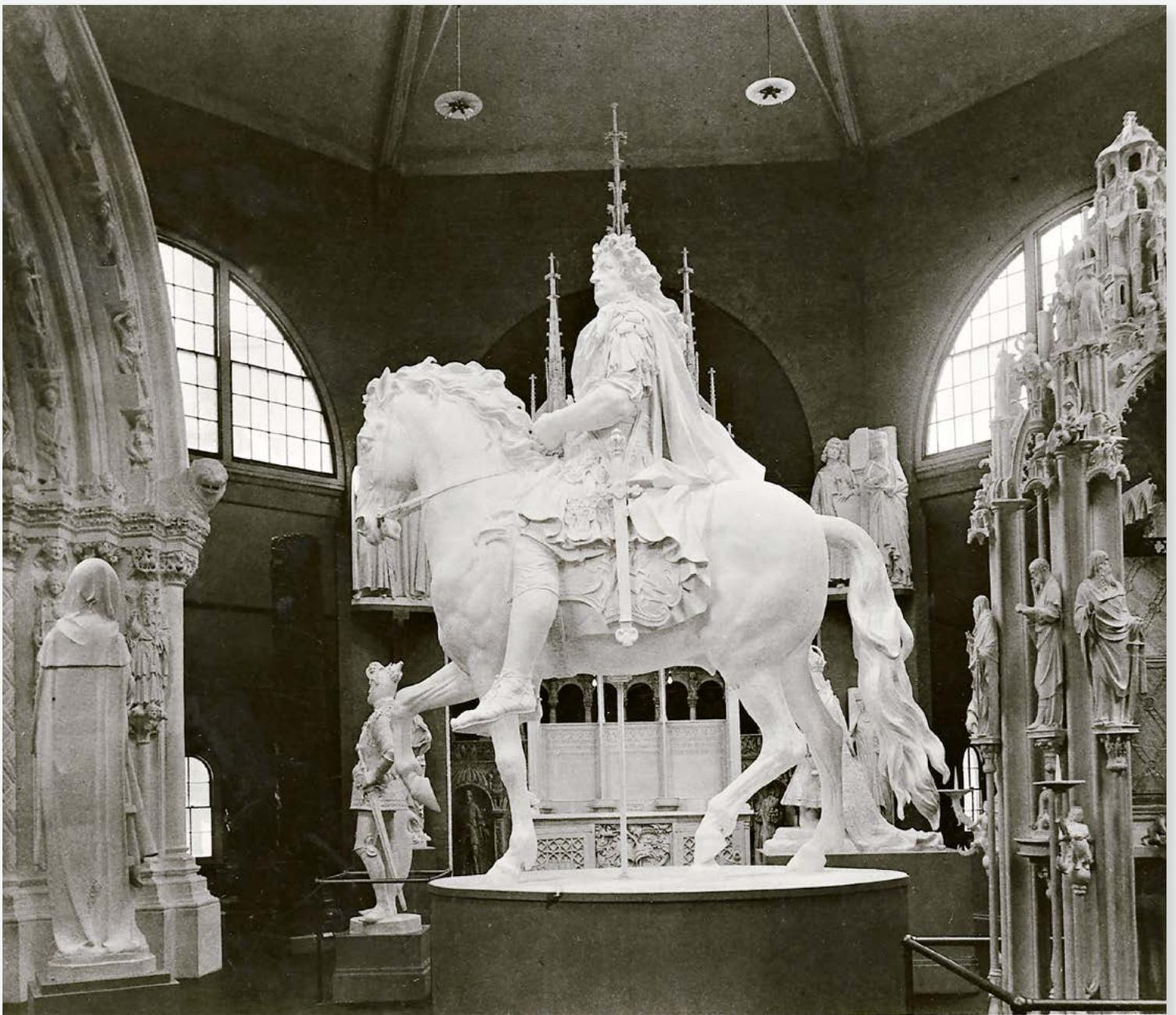
Francke believed this act to be a “necessity” if his field of study was “to defend itself against dominant English and French influence.”

Replicas would allow one to show, according to Francke, the “best of German art, even if only as reproductions.”

Founded officially in 1903 as the Germanic Museum with Francke as its curator, the collection was to include only replicas, including electroplate reproductions and plaster casts of medieval and Renaissance sculptures and architectural stonework. Replicas would allow one to show, according to Francke, the “best of German art, even if only as reproductions.”<sup>5</sup> Of course, plaster casts were commonly used at the time in American art academies and museums as they allowed for the three-dimensional study of masterpieces, particularly from Classical and Renaissance traditions. In this case, the museum initially sought to represent the “Germanic”—encompassing Germany, Austria, Switzerland, the Netherlands, England, Denmark and Scandinavia—in a consecutive manner beginning in the Neolithic age.

After learning of the initiative through political channels, Kaiser Wilhelm II contributed notably to the foundational collection, offering 22 plaster casts, among them major, large-scale reproductions of the Naumburg west choir screen (ca. 1250), the Freiberg Golden Portal (ca. 1230), and the Hildesheim bronze doors (1015).<sup>6</sup> The selection, which also included founder statues from the Naumburg choir, among them Ekkehard and Uta, was made under the auspices of the Berlin museums and casts were produced in the Berlin workshop. Wilhelm von Bode, General Director of the Königliche Museen zu Berlin (Berlin Royal Museums) from 1905 on, had in 1887 published the first history of German sculpture, *Geschichte der deutschen Plastik* (in his capacity as Director of the Sculpture Department of the Königliche Museen zu Berlin). Bode also had close ties to the emperor, and his views, along with those of Richard Schöne, Bode’s predecessor in the post of General Director, influenced the group of casts at the heart of the new Germanic Museum.<sup>7</sup> The selection and production of replicas can thus be seen to reflect a newly established national canon and, in the case of the Germanic Museum, one made for export abroad. The cast of the Naumburg choir screen, still extant today, was first made expressly for the Germanic Museum.<sup>8</sup>

While they were not considered to take the place of originals, the replicas functioned, in Francke’s own words,



**Figure 3** Interior view of Rogers Hall, ca. 1905, (former gymnasium, original location of the Germanic Museum, since destroyed)

as “valuable auxiliaries in the historical study of art.” They were, from the museum’s very inception, intended to accompany slides of the originals, electrotype and print reproductions and photographs, as well as books in the museum’s library. By 1908 it was thought that the collection had the potential to be “the most significant representation of old world art on the soil of the new.”<sup>9</sup>

The new Germanic Museum was initially housed in Rogers Hall, a former gymnasium at Harvard **Figure 3**.<sup>10</sup> Here, the Kaiser’s gift of a cast of Andreas Schlüter’s 17<sup>th</sup>-century equestrian statue, *The Great Elector*, can be seen prominently displayed. Francke later disparaged Frederick Wilhelm I’s placement as “somewhat absurd,” riding as he was between the Freiberg portal and Naumburg choir



Figure 4 Interior view of Romanesque Hall, Adolphus Busch Hall, prior to 1931

screen.<sup>11</sup> The initially more comprehensive aim for a more general Germanic tradition was revised to focus on German sculpture and architecture (notably, the focus of the imperial gift) as a result of lack of space and the necessary financing.<sup>12</sup>

The collection quickly outgrew its temporary home in Rogers Hall and Francke turned to a host of German-Americans in order to fund a major expansion. Only two would eventually come forward: Hugo Reisinger, who had gifted the Kaiser portrait to the museum and his uncle and father-in-law, the German immigrant and St. Louis beer magnate Adolphus Busch. Known in his own time as a “great friend of the German Emperor,” Busch had become president of the Germanic Museum Association in 1906 when the Emperor William Fund was established by the American Friends of the Germanic Museum in honour of the Kaiser’s silver wedding anniversary.



**Figure 5** Interior view of Renaissance Hall, Adolphus Busch Hall, 1928

The new Germanic Museum was built with the museum's plaster cast collection in mind. Busch had insisted on a German architect and, in keeping with Francke's understanding as a cultural historian, historicist architect German Bestelmeyer employed different styles in his 1910 design to evoke—even if in a general sense—the settings of the original artworks. The building's main hall resembles the nave of a medieval church, complete with barrel vault, massive pillars, and chapel-like spaces.

The building, known as Adolphus Busch Hall, was completed in 1917, but, in light of anti-German sentiment and Francke's absence, its opening was postponed until 1921. When the museum did open, visitors were greeted in the main hall, as they are to this day, by the Kaiser's gift of the Freiberg Golden Portal, which marked the transition from the Romanesque to the Gothic [Figure 4](#). The northwest wing of the building suggested a Renaissance style with



**Figure 6** 'Max Beckmann' exhibition, Germanic Museum, Adolphus Busch Hall, 1949



**Figure 8** Interior view, Adolphus Busch Hall, after 1959

*The Great Elector* again prominently displayed. Like the other sculptural and architectural casts, the Schlüter replica had been tinted in the interim as a means to better mimic the material of its original, here bronze

**Figure 5**.

Around the very same time that the Germanic Museum was beginning to build such a collection in earnest, the Metropolitan Museum of Art, which had amassed a considerable cast col-

lection, had altered its policy and sought to acquire only original works of art. The Museum of Fine Arts Boston and the Germanic Museum's sister institution at Harvard, the Fogg, soon followed. Such a change would be slow in coming to the Germanic Museum—occurring officially only with Francke's successor and the museum's second curator, Charles Kuhn, in 1930. In addition to a selection of its foundational collection of reproductions, the Busch-Reisinger now holds nearly 40,000 works of art dating from the seventh century to the present day. In the post-war period, in order to make room for originals, medieval and modern, plaster casts were largely removed from display—*The Great Elector* being among the first to go.

### THE CHANGING FACE(S) OF THE BUSCH-REISINGER MUSEUM AND THE CANON(S) OF ART FROM THE GERMAN-SPEAKING WORLD

By 1949, which saw a major touring exhibition of the work of Max Beckmann at the museum, Renaissance Hall was devoid of plaster casts **Figure 6**. Only in the transept between the Gothic and the Renaissance can Beckmann's self-portrait be seen, flanked on either side by plaster casts of 13th-century *Ecclesia* and *Synagoga* figures from Strasbourg Cathedral **Figure 7**. The new "face" of the collection—that of defamed and exiled German artist Max Beckmann—is here framed, literally, by the museum's historic holdings and its institutional past. Not coincidentally, the

The new “face” of the collection—that of defamed and exiled German artist Max Beckmann—is here framed, literally, by the museum’s historic holdings and its institutional past.

two “exquisite” figures represented, for Francke, both the height of medieval sculpture and what he saw as its imminent decline into “extravagant emotion and artificiality.”<sup>13</sup> This image thus epitomizes the changing face(s) of the Busch-Reisinger Museum and the canon(s) of art from the German-speaking world.

Although casts from the Germanic Museum, which was re-named the Busch-Reisinger in 1950, were de-accessioned in the 1960s, a core collection, including nearly all from the imperial gift, remained. Until the late 1980s, the museum showed its plaster casts, albeit in drastically reduced numbers, in direct dialogue with original works of art. While larger casts, such as the Freiberg portal, were (as Bestelmeyer had intended) embedded in the building’s very architecture, such combinations were not solely the forced—as Francke called it “absurd”—cohabitation of centuries and styles. For example, an undated photograph shows a cast of the Werden crucifix (made in the Berlin Gipsformerei and not acquired by Francke, but by his successor, Kuhn, in 1933) in close proximity to Renée Sintenis’ *Daphne* Figure 8. Such a willed interaction can be under-



Figure 7

‘Max Beckmann’ exhibition, Germanic Museum, Adolphus Busch Hall, 1949

stood as an attempt to integrate more broadly defined notions of culture and those of art, the reproduction and the original, the medieval and the modern, to complicate a strict chronological or stylistic approach to museum installation and teaching.<sup>14</sup> Once the Busch-Reisinger Museum relocated to its first updated

museum facility in 1991, such links to a common tradition were largely lost. Adolphus Busch Hall and the collection still on view there became an all-too-well-concealed “hidden treasure.”

Committed to the study of its foundational collection as key to the museum's identity and its teaching and research mission to this day, the Busch-Reisinger began a multi-phase project for the revitalization of its historic building and plaster casts in 2012.

### **REDISCOVERING PLASTER CAST COLLECTIONS AS AN IMPORTANT RESOURCE FOR THE MUSEUM'S SELF-CONCEPTION, IDENTITY AND MISSION**

Art museum interest in plaster cast collections may have waned dramatically in the United States in the course of the 20th century, but, more and more, such holdings are being “re-discovered” as an important resource. Specifically in the case of the Germanic Museum, plaster casts are integral to understanding its role in the establishment of a German artistic canon in the U.S.<sup>15</sup> Committed to the study of its foundational collection as key to the museum's identity and its teaching and research mission to this day, the Busch-Reisinger began a multi-phase project for the revitalization of its historic building and plaster casts in 2012. An initial renovation, including building updates, new signage, as well as the restoration of exhibited casts, has brought the hall back into the public imagination. In 2014, on the eve of the Busch-Reisinger's grand re-opening with its sister institutions, the Fogg and Sackler, in a new Renzo Piano-designed facility, scholars from Europe, the United States, and Canada gathered in Cambridge for a study day to discuss museums, museum histories, and art historiography through the lens of the Busch-Reisinger.<sup>16</sup> A related museum tour, incorporating text, historical and comparative photographs, and faculty and curatorial video commentary, will soon also feature Adolphus Busch Hall. Available on the visitor's handheld device, the tour will explore issues of museum identity and mission, the purposes of collecting and the rationale of display, and art collecting as a pedagogical, art historical, and political project. A further project for the reinstallation of Adolphus Busch Hall is planned to ensure the plaster cast collection will remain a valuable teaching resource for faculty, students, and the general public.

- 1\_ As has been widely documented, the painting was removed from the Nationalgalerie, Berlin, in 1937 or 1938 and sold abroad.  
See <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/304344?position=0>
- 2\_ See Franziska v. Ungern-Sternberg, *Kulturpolitik zwischen den Kontinenten: Deutschland und Amerika; das Germanische Museum in Cambridge/Mass.*, Cologne 1994.
- 3\_ Kuno Francke, *Deutsche Arbeit in Amerika*, Leipzig 1930, p. 41.  
For more on the museum's history, see Peter Nisbet and Emilie Norris, *The Busch-Reisinger Museum: History and Holdings*, Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. 1991; Guido Goldman, *A History of the Germanic Museum at Harvard University*, Harvard University Press, Cambridge/Mass. 1989; Reiner Pommerin, 'Die Gründung des Germanischen Museums an der Harvard Universität', *Archiv für Kulturgeschichte*, 61, 1979, pp. 420-430.  
I hereby wish to acknowledge the seminal research done by Agnes Mongan, Curatorial Intern in the Busch-Reisinger Museum, Almut Trinius, and Stefan Engelhorn, Curatorial Fellow in the Busch-Reisinger Museum, Heidi Gearhart. Their work has greatly informed the Harvard Art Museums' ongoing revitalization of the Busch-Reisinger's foundational collection and its historic home. I also owe many thanks to Kathryn Brush and Jeffrey Hamburger for their commitment to the museum's plaster casts.
- 4\_ 'The Need of a Germanic Museum at Harvard (1897)', reprinted in Nisbet/Norris (as note 3), p. 20.
- 5\_ Francke (as note 3), p. 41.
- 6\_ See Kuno Francke, 'Emperor William's Gift to Harvard', *International Studio*, 36, no. 141, 1908, pp. 13-18.
- 7\_ For more on Bode and his impact on the formation of American collections, see Julien Chapuis, 'Bode und Amerika: Eine komplexe Beziehung', *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, 43, 2006, pp. 143-176.
- 8\_ Kathryn Brush, 'Naumburg und Cluny: Vergleichende Internationalitätsbegriffe in der europäischen und amerikanischen Kunstwissenschaft um 1920', *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Petersberg 2012, p. 32.
- 9\_ Then American Ambassador to Germany David Jayne Hill as cited in Kuno Francke, 'The Germanic Museum', *Reports of the President and the Treasurer of Harvard College, 1907-08*, Cambridge, 1909, p. 314.
- 10\_ Casts were installed in Rogers Hall as early as 1900. See Francke (as note 3), p. 42.
- 11\_ *Ibid.*, p. 51
- 12\_ *Ibid.*, p. 54.
- 13\_ Francke (as note 6), p. 18.
- 14\_ I would like to thank Heidi Gearhart for drawing my attention to this image.
- 15\_ See, for example, the inclusion of the museum's founding in Gregor Langfeld, *Deutsche Kunst in New York*, Berlin, pp. 23-28.
- 16\_ See <http://news.harvard.edu/gazette/story/2014/03/museum-as-study-subject/> last accessed 10/06/2016).

# FRONTISPIECE,



## TREE & SERPENT

WORSHIP.

OR ILLUSTRATIONS OF

## MYTHOLOGY AND ART.

in India,

FROM THE

## TOPES

→  
Abstract  
S. 313

Martina Stoye

# DER BERLINER ABGUSS DES SANCHI-TORES

ENTSTEHUNG, BEDEUTUNG,  
ZUKUNFTSPERSPEKTIVE

WENN MAN NACH EINEM AUSSTELLUNGSBESUCH in den Dahlemer Museen Berlins in der Museumscafeteria eine Tasse Kaffee genießt und dabei den Blick nach draußen schweifen lässt, so hat man ein imposantes Steintor von circa zehn Metern Höhe vor Augen [Figure 1](#). Es handelt sich jedoch nicht um ein Original, sondern um den Kunststein-Abguss eines altindischen Tores, den man 1970 anlässlich der Gründung des Museums für Indische Kunst (seit 2006 Teil des Museums für Asiatische Kunst) auf der Basis alter Gipsformen in Berlin anfertigte.

Der Berliner Abguss bildet das östliche von vier prächtigen Eingangstoren zu einem alten buddhistischen Heiligtum ab, zum Stupa (Reliquienhügel) von Sanchi, nahe Bhopal in Madhya Pradesh, Indien [Figure 2](#). Der Kern dieses Stupa reicht bis ins 3. Jahrhundert v. Chr. zurück, in die



Figure 1

Abguss des Osttors des Stupa von Sanchi im Garten der Museumscafeteria in Berlin-Dahlem. Das Tor wurde im Jahr 1970 anlässlich der Eröffnung des Berliner Museums für Indische Kunst nach alten, 1886 aus London angekauften Gipsformen aus Kunststein gegossen.

**Figure 2** Osttor des Stupa von Sanchi (Original) in Madhya Pradesh, Indien, 1. Jh. n. Chr., mit Reliquienhügel im Hintergrund



Zeit des Kaisers Ashoka, des „Konstantin des indischen Buddhismus“.<sup>1</sup> Im 1. Jahrhundert n. Chr. wurde das damals schon in die Jahre gekommene Heiligtum vergrößert und verschönert, wobei auch der Steinzaun mit seinen Toren hinzugefügt wurde.

### **DIE WIEDERENTDECKUNG DES STUPA VON SANCHI DURCH BRITISCHE ALBERTERTUMSLIEBHABER DES 19. JAHRHUNDERTS**

Als die Briten im 19. Jahrhundert die systematische Erforschung der indischen Antike in Angriff nahmen und sich dabei auf die Suche nach längst vergessenen buddhistischen Monumenten machten, übte vor allem dieser Stupa eine große Faszination auf die Forscher aus. Denn er war das älteste buddhistische Monument (3. Jh. v. Chr. - 1. Jh. n. Chr.), das nach damaligem Wissensstand noch weitgehend vollständig *in situ* erhalten war.

Zu einem Stupa gehört zuallererst der Reliquienhügel, der in seinem Inneren die Überreste buddhistischer Heiliger birgt. Ehrenschrime auf seiner Spitze zeigen weithin sichtbar die Präsenz von Verehrungswürdigem an. Man verehrt einen Stupa, indem man ihn im Uhrzeigersinn umwandelt. Bei den frühen Stupas Indiens war der Pfad für die Umwandlung durch einen kreisrunden Steinzaun von der

profanen Umgebung abgegrenzt. Bei besonders wichtigen Stupas war der Zaun in vier Himmelsrichtungen von vier Toren durchbrochen.

Die britischen Entdecker Sanchis zeigten sich besonders von der reichen Bildwelt der Eingangstore fasziniert: Im Schmuck der Tore finden sich detailfreudig erzählte Episoden aus dem Leben des Buddha sowie Darstellungen heiliger Orte, alles umrahmt von glückverheißenden Schutzgottheiten und Naturgenien. Die britischen Archäologen waren vor allem von der „archaischen“ Erzählweise der Reliefs begeistert: Obwohl es sich um figurenreiche Bilderzählungen handelt, erscheint doch der Buddha selbst nicht in menschlicher Gestalt. Er ist stets nur durch einen symbolhaften Gegenstand im Bild vertreten, z. B. durch einen Thron unter einem Baum, durch Fußabdrücke usw.

### **DIE SANCHI-TORE WERDEN ZUM EMBLEM DER WESTLICHEN WAHRNEHMUNG DES ALTEN INDIEN**

Die seit Mitte des 19. Jahrhunderts neu entstehende westliche Kunstgeschichtsschreibung zur alten indischen Kunst begriff den Stupa von Sanchi als Schlüsselmonument.<sup>2</sup>

Wie das Alpha im griechischen Alphabet stand dieses prächtig gestaltete Zeugnis des frühen Buddhismus stets am Anfang von Erörterungen zu indischer Architektur und Plastik. Insbesondere die Stupa-Tore waren dabei zentral; sie finden sich stets an prominenter Stelle abgebildet

**Figure 3**.<sup>3</sup> Auf diese Weise wurden sie geradezu zu einem Emblem der indischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts bzw. der britischen Entdeckung des buddhistischen Indien. Weiteres Gewicht für die zentrale Stellung Sanchis steuerte der Fund von inskribierten Reliquiaren im Umfeld des Sanchi-Stupa bei. Laut Inschriften enthielten sie Überreste der beiden wichtigsten Jünger des Buddha, des Mogallana und des Sariputta, die für den Theravada-Buddhismus ungefähr ebenso bedeutsam sind wie Peter und Paul für das Christentum.

### **QUO VADIS, SANCHI-TOR?**

1818 fand die erste dokumentierte Erkundung Sanchis durch einen Engländer statt.<sup>4</sup> 1851 begann die

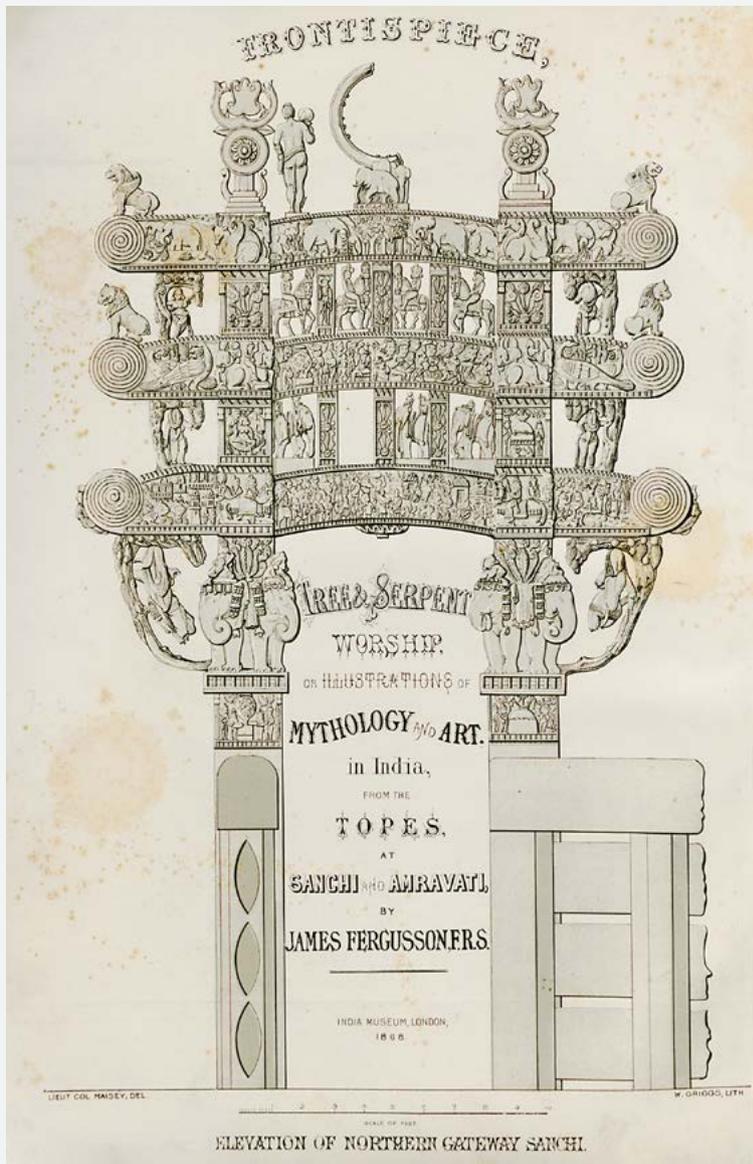


Figure 3

Nordtor des Stupa von Sanchi im Frontispiz von James Fergussons Buch *Tree and Serpent Worship, or Illustrations of Mythology and Art in India, in the First and Fourth Centuries after Christ*, India Museums, Allen, London 1868

dabei im Spiel gewesen sein. Am Ende wirkte aber auch ein neu entstehender Diskurs in England selbst einer Verschleppung entgegen.

### DIE GIPSABFORMUNG DES OST-TORS VON SANCHI (1869/70) IM KONTEXT DER EUROPÄISCHEN KONVENTION ZUR FÖRDERUNG VON REPRODUKTIONEN (1867)

Im South Kensington Museum begann man nachhaltig, eine *in-situ*-Konservierung von antiken Architekturen zu propagieren.<sup>8</sup> Um Originalmonumente vor Ort bewahren und als kanonisch eingestufte Kunstwerke dennoch (durch gute Reproduktionen) an mehreren Orten gleichzeitig sichtbar machen zu können, entwarfen Museumsleute eine Konvention zur Förderung von Reproduktionen

umfangreiche Ausgrabung und Erforschung des Stupa von Sanchi.<sup>5</sup> Wichtige Klein-Funde (wie z.B. Reliquiare) wurden nach London geschickt. Der britische Ausgräber, Sir Alexander Cunningham, schlug vor, auch die beiden am besten erhaltenen Tore – die Tore am Nord- sowie am Ost-Eingang – nach England ins British Museum zu bringen. Dort sollten sie Glanzpunkte einer neu zu errichtenden „Halle indischer Antiken“ werden.<sup>6</sup>

Dies sollte sich aber nicht erfüllen. Sanchi lag damals noch auf dem Hoheitsgebiet des muslimischen Prinzenstaates von Bhopal. Anläufe der britischen Repräsentanten in Bhopal (zwischen 1853 und 1868) wie auch ein Versuch Napoleons III (1867), die originalen Stupa-Tore aus Sanchi nach Europa zu holen, verliefen im Sand.<sup>7</sup> Technische wie auch machtpolitische Faktoren mögen

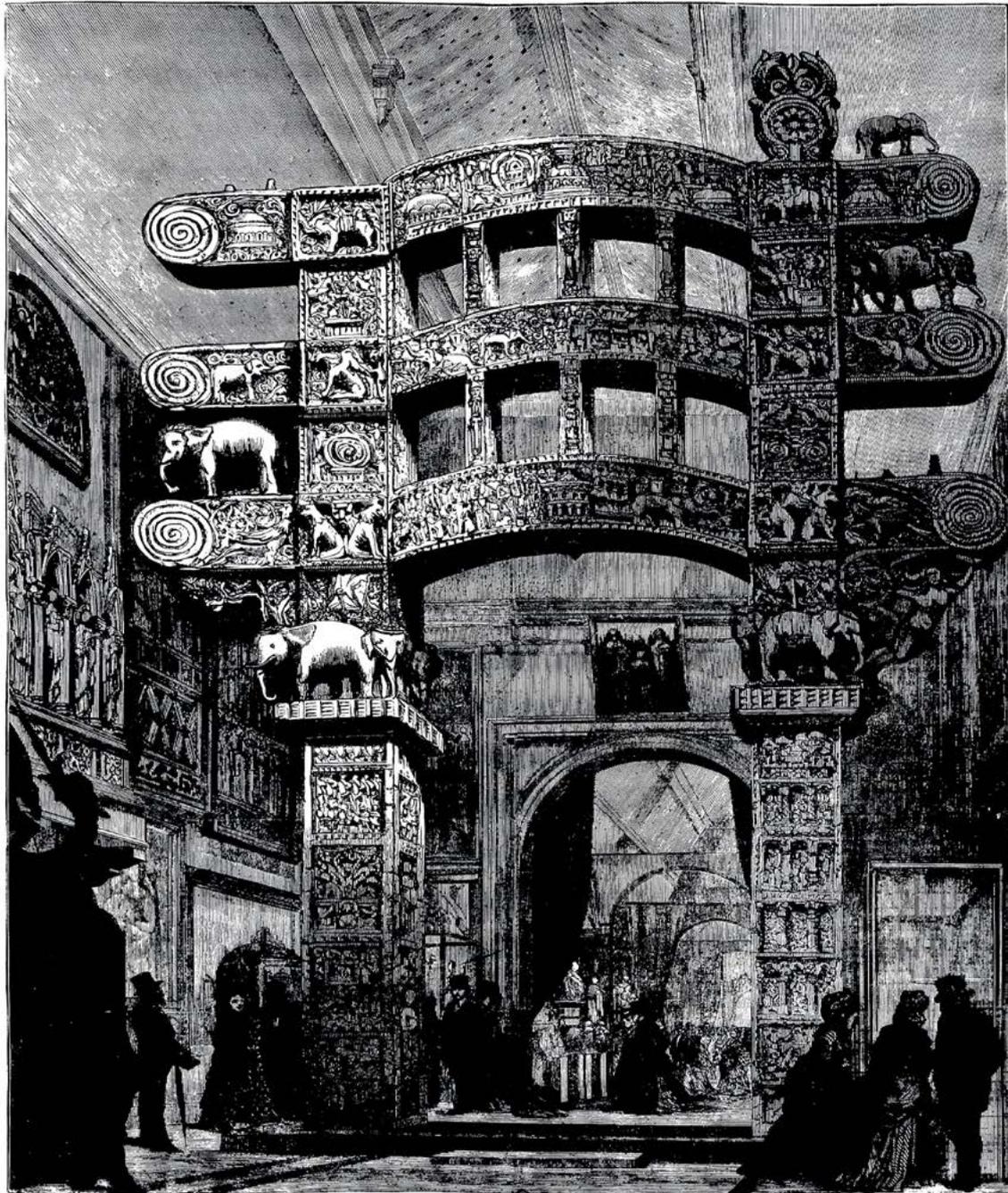


Figure 4

Die Anfertigung von Gipsformen vom Ost-Tor von Sanchi im Winter 1869/70, Ölmalerei eines unbekannten Malers, 1870

(Elektrotypien, Fotografien, Gipsabgüssen).<sup>9</sup> Die Konvention wurde auf der Weltausstellung 1867 in Paris von fünfzehn Regenten unterzeichnet. Infolgedessen blieben schließlich auch die originalen Stupa-Tore von Sanchi an ihrem Entstehungsort erhalten.

In England traf man nun umfangreiche Vorbereitungen zur Anfertigung einer Gipsabformung. Es wurde eine sehr aufwändige Aktion. Im Dezember 1869 wurden 28 Tonnen Gips und Gelatine und 88 Zinkwannen von London auf den See-Weg nach Calcutta gebracht und von dort aus mit Eisenbahn und Ochsenkarren nach Sanchi transportiert. Die Anfertigung des Abgusses mit seinen vielen Teilabformungen nahm mehrere Wochen in Anspruch. Der Transport sowie der Prozess der Abformung sind in mehreren Ölmalereien dokumentiert [Figure 4](#). Erst nach der Rückkehr nach London setzte man die Einzelteile zusammen.<sup>10</sup> Und man bot Dublin, Edinborough, Paris, Brüssel und Berlin weitere Kopien zum Kauf an.<sup>11</sup>



THE INTERNATIONAL EXHIBITION—THE PICTURE GALLERY

Figure 5

Erste Präsentation des Gipsabgusses des Ost-Tors von Sanchi vor europäischem Publikum: in den Picture Galleries der London International Exhibition, 1871, Lithographie aus der Zeitschrift *Graphic* vom 6. Mai 1871, S. 423



Figure 6

Zweite Präsentation des Gipsabgusses des Ost-Tors von Sanchi vor europäischem Publikum: im Eastern Cast Court des South Kensington Museum, London, ab 1874. Diese Londoner Nachbildung des Sanchi-Tores wurde in den 50-er Jahren entsorgt.

## DER LONDONER GIPSABGUSS DES SANCHI-TORS

1871 wurde der erste Gipsabguss des Ost-Tors von Sanchi auf der London International Exhibition einem großen europäischen Publikum vorgestellt Figure 5.<sup>12</sup> Das Publikum war fasziniert.<sup>13</sup> Danach wurde das Gips-Tor Teil der spektakulären Casts Courts im South Kensington Museum Figure 6,<sup>14</sup> die insbesondere auch als weltumspannende Mustersammlung für die Schaffung einer neuen Kultur des Ornaments durch die benachbarte Kunstakademie gedacht waren. Im Umfeld entstand ein vitaler akademischer Austausch zur altindischen Kunst.

## DER BERLINER GIPSABGUSS DES SANCHI-TORS UND SEINE NEUFASSUNG IN KUNSTSTEIN

In Berlin wurde 1873 das erste Völkerkundemuseum gegründet. Der Gründungsdirektor Adolf Bastian war auf ausgedehnten Asienreisen zum Sympathisanten des Buddhismus geworden. So war ihm in seinem neuen Museum ein Abguss des Sanchi-Tores als Zeugnis eines der ältesten Monumente des Buddhismus sehr willkommen. Eine 1886 aus London angekaufte Kopie des Sanchi-Tors (ein Gipsabguss) erhielt in dem im selben Jahr eröffneten Museumsneubau an der Königgrätzer Straße einen Ehrenplatz im Lichthof Figure 7. Wunderbarerweise überstand der Gipsabguss des Sanchi-Tors die Fährnisse des Zweiten Weltkriegs. Dies ermöglichte den Neuabguss in Kunststein und die Neuaufstellung des Tors in Dahlem anlässlich der Gründung des Museums für Indische Kunst im Jahr 1970. In allen anderen europäischen Museen hingegen, die einst Abgüsse des Sanchi-Tors besaßen, waren diese inzwischen ausgemustert oder sogar zerstört worden. Das Berliner Exemplar ist das letzte seiner Art außerhalb Asiens.

Das Berliner Exemplar ist das letzte seiner Art außerhalb Asiens.

## SANCHI WIRD WIEDERBELEBT: DIE RÜCKKEHR DER RELIQUIEN (1947/1952)

Erlauben Sie mir, nun den Scheinwerfer noch einmal nach Indien, nach Sanchi selbst auszurichten. Mitte des 20. Jahrhunderts, mit Beginn der postkolonialen Zeit, kehrten die Reliquien aus London an ihren Herkunftsort

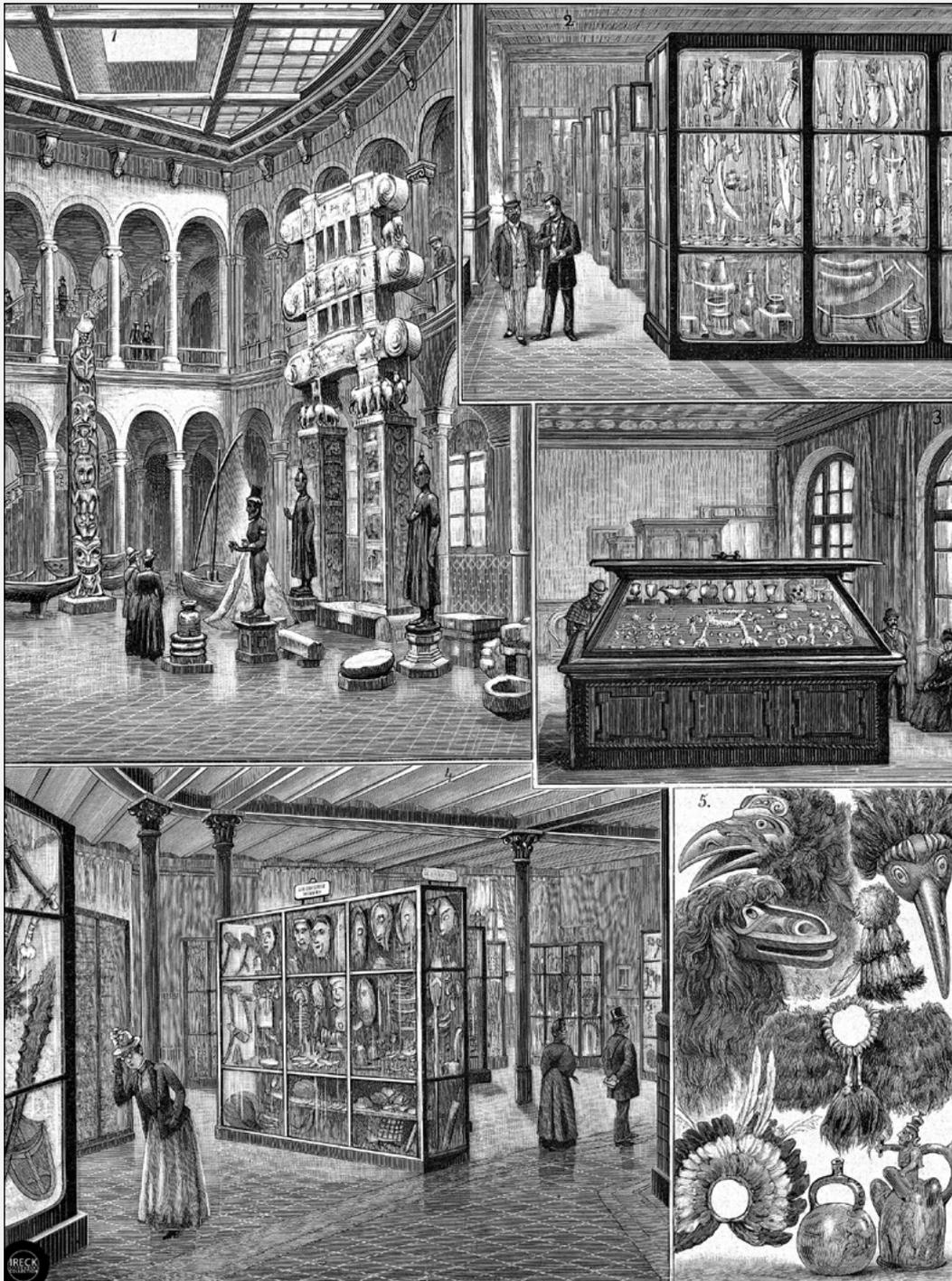


Figure 7

Lithographie zum ersten Berliner Museum für Völkerkunde in der Königgrätzer Strasse: u.a. Abbildung des Lichthofs mit Sanchi-Tor

Das Sanchi-Tor wurde zur national wie auch zur religiös besetzten Ikone.

zurück. Dadurch wurde Sanchi wieder zur lebendigen Pilgerstätte. Und dies verlieh dem Sanchi-Tor als Emblem neue Bedeutung.<sup>15</sup> Die von asiatischer Seite ab 1920 eingeforderte,<sup>16</sup> doch erst 1947 erwirkte Rückgabe wurde für das junge unabhängige Indien wie auch für Buddhisten und Neo-Buddhisten in und außerhalb Indiens zum Zeichen wiedergewonnener Regie über das eigene Kulturerbe. Das Sanchi-Tor wurde in diesem Kontext mit ganz neuer Bedeutung belegt. Es wurde zur national wie auch zur religiös besetzten Ikone, die seither auch in neuen Bauten immer wieder zitiert werden sollte.

Blicken wir zurück: Im Rahmen von Restaurierungsarbeiten 1912-1918 war in Sanchi ein kleines Lokalmuseum eingerichtet worden.<sup>17</sup> Nach seiner Fertigstellung stellte die muslimische Regentin von Bhopal die ersten Rückgabeforderungen an das British Museum und das Victoria and Albert Museum (V&A) in London: Sie betrafen die Kleinfunde aus Sanchi, darunter auch die kostbaren Reliquien und Reliquiare, waren aber zunächst ohne Ergebnis.<sup>18</sup> In den dreißiger Jahren traten nun zusätzlich verschiedene buddhistische Gesellschaften mit Petitionen an das britische Government of India heran, die zumindest die Reliquien der beiden Hauptjünger des Buddha, Mogallana und Sariputta, zurückforderten.<sup>19</sup> Diese sollten der Mahabodhi Society übergeben werden, die sich zum Ziel gesetzt hatte, alte buddhistische Orte Indiens von rein archäologischen Stätten wieder in religiöse Stätten zurück zu verwandeln.<sup>20</sup> 1947 war es soweit: Die Reliquien verließen England. Nach vierjähriger Tournee durch Asien wurden sie am 30. November 1952 in einem großen Festakt im neuen Kloster von Sanchi installiert.<sup>21</sup> Dort ziehen sie seither buddhistische Gläubige aus aller Welt an.

### **DAS SANCHI-TOR WIRD IN ASIEN ZU EINER POSTKOLONIALEN NATIONALEN WIE AUCH NEO-BUDDHISTISCHEN IKONE**

Das Sanchi-Tor wurde durch die einschneidenden postkolonialen Umgewichtungen mit ganz neuer Bedeutung, mit neuer Strahlkraft von nationaler wie auch buddhistischer Signifikanz aufgeladen. Wie sehr dieses Monument schließlich zu einer Ikone von neuer Tragweite



Figure 8

Sanchi-Tor-Adaptation in ‚Little India‘ in Brickfields, Kuala Lumpur, Malaysia. Diese jüngste Sanchi-Tor-Aneignung wurde dem Staat Malaysia am 23. November 2015 von der indischen Regierung zum Zeichen der (von alten Traditionen ableitbaren) Verbundenheit als Geschenk übergeben.

wurde, das zeigen zahlreiche im 20. und 21. Jahrhundert in Indien und auch in anderen asiatischen Ländern errichtete Bauten, die den Stupa von Sanchi als Referenzpunkt bemühen: z.B. die Gedenkstätten für Dr. B. R. Ambedkar, den bedeutendsten Neo-Buddhisten Indiens. Oder außerhalb Indiens: das Lyoyang Monument in Zentralchina (2010), Zeichen eines wohlwollenden Austauschs zwischen Indien und China<sup>22</sup> und eine Doppeltor-Konstruktion in Kuala Lumpur (November 2015), ein ganz junges diplomatisches Geschenk Indiens an Malaysia Figure 8.

### AUSBLICK: WIE WIRD BERLIN DEN LETZTEN SANCHI-TOR-ABGUSS EUROPAS IN ZUKUNFT WÜRDIGEN?

Vor dem Hintergrund der vielschichtigen Geschichte des Sanchi-Tors und seiner Vitalität als emblematisches Monument bis auf den heutigen Tag,<sup>23</sup> ist es sehr zu bedauern, dass das Berliner Sanchi-Tor als einziger außerhalb Asiens erhaltener Abguss mit dem Umzug der Dahlemer Museen ins Berliner Schloss sich selbst überlassen werden soll. Ein im Jahr 2014 gestellter Antrag auf Neuabguss des Tores durch die Berliner Gipsformerei zwecks Aufstellung im Außenbereich des Humboldt-Forums passierte die für die Gestaltung des Raumes um das Schloss zuständigen Gremien nicht. Für den mittlerweile fast sicheren Fall zukünftiger Abkoppelung des Tores von der Sammlung des Museums für Asiatische Kunst wäre eine Einbettung des Kunststeinabgusses in den Kontext in Dahlem zusammengeführter Abguss-Sammlungen von FU und Staatlichen Museen zu Berlin überaus wünschenswert. Derzeit wird zwar wieder über einen Teilabguss des Sanchi-Tors im Foyer des Buddhismus-Moduls nachgedacht; die Zukunft des Sanchi-Tors im Humboldt-Forum wird aber wohl vor allem eine digitale sein.

- 1\_ Tapati Guha-Thakurta, 'The Production and Reproduction of a Monument: the Many Lives of the Sanchi Stupa', in: *South Asian Studies*, 29, 1, 2013, (S. 15-47), S. 15.
- 2\_ Nayanjot Lahiri, 'Sanchi: Destruction, Restoration, Restitution', in: Himanshu Prabha Ray, Carla M. Sinopoli, *Archaeology as History in Early South Asia*, New Delhi 2004, (S. 51-79), S. 55; Michael Falser, 'From Gaillon to Sanchi, from Vézelay to Angkor Wat. The Musée Indo-Chinois in Paris: A Transcultural Perspective on Architectural Museums', in: *RIHA Journal* 0071, 19 June 2013, online: <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-apr-jun/falser-musee-indo-chinois> (letzter Abruf: 15/03/2016), II.3.40.
- 3\_ Guha-Thakurta (wie Anm. 1), S. 20.
- 4\_ Ibid., S. 17.
- 5\_ Lahiri (wie Anm. 2), S. 51 ff.; Saloni Mathur, *India by Design. Colonial history and Cultural Display*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 2007, S. 140-146; Guha-Thakurta (wie Anm. 1), S. 19 f.
- 6\_ Lahiri (wie Anm. 2), S. 56; Mathur (wie Anm. 5), S. 140-146, Guha-Thakurta (wie Anm. 1), S. 23.
- 7\_ Lahiri (wie Anm. 2), S. 57 ff.; Guha-Thakurta (wie Anm. 1), S. 23.
- 8\_ Guha-Thakurta (wie Anm. 1), S. 23 n. 34, 25 f.
- 9\_ Ibid., S. 23 n. 34; vgl. auch Falser (wie Anm. 2), II.2.36-37.
- 10\_ Lahiri (wie Anm. 2), S. 61 ff.; Guha-Thakurta (wie Anm. 1), S. 23 f.
- 11\_ Mathur (wie Anm. 5), S. 146; Guha-Thakurta (wie Anm. 1), S. 23, 25.
- 12\_ Guha-Thakurta (wie Anm. 1), S. 23; Falser (wie Anm. 2), II.2.37.
- 13\_ Peter H. Hoffenberg, *An Empire on Display. English, Indian, and Australian Exhibitions from the Crystal Palace to the Great War*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 2001, S. 129 ff.
- 14\_ Guha-Thakurta (wie Anm. 1), S. 23; Falser (wie Anm. 2), II.3.40, IV.65.
- 15\_ Mathur (wie Anm. 5), S. 146-158.
- 16\_ Guha-Thakurta (wie Anm. 1), S. 32.
- 17\_ Ibid., S. 15, 29 f.
- 18\_ Lahiri (wie Anm. 2), S. 72 ff.
- 19\_ Ibid., S. 73 ff.; Mathur (wie Anm. 5), S. 146 ff.; Guha-Thakurta (wie Anm. 1), S. 32.
- 20\_ Himanshu Prabha Ray, *The Return of the Buddha. Ancient symbols for a New Nation*, New Delhi 2014, S. 119 ff.
- 21\_ *The Mahabodhi Centenary Volume, 1891-1991*, ed. by The Mahabodhi Society of India, Calcutta 1991, S. 178-193, 308, insbesondere S. 182 ff.
- 22\_ Guha-Thakurta (wie Anm. 1), S. 38 ff.
- 23\_ Zum Phänomen der vielen Leben des Sanchi-Tores, seiner Rezeption, s. Hoffenberg (wie Anm. 13), S. 153 ff.; Guha-Thakurta (wie Anm. 1), S. 15 f.



Figure 1

Die Aufstellung von abgegossenen und originalen Skulpturen und Architekturfragmenten im Musée indochinois im Pariser Trocadéro-Palast, um 1885

→  
Abstract  
S. 314

Michael Falser

# DIE BERLINER GIPSABGÜSSE VON ANGKOR WAT

IHRE KULTURPOLITISCHEN  
ZUSAMMENHÄNGE UM 1900  
UND IHRE AKTUELLE BEDEUTUNG  
ALS TRANSKULTURELLES ERBE

BIS HEUTE WERDEN die bedeutendsten Sammlungen angkorianischer Baukultur in Europa mit Paris assoziiert. Wenn man den Begriff einer musealen Sammlung aber nicht nur auf Originalobjekte bezieht, sondern auch auf Kopien in Form von Gipsabgüssen erweitert, so erstaunt der folgende Befund: Um 1900, als die Tempelanlagen von Angkor (9.-13. Jh. n. Chr.), die sich heute auf kambodschanischem Territorium befinden, noch nicht zum französischen Protektorat Cambodge gehörten (dies geschah erst ab 1907), sondern unter siamesischer Verwaltung lagen, befand sich die bedeutendste Sammlung zusammenhängender Architekturflächen von Angkor Wat, dem größten aller Tempel von Angkor aus dem 12. Jahrhundert, gerade nicht in der französischen Hauptstadt, sondern im Berliner Völkerkundemuseum. Ziel dieses Beitrags ist es, die kulturpolitischen Zusammenhänge der Entstehung der

Um 1900 befand sich die bedeutendste Sammlung zusammenhängender Architekturflächen von Angkor Wat, dem größten aller Tempel von Angkor aus dem 12. Jahrhundert, im Berliner Völkerkundemuseum.

Abgüsse von Angkor Wat darzustellen und ihre Karriere in den Berliner Museen nachzuzeichnen,<sup>1</sup> um schließlich ihre aktuelle Bedeutung als transnationales Erbe, insbesondere im Hinblick auf das Humboldt-Forum, wahrnehmbar zu machen.

### **DIE BERLINER GIPSABGÜSSE VON ANGKOR WAT IN IHREN KULTURPOLITISCHEN ZUSAMMENHÄNGEN UM 1900**

Wie anderswo bereits diskutiert,<sup>2</sup> muss das Zustandekommen von architektonischen Gipsabguss-Sammlungen vor allem asiatischer Baukunst um 1900 in den politischen Zusammenhang von europäischem Kolonialismus und kulturellem Imperialismus eingeordnet werden: Im Wettlauf der europäischen Kulturnationen um das höchste Museumsprestige ging es nicht nur um das (Ein)Sammeln von originalen Kunstwerken und Ethnographika aus aller Welt. Das Interesse richtete sich auch auf fernöstliche Architekturen, die nur mithilfe von Techniken materialer Replikation angeeignet, transferiert und übersetzt werden konnten. Im Spannungsfeld von kunsthistorisch-archäologischem und kulturwissenschaftlichem Sammlungs- und Erkenntnisinteresse gewannen die jahrhundertealten Techniken des Gipsabgusses und des Papierabdrucks eine neue Relevanz. Vier Jahre nach der Eröffnung der Cast Courts im Londoner South Kensington Museum (1874) wurde zur Weltausstellung 1878 in Paris der Trocadéro-Palast eröffnet: Während im nördlichen Flügel das berühmte Musée de Sculpture comparée Gipsabformungen ganzer Architekturensemble, vor allem der französischen Hochgotik, präsentierte, entstand im südlichen Teil das Musée indo-chinois unter der Leitung des Forschungsreisenden und Amateurs angkorianscher Baukunst Louis Delaporte.<sup>3</sup> Als Ergebnis mehrerer Kampagnen nach Angkor fabrizierte er zwischen 1880 und 1925 auf der Grundlage von vielen hunderten Einzelabgüssen sowohl stilistische Kollagen **Figure 1** als auch ganze Tempelfronten, die nachweislich auch als Vorlage von weiteren Tempel-Replikaten in französischen Welt- und Kolonialausstellungen (1867-1937) dienten und somit ein Millionenpublikum vom französischen Kolonialauftrag in Fernost überzeugen

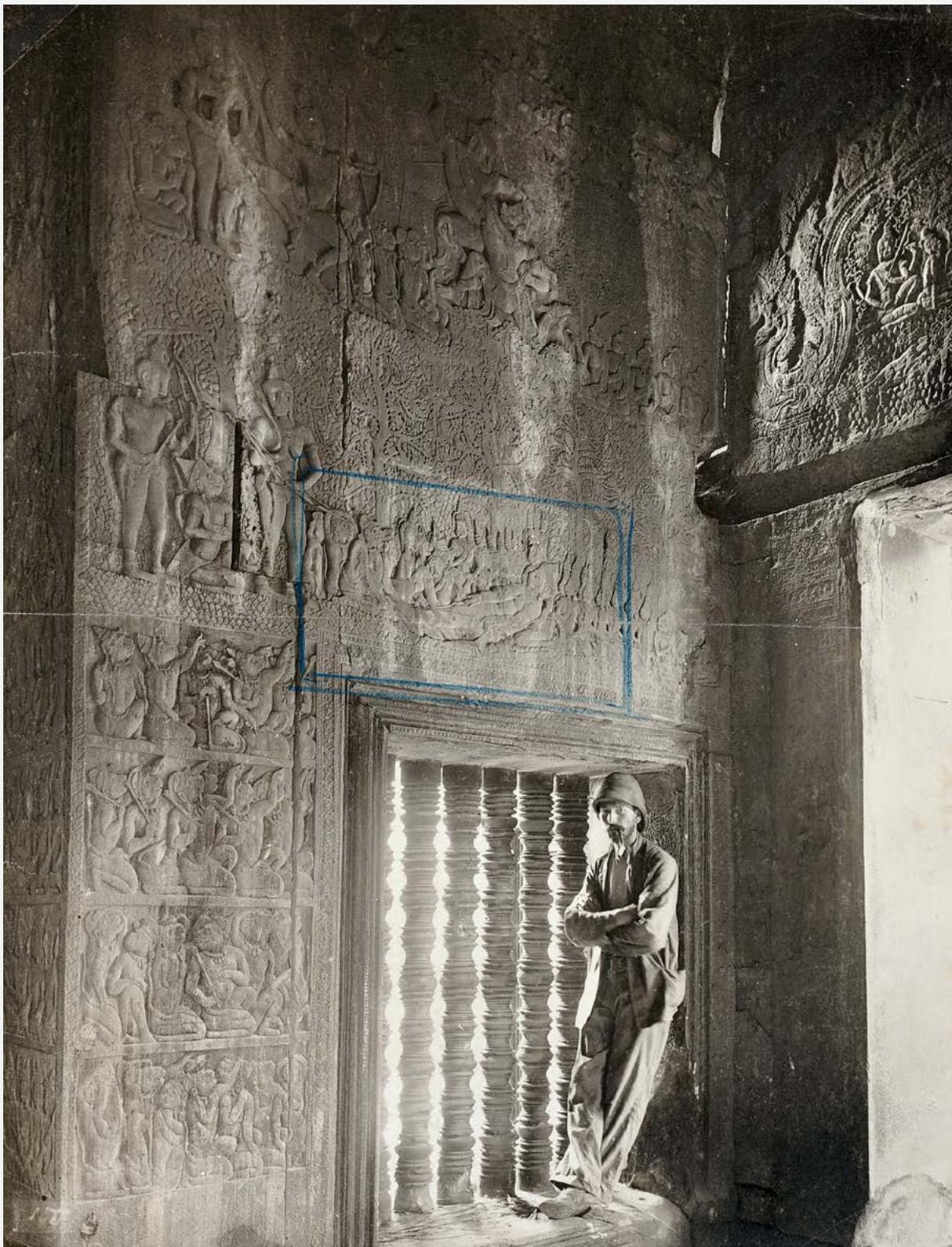


Figure 2

Vermutlich Harry Thomann in einer Selbstaufnahme innerhalb des Tempels von Angkor Wat 1898, mit der nachträglich farbigen Markierung eines tatsächlich abgeformten Bildfeldes, das sich noch heute in der Berliner Gipsformerei befindet (siehe fig. 6a).

sollten: Höhepunkt dieser Strategie war sicherlich der 1:1-Nachbau von Angkor Wat in der Internationalen Kolonialausstellung von Paris 1931.

## DIE BAS-RELIEFS VON ANGKOR WAT FÜR DAS BERLINER VÖLKERKUNDE-MUSEUM UM 1900

Wie aus einem überlieferten Schriftakt<sup>4</sup> zu schließen ist, sind auch die Berliner Gipsabgüsse von Angkor Wat in diesen Kontext kulturimperialistischer Konkurrenz-Situation innerhalb Europas einzuordnen. Allerdings argumentierten die Protagonisten in Berlin im Gegensatz zu ihren Kontrahenten in Paris mehr aus einer vermeintlich neutral-wissenschaftlichen Position heraus. Friedrich Karl Müller, Orientalist und seit 1896 Direktorassistent am Berliner Völkerkundemuseum, berichtete im August 1897 dem Direktor Adolf Bastian – er war 1861 der erste Deutsche in Angkor gewesen – sowie dem Leiter der Indischen Sammlung, Albert Grünwedel, von einem in Siam ansässigen Harry Thomann, der wenig später beauftragt wurde, Abformungen von Angkor Wat für das Völkerkundemuseum auszuführen. Unter gefälschten Papieren als „A. Gillis“ nach Angkor reisend, war Thomann wenig später tatsächlich erfolgreich Figure 2<sup>5</sup>: Unterschiedliche Empfangs- bzw. Inventarlisten um 1898 bestätigen das Eintreffen der Kisten und ihre Öffnung unter Aufsicht von Grünwedel: Insgesamt 442 Einträge mit 340 „Mouldings“ bzw. „Patronen“ umfassten Bas-Reliefs aus allen Galerien von Angkor Wat. Für den Inhalt von 14 Kisten mit auch anderen Objekten und 130 Photographien beanspruchte Thomann den Preis von 110.000 Mark, der u. a. durch das „Hilfskomitée für die Vermehrung der ethnologischen Sammlung der königlichen Museen“ bezahlt wurde. Die von Thomann durch Papierabdrücke abgenommenen „308 Meter Relief von Angkor Wat“ konnten von der Gipserei der königlichen Museen in Charlottenburg (der heutigen Gispformerei) bis 1904 in Gipsabgüsse rücküberführt werden. Ende des Jahres 1898 verzeichnete ein Inventar den Erhalt der Thomannschen Sammlung, die sich in dieser Zusammenstellung auf 442 Stücke belief. Die Einpassungen der Bas-Relief-Abgüsse aus Angkor Wat in die Wandflächen des Rundgangs im zweiten Stock bzw. im



Figure 3

Die Gipsabgüsse von Angkor im Berliner Völkerkundemuseum in der Stresemannstraße, 1926, Raum XXVII Mittelwand

Erdgeschoss des Völkerkundemuseums in der Stresemannstraße sind in den Museumsführern von 1914 bzw. 1929 dokumentiert wie auch in Fotografien aus der völkerkundlichen Studiensammlung von 1926 Figure 3.<sup>6</sup> Zusammen mit der Schliemann- und Turfan-Sammlung sowie Rundgängen zu Objekten in Amerika, Ozeanien und Afrika waren jetzt auch die Abgüsse Angkors Teil von Bastians komparatistischer Vision eines universalen Menschheitsarchivs geworden. Jene Dekorplatten wurden in Berlin allerdings ausschließlich zweidimensional und eher wissenschaftlich-nüchtern präsentiert, während sie in Paris spektakulär in Szene gesetzt wurden.

### DIE BERLINER BAS-RELIEFS VON ANGKOR WAT WÄHREND DER NACHKRIEGSZEIT BIS 2007

Das Völkerkundemuseum wurde nach starken Beschädigungen im Zweiten Weltkrieg 1961 abgerissen und seine Sammlungen im Hinblick auf die Neupräsentation in Dahlem neu geordnet. Die Bas Reliefs von Angkor Wat wurden dem 1963 gegründeten und 1971 in Dahlem eröffneten Museum für Indische Kunst zugeordnet, das sich anders als das kulturwissenschaftlich orientierte Ethnologische Museum als ein Kunstmuseum verstand. Allerdings wurden sie dort lediglich als Sekundärquellen von ‚Kunst‘, nicht als Primärquellen der Sammlungsgeschichte verstanden, und daher nicht mehr aufgestellt. Dennoch bestand fortwährend Interesse an Angkor, was sich im Besuch des Direktors des Museums für Indische Kunst, Herbert Härtel, vor Ort im Jahr 1963 zeigt. Die Gipsabgüsse selbst wurden aber erst 1986 im Museum in der sogenannten „Härtel-Galerie“, einer über zehn Meter Wandfläche laufenden „Schausammlung hinterindischer und indonesischer Bildwerke“ ausgestellt Figure 4.<sup>7</sup>

Nachdem das Gebiet von Angkor nach zwanzig Jahren traumatischer Turbulenzen (1970-1990) sowohl zum kulturidentifikatorischen Zentrum des wiedererstandenen Kambodschas re-avanciert und der Archäologische Park von Angkor (eine Erfindung der Franzosen aus den 1920er Jahren) 1992 für die UNESCO-Welterbeliste nominiert worden war, nahmen sich zwei westliche



**Figure 4** Die „Härtel-Galerie“ im Museum für Indische Kunst mit den Gipsabgüssen der Bas-Reliefs von Angkor Wat, 1986

Großausstellungen des Themas von Angkor an. Den Anfang machte die Ausstellung ‚Angkor et dix siècles d’art Khmer‘, die 1997 im Grand Palais in Paris und in der National Gallery of Art in Washington gezeigt wurde.<sup>8</sup>

Deutschland sollte mit einer Ausstellung knapp zehn Jahre später nachziehen. 2006 wurden einige der nachgegossenen Reliefplatten von Angkor Wat in der Ausstellung ‚Angkor - Göttliches Erbe Kambodschas‘ mit den Stationen Bundeskunsthalle, Bonn, Martin-Gropius-Bau, Berlin, und Museum Rietberg, Zürich, gezeigt,<sup>9</sup> – und zwar eingepasst in eine original-maßstäbliche fotografische Abwicklung als visuell-materieller Ersatz zu den ‚echten‘ Reliefs am realen Ort **Figure 5**. Die sammlungs- und kunsthistorische Relevanz jener Abgussplatten ist im Katalog nicht mit einem einzigen Bild oder Textbeitrag thematisiert. Die geringe Wertschätzung der Abgüsse zeigt sich in Berlin auch in der Neupräsentation des Museums für Indische Kunst im Jahr 2000, wo die Gipsabgüsse von Angkor Wat nicht mehr ausgestellt wurden.



Figure 5

Die Ausstellung *Angkor. Göttliches Erbe Kambodschas* in der Bundeskunsthalle, Bonn, 2006/07, mit Originalen im Vordergrund und der Foto-Gipsabguss-Collage der Bas-Reliefs von Angkor Wat

### AUSBLICK: DIE GIPSABGÜSSE VON ANGKOR ALS TRANSKULTURELLES ERBE

Gängige Arbeitsmethoden der Kunstgeschichte beziehen sich heute immer noch auf den Kult der Originale. Dabei werden diese oft unhinterfragt in ein Kulturerbe-Narrativ eingepasst, dem nationale Denkmuster und Grenzziehungen zugrunde liegen: in unserem Fall eine kolonialzeitliche *mission civilisatrice* im erweiterten *patrimoine culturel*-Konzept Frankreichs sowie ein deutsches Selbstverständnis als ehemalige und heute wieder erstarkte Kulturnation. Folgt man dem Paradigmenwechsel hin zu einer „Globalen Kunstgeschichte“, wie sie am Heidelberger Exzellenzcluster „Asia and Europe in a Global Context“ im deutschsprachigen Raum erstmals institutionalisiert wurde, dann geraten die transkulturellen Formations- und Austauschprozesse sowie ihre institutionellen und individuellen Akteure, die diese Kulturerbe-Konstrukte überhaupt erst „hergestellt“ haben, ins Blickfeld.<sup>10</sup> Dann werden auch jene „Produkte“ zu forschungsrelevanten Inhalten, die sich



Figure 6a

Historische Gipsabguss-Platten von Angkor in der Berliner Gipsformerei, hier die Szene vom Tod des Affenkönigs Valin, siehe die originale Situation im Angkor Wat Tempel 1898 in fig.2



Figure 6b

Neu abgeformte Bas-Reliefs von Angkor Wat im Außendepot des Museums für Asiatische Kunst SMB in Berlin-Friedrichshagen

dem nationalstaatlichen Rahmen aufgrund ihrer materiell, territorial, zeitlich wie eigentumsrechtlich nur schlecht festzulegenden Identität entziehen: Gipsabgüsse gehören zu dieser Kategorie. Die Analyse ihrer Entstehungs-, kulturpolitischen Transfer- und sammlungsgeschichtlichen Nachgeschichten können uns heute im Zeitalter der Globalisierung helfen, unsere kulturellen Identitätskonstruktionen zu hinterfragen, die immer noch nationalstaatlich geprägt sind.

Wer heute durch die Lagerbestände der Gipsformerei der Staatlichen Museen von Berlin schlendert, kann seinen Blick schweifen lassen über die Abformungen der Giebelfiguren des Athener Parthenon, der ägyptischen Nofretete und der Standbilder und Büsten preußischer Herrscher. Wem und wohin „gehören“ diese Abgüsse, die uns auf diesem wahrhaft transkulturellen Parcours in der Mitte Berlins mit der gesamten Weltzivilisation verbinden? Welche Relevanz haben sie als materielle Duplikate heute in einer Welt digitaler Bildarchive und reproduzierter Kulturerbe-Ikonen für den globalen Kunstmarkt? Der interessierte Kulturerbe-Anhänger kann für sein Wohnzimmer weltweite Gipsabgüsse von Freiplastiken und Reliefs aus den Bestellkatalogen der Berliner Gipsformerei bestellen.<sup>11</sup> Die Abgüsse von Angkor fehlen noch im Katalog der Kataloge, obwohl in der Gipsformerei heute noch insgesamt 44 Abguss-Platten von Angkor existieren Figure 6a.

Ein Besuch des Außendepots des Berliner Museums für Asiatische Kunst in Friedrichshagen im Winter 2013 mit Kuratorin Martina Stoye und Restaurator Thoralf Gabsch<sup>12</sup> brachte schließlich ein unverhofftes Wiedersehen mit den nachgegossenen Oberflächen der ehemaligen Abgüsse um 1900. Jetzt als neues Duplikat vom historischen Duplikat auf ihre lediglich bildgebende Oberfläche reduziert, harren sie erneuter Präsentation Figure 6b. Zusammen mit den Platten in der Berliner Gipsformerei, den eingelagerten Sammlungsbeständen der ehemaligen „Härtel-Galerie“ (1986-98) und der Abguss-Initiative zur Angkor-Ausstellung von 2006/07 bilden sie ein reiches Material, dessen Aufarbeitung höchst aufschlussreich für jene kritische Sammlungsgeschichte der Berliner Museen zu sein verspricht, die vom Provenienz-Prinzip *aller* Objekte (Original

Wem und wohin „gehören“ diese Abgüsse, die uns auf diesem wahrhaft transkulturellen Parcours in der Mitte Berlins mit der gesamten Weltzivilisation verbinden?



**Figure 7** Ausstellung der historischen Gipsabgüsse von Angkor aus dem ehem. Musée Indochinois im Musée Guimet, Paris, 2013

und Replikat!) ausgeht. Dies umso mehr, als im geplanten Humboldt-Forum durch die reduzierte Neuzusammenstellung künstlerischer Meisterwerke die historische Tiefe Berlinischer Sammlungsgeschichten (im Plural) per se auf dem Spiel stehen könnte.<sup>13</sup> In diesem Kontext könnten aber gerade vermeintliche Sekundärquellen – wie Gipsabgüsse, Fotografien und Modelle – nicht nur als Kopien aufgefasst werden, die ein Original lediglich ‚abbilden‘, sondern auch als Primärquellen eines historischen Sammlungsinteresses ins Bewusstsein des Museumsbesuchers treten. Auf diese Weise hätten auch die Abgüsse der Basreliefs von Angkor Wat ihren faszinierenden Neuauftritt in der neu-alten Mitte Berlins. Als bloße ‚Re-Präsentations- und Schauflächen‘ von angkorianischer Tempelkunst würden sie weit hinter ihrer tatsächlichen historischen Relevanz zurückbleiben.

Welche Relevanz haben sie als materielle Duplikate heute in einer Welt digitaler Bildarchive und reproduzierter Kulturerbe-Ikonen für den globalen Kunstmarkt?

Gibt es einen Kompromiss zwischen beiden Varianten? 2013/14 waren die französisch-kolonialzeitlichen Gipsabgüsse von Angkor des späten 19. Jahrhunderts erstmals wieder für die breite Öffentlichkeit zugänglich. Sie wurden neben exquisiten Originalen im Musée Guimet ausgestellt **Figure 7**. Obwohl hier jede kolonialzeitliche Kritik zugunsten einer nationalstaatlichen Meistererzählung von über 150 Jahren französischem Interesse an Angkor komplett ausgespart wurde,<sup>14</sup> könnte zumindest diese Kombination von Original und Kopie (als quasi zweites Original) in ihrer visuellen Überzeugungskraft richtungsweisend für die Berliner Diskussion um das Humboldt-Forum sein.

1. Dazu: M. Falser, 'Gipsabgüsse von Angkor Wat für das Völkerkundemuseum in Berlin – eine sammlungsgeschichtliche Anekdote', *Indo-Asiatische Zeitschrift*, 16, 2012, pp.43-5; 18, 2014, pp.43-55.
2. Dazu M. Falser, 'Krishna and the Plaster Cast. Translating the Cambodian Temple of Angkor Wat in the French Colonial Period', *Transcultural Studies*, 2, 2011, pp.6-50, online: <http://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/9083>, letzter Zugriff am 8.3.2016; M. Falser, 'Transkulturelle Übersetzung von Architektur: Gipsabgüsse von Angkor Wat für Paris und Berlin', in: M. Falser, M. Junja (Hg.), *Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*, Bielefeld 2013, pp.81-99. Weiters: M. Falser, *Angkor Wat. From Jungle Find to Global Icon. A Transcultural History of Heritage*, Berlin 2016 (forthcoming).
3. Dazu M. Falser, 'From Gaillon to Sanchi, from Vézelay to Angkor Wat. The Musée Indo-chinois in Paris: A Transcultural Perspective on Architectural Museums', *RIHA Journal*, 0071 (19 June 2013), online: <http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-apr-jun/falser-musee-indo-chinois>, letzter Zugriff am 8.3.2016.
4. Signatur ParsI.B.31 (Museum für Völkerkunde, Acta betreffend die Erwerbung ethnologischer Gegenstände durch H. Thomann) im Archiv des Ethnologischen Museum in Berlin.
5. Für die Sammlung von vermeintlich Thomann'schen Fotografien bin ich Frau Tamara von Rechenberg und Lupold von Lehsten (beide Heidelberg) zu Dank verpflichtet.
6. *Führer durch die königlichen Museen zu Berlin – Museum für Völkerkunde. Die Ethnologischen Abteilungen*, Berlin 1914; Staatliche Museen zu Berlin, *Führer durch das Museum für Völkerkunde I, Schausammlung*, Berlin/Leipzig 1929, pp.47-48, 52-54.
7. W. Lobo, *Erzählende Reliefs vom Angkor Vat. Einige Originalabgüsse im Museum für Indische Kunst Berlin*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1986.
8. H.I. Jessup (Red.), *Angkor et dix siècles d'art khmer. Galeries nationales du Grand Palais*, Paris 1997.

- 9\_ *Angkor - Göttliches Erbe Kambodschas*. [Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung mit den Stationen: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Museum Rietberg, Zürich]. Hrsg.: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Koordination: Jutta Frings, Wiss. Bearb. und Red.: Wibke Lobo, München/Berlin 2006
- 10\_ Dazu: 'Kulturerbe - Denkmalpflege: transkulturell. Eine Einleitung', in: Falser und Juneja (wie Anm. 2), pp.17-34. Zum Spannungsfeld von Kulturerbe und Politik: M. Falser, *Cultural Heritage as Civilizing Mission. From Decay to Recovery*, Heidelberg, 2015.
- 11\_ H.G. Hiller von Gaertringen, *Meisterwerke der Gipsformerei. Kunstmanufaktur der Staatlichen Museen zu Berlin seit 1819*, München, 2012.
- 12\_ Ihnen sei herzlich gedankt.
- 13\_ M. Stoye, 'Südasiens auf dem Weg ins Humboldt-Forum', *Indo-Asiatische Zeitschrift*, 13, 2009, pp.11-24.
- 14\_ Dazu kritisch M. Falser, 'Un regard sur la collection des moulages d'Angkor de Louis Delaporte', In : Musée Guimet (Hg.), *Angkor - Naissance d'un mythe. Louis Delaporte et le Cambodge*, Paris 2013, pp. 124-131.



GIPSE/GIPSABGUSS-SAMMLUNGEN  
IM 21. JAHRHUNDERT  
CASTS & PLASTER CAST COLLECTIONS  
IN THE 21<sup>ST</sup> CENTURY

# SEKTION

II



KEYNOTE / KEYNOTE ADDRESS



→  
Abstract  
S. 316

Marjorie Trusted

# THE MAKING AND MEANING OF PLASTER CASTS IN THE NINETEENTH CENTURY THEIR FUTURE IN THE TWENTY-FIRST CENTURY

SOON AFTER THE CAST COURTS (then the Architectural Courts) opened in October 1873, a contemporary noted that “there are some impressions that can scarcely be effaced. Innumerable ‘things of beauty’ may be seen in the course of a lifetime ... There are some experiences... however ... which ... are so striking, it may be unique... and the impression they make is indelible ... the remembrance of the first visit to these new halls [the Architectural Courts][is] amongst the impressions likely to remain.”<sup>1</sup>

In other words, this visitor—as well as countless others since then—experienced unique feelings of awe when they first saw the great Architectural Courts (now the Cast Courts) at South Kensington (the Victoria and Albert Museum). That emotional response is still felt by many today when they enter these galleries. These feelings exemplify the excitement a work of art can give us. But how should we as curators present the casts today? Can we use these galleries to give ourselves a glimpse of the



Figure 1

View of the Weston Gallery (the Eastern Cast Court), Victoria and Albert Museum, 2014

Victorian age, a theatrical sensation, and yet at the same time evoke the original Renaissance and medieval objects which inspired these great Cast Courts **Figure 1** ?

The appearance past and present of the spaces themselves is fundamental to presenting an understanding of the casts. They indeed are the reason the V&A's cast collection survives, while other collections of reproductions in museums elsewhere have been dispersed, or even destroyed. The South Kensington galleries have only ever functioned as areas where mainly casts have been shown since they first opened in the 1870s.

### THE CAST COURTS AS THE EPITOME OF THE EDUCATIONAL AIMS OF THE SOUTH KENSINGTON MUSEUM

Without question the Cast Courts epitomised the aims of the South Kensington Museum as envisaged by Henry Cole: not only breath-taking, but educational in the broadest sense, and encyclopaedic in their scope, giving the public a taste of the great monuments of Europe and indeed monuments from India, whether through plaster reproductions, electrotypes, photographs, brass rubbings, drawings or paper mosaics. In the days before cheap international travel, and before the era of the well-illustrated art book, such reproductions were essential for those who wished to see or learn about great works of art elsewhere.

### PRESERVING THE VICTORIAN SPLENDOUR OF THE CAST COURTS AND MOVING FORWARD TO THE TWENTY-FIRST CENTURY

The recent and ongoing renovations in the Cast Courts have had to tread a delicate line between preserving, if not re-creating, the Victorian splendour of the Cast Courts, and moving forward to the 21st century, giving visitors information which is both comprehensible and enjoyable. The paradoxes of the Cast Courts (for example the inclusion of the cast of an antique, Trajan's Column, alongside medieval and Renaissance works) are in actuality part of the reason they are so beloved by visitors: they seem to overpower rational or museological justifications **Figure 2** .

Figure 2 View of the West Cast Court with Trajan's Column, Victoria and Albert Museum, 2015



The paradoxes of the Cast Courts are part of the reason they are so beloved by visitors: they seem to overpower rational or museological justifications.

The renovations in the Italian Cast Court were completed in spring 2016, and the present and future plans include the refurbishment of the other Cast Court, housing not only Trajan's Column, but the monumental Pórtico de la Gloria from Santiago de Compostela, and numerous major German Renaissance sculptures by Peter Vischer, Tilman Riemenschneider and others. Between the Cast Courts will be a didactic gallery showing the history and process of the making of plaster casts and electrotypes, as well as groupings of architectural casts. This great project will come to completion in late 2018.

The Italian Cast Court, now known as the Weston Gallery, was renovated from 2010 to 2014, having last been refurbished in 1981. After the opening in 1873, the fortunes of the Courts waxed and waned over the decades. At the beginning many objects were housed there, jostling for attention. Not only reproductions, but 'real' objects were included, such as the rood loft from 's-Hertogensbosch in the Netherlands, now in the Medieval and Renaissance Galleries at the V&A. The enormous and indeed sometimes confusing range of material shown there in the Victorian era was one reason it was decided not to re-create the so-called original display.

Clarity of presentation and the comprehensible presentation of information were always issues, and caused the museum problems as the nineteenth century wore on. In contrast to the initial enthusiasm of the 1870s in response to the great spectacle of the Courts, in 1882 a contemporary commentator had noted in a letter to *The Times* "the most extraordinary jumble of works" at South Kensington, particularly in comparison with the displays of casts at the Kaiser Friedrich Museum in Berlin.<sup>2</sup> The displays in Berlin were to be praised once more a few years later by a curator and future director of South Kensington, A.B. Skinner, in 1887. He noted that the "Collection of Renaissance Italian casts in the Royal Museum, Berlin, gathered together by Mr. W. Bode [Wilhelm Bode] ... is one of the most interesting collections which I visited in Germany. The casts are very carefully arranged ... The order is as far as possible chronological."<sup>3</sup> The casts in London were perceived as confusing and lacking in rigour, in contrast to the better ordered galleries on the Continent.



Figure 3

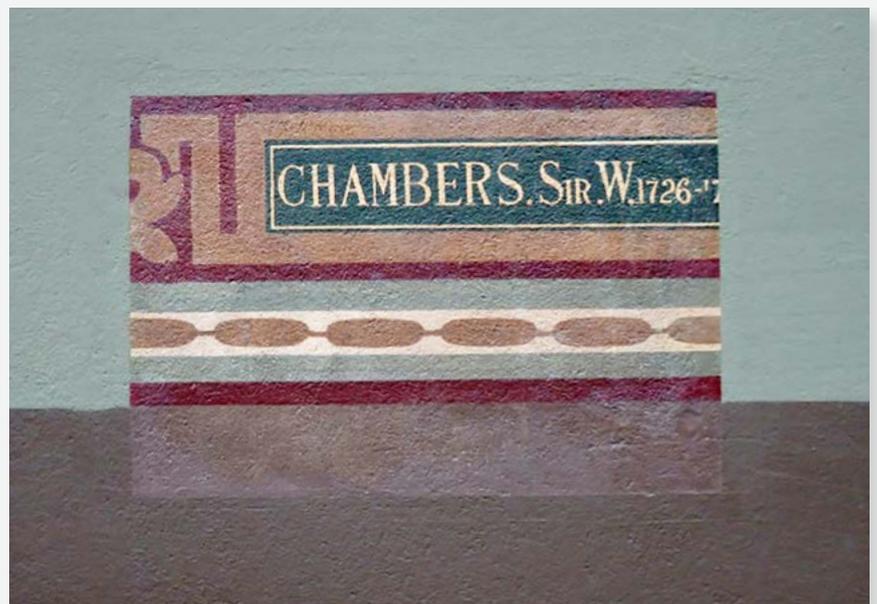
View of the Eastern Cast Court shortly before it was completed, showing the Eastern Gateway of the Great Buddhist Stupa at Sanchi, in 1872

However, the apparent “jumble” of the 1870s, to which the museum did not want to return in 2014, was compounded by the fact that we could not in effect go back to any notional original display. The arrangements at South Kensington changed constantly, every few years, from the start, because new objects were frequently entering the galleries, while others were dispatched elsewhere. The museum continued acquiring plaster casts up to the end of the nineteenth century and beyond, and these new acquisitions needed to be accommodated in the Cast Courts. Conversely the Indian plaster casts, acquired shortly before the Courts opened in the 1870s, were de-accessioned in the early twentieth century, and were sent to the Imperial Institute, now Imperial College, London University [Figure 3](#).<sup>4</sup> Again, South Kensington was unusual, and perhaps unique, in juxtaposing reproductions of European and Asian art within the same gallery. A contemporary commentator noted that it “is wonderful indeed that it should be left ... to England to appreciate the romance of the East ...”<sup>5</sup>

It was however not only the displays that were altered: the colour scheme of the Cast Courts changed constantly too, and in the twentieth century the once brilliant Victorian polychromy on the walls—with their friezes of gilded cartouches, giving names of famous artists and artistic cities of the past “from Ahmedabad to Zurich”<sup>6</sup>—was dulled down to neutral, modernist colours, literally grey, with no gilding or inscriptions, the cartouches having been obliterated. One inscription recording the British

Figure 4

Inscription from the Eastern Cast Court, Victoria and Albert Museum, of circa 1873 recording the British architect Sir William Chambers



eighteenth-century architect William Chambers and another commemorating a Spanish artist only survived because they were hidden behind casts. The Chambers inscription has now been revealed and restored as a lone surviving fragment of the original rich mural decoration [Figure 4](#) . However, the gilded cartouches on the walls were not similarly restored for two reasons: most importantly because they did not survive, and no photographic or other records had been kept. The actual names were lost and would have had to have been created through surmise. Secondly, these decorative friezes ran round the walls at different levels, meaning that the installation of casts on the walls would have been difficult, and would certainly have interrupted the friezes.



Figure 5

Ceramic floor tiles in the Eastern Cast Court, Victoria and Albert Museum

When the last restoration programme was carried out in the early 1980s the walls were painted in sienna yellow, since there were insufficient funds to restore them to their original colours. However in the 2014 restoration the original mossy green colour of the walls below and the maroon purple above in the clerestory were carefully restored. Not only were the right hues chosen, but the texture of the paint was researched too. These

colours reflect the distemper finish given to the walls, a soft powdery surface, very different from the previous eggshell emulsion with its satiny sheen.

The floors of both Courts were covered in black linoleum at some point in the twentieth century, concealing the original tiles. These tiles were made by a ceramic company in Stoke-on-Trent, Staffordshire, and revealing them has made an enormous difference to the sense of light and colour in the gallery [Figure 5](#) .<sup>7</sup> However, even the story of the floor and its tiles changed as time went on. Three large areas of tiles, about a metre square, were installed probably in the late nineteenth century. Previously, coloured glass panels had been fitted into the floor through which the crypt beneath the gallery could be viewed. Whether for safety or aesthetic reasons these were sadly removed, and subsequently vanished.<sup>8</sup>

Everyone was most positive about the sense of drama and surprise in the Cast Courts, the feeling of the unexpected, and extraordinary apparent juxtapositions of monuments which are in reality hundreds of miles apart.

The glass roof and electric lighting system had to be overhauled. For that reason, scaffolding was erected throughout the gallery.<sup>9</sup> The new lighting system is a softer version of the electric lights we had during the 1980s and 1990s. Daylight plays a vital part, and most of the time the public is unaware of the source of light; it simply pervades the ambient space. The scaffolding enabled conservators to reach casts otherwise too high for cleaning, such as Ghiberti's *Doors of Paradise*.

The lay-out of the plaster casts and electrotypes has been re-done, again constantly bearing in mind the interplay between the wish to retain the sense of the authentic Victorian interior and a desire to show these works in ways in which today's visitors can understand them. When we commenced work on the Cast Courts we convened focus groups of members of the public, asking people what they most liked and what they most disliked about the Cast Courts as they then were, before the renovations. Everyone was most positive about the sense of drama and surprise in the Cast Courts, the feeling of the unexpected, and extraordinary apparent juxtapositions of monuments which are in reality hundreds of miles apart. When asked what they liked least, people said they disliked the sense of confusion, of not knowing how to navigate the spaces. In other words, what they liked most and what they disliked most was the same thing. We therefore wanted to hold on to the theatrical, extraordinary impact the Cast Courts have, whilst at the same time helping people comprehend the groupings, and conveying helpful information about these works. One of the most dramatic ways in which we did this was to move the cast of Michelangelo's *David* from one side of the gallery to the other. This sculpture now has a commanding presence at the south end of the gallery, and is grouped with other casts after Michelangelo. The electrotype copy by Giovanni Franchi of Ghiberti's *Gates of Paradise* from the Baptistry in Florence was also moved to be positioned behind the *David*, conveying a sense of the history of Florentine sculpture in the Renaissance.

Conservation was a fundamental aspect of the renovations. We opted to clean all the casts, though not to over-clean them. The surfaces of many of the plasters are

coloured to resemble the original material, whether marble or painted terracotta, and these surfaces clearly had to be retained. During this work research by the conservators took place, and they uncovered many interesting aspects of the production of the casts and their surface treatments.

Currently we are doing further work on the labels. One aspect of the Courts is that some visitors do not immediately realize these astounding objects are reproductions. People have been overheard saying they did not realize Michelangelo's *David* was in London, rather than in Florence. Naturally the fact that two marble copies of the *David* are also in Florence, while the original is in the Accademia is also potentially confusing. In fact, the V&A's plaster version was made in the 1850s, when the Florentines were making moulds of the original marble figure in order to produce the marble copies. The Italian government presented the plaster version to Queen Victoria in 1857; she immediately gave it to the South Kensington Museum, recognizing she had no space suitable for it. When it was first here it had to be displayed in parts. A plaster fig leaf was made for the figure at the same time, ostensibly so that it could be attached if royal ladies visited the museum; it was last used on the occasion of a visit from Queen Mary.

The labels needed to indicate both the importance of the original work, and to some extent the story of the actual nineteenth-century cast, since these plasters and electrotypes now have their own validity as objects from the early history of the museum and reflections of Victorian attitudes to art. This encompasses such concepts as the idea of the canon of art: specific works perceived as fundamental to the study of art history, such as Brunelleschi's and Ghiberti's competition reliefs for the Baptistry doors in Florence in the early quattrocento. However the casts can also illustrate how nineteenth-century decorative forms were influenced by Italian Renaissance architecture and sculpture. It is additionally fascinating to see how certain works, compelling and imposing as they are, such as Jacopo della Quercia's San Petronio doorway from Bologna, have

When asked what they liked least, people said they disliked the sense of confusion, of not knowing how to navigate the spaces. In other words, what they liked most and what they disliked most was the same thing.

not entered the canon in quite the same way Figure 6. Other works in the Italian Cast Court are still seen as fundamental, and are constantly being drawn or studied, notably works by Donatello and Michelangelo, or the Pisano pulpits from Pisa.

For these reasons, the wording of the labels is in two halves: first we give information about the original work, and often how it relates to nineteenth-century perceptions, then further 'tombstone' information about how and when it was cast, as well as the name of the artist who made the cast. Many of these artists were Italian practitioners living in London though some were based in Florence or Milan. Visitors say they prefer reading traditional printed labels to seeing digital information on their mobile phones or on a screen in the gallery. The format and history of the Cast Court seems to predicate this printed form, rather than electronic data.

Some of our casts depict objects which were damaged in the Second World War, such as Francesco Laurana's *Bust of a Woman*, perhaps Ippolita Sforza, wife of Alfonso II of Naples (inv. no. 1889-94). This cast was purchased from the Kaiser Friedrich Museum (now the Bode-Museum SMB) in Berlin in 1889, and the original is now in two halves, one in Berlin and the other in St Petersburg.<sup>10</sup>

We are currently also planning what to put in the corridor between the two Courts, as well as in the Court housing Trajan's Column. One of the fundamental aspects of the Courts is the explanation of techniques. At the moment we have a display about casting which dates back to the early 1980s. Useful though this was, it is time to update it, and once again not necessarily using electronic methods, though we will install videos. Moulds and newly cast plasters will be displayed, along with discussions on surface finishes, in freestanding cases in the middle of this space. The process of electrotyping will additionally be shown, as well as the whole notion of reproduction in the nineteenth century. The walls however will be a dense forest of architectural details as seen through plaster casts: capitals, reliefs, and so on, divided by type, for instance Islamic casts, Romanesque, Gothic, as well as one wall of



**Figure 6** View of the Weston Gallery (the Eastern Cast Court), Victoria and Albert Museum, 2014

inscriptions. These will only have summary labels; more information will be available on the website, since on the walls we wanted above all to mount the casts as a visual spectacle, rather than as a didactic display.

The other great Cast Court housing Trajan's Column is the next major phase of the project. Once again the original wall colours will be restored, the floor tiles revealed, and the lighting and labelling improved. Here however many of the casts will not be moved around, since they are simply too large. The biggest change to be made is to allow visitors to enter one half of Trajan's Column, and experience the space within: its extraordinary brick interior, red-olent of history both ancient and Victorian.

## CASTS AS A SOURCE OF INSPIRATION FOR CONTEMPORARY ARTISTS

One aspect which has been fostered, in addition to the vital features mentioned above, is the idea of the contemporary. Casts inspire contemporary artists, both because of what they represent and because of their very technique: reproductions in plaster made from a mould. Rachel Whiteread and others have installed temporary works amongst the historic casts. If funds permit it is hoped to install a permanent contemporary plaster cast at the entrance to the Courts, but this is still to be confirmed. Any contemporary intervention must not mar the historic lay-out of the Courts.

## THE CAST COURTS AT THE VERY HEART OF THE V&A

Above all the Cast Courts remain an overwhelming and glorious aspect of the V&A, both Victorian and Renaissance, both nineteenth-century and medieval, all at the same time, and showing, through the museum displays, ways in which great monumental art can be celebrated, as well as the V&A's own history as an institution, reflecting the ideals of education and inspiration to artists, students, children and all visitors who come to South Kensington.

- 1\_ Anonymous article in *The Builder*, 4 October 1873, p. 789.
- 2\_ See M. Trusted, 'Reproduction as Spectacle, Education and Inspiration. The Cast Courts at the Victoria and Albert Museum: Past, Present and Future' in: C. Schreiter (ed.), *Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext*, Berlin 2012, p. 364.
- 3\_ A.B. Skinner Report, 17 November 1887.
- 4\_ See P. Mitter, 'The Imperial Collections: Indian Art', in: M. Baker and B. Richardson, *A Grand Design. The Art of the Victoria and Albert Museum*, exh.cat., Victoria and Albert Museum/London and Baltimore Museum of Art 1997, p. 225.
- 5\_ *Ibid.*, p. 225.
- 6\_ *Building News*, 23 April 1873, p. 469.
- 7\_ [L. Jewitt], *Jewitt's Ceramic Art of Great Britain 1800-1900*, revised by G.A. Godden, London [1878], 1972, p. 36.
- 8\_ *Building News*, 23 April, 1873, p. 469.
- 9\_ *Ibid.*, p. 469.
- 10\_ See Julien Chapuis and Stephan Kemperdick, *The Lost Museum: The Berlin Painting and Sculpture Collections 70 Years after World War II*, exh. cat., Bode-Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2015, pp. 20-21.



PANEL 1  
GIPSE ALS FORMEN DER ANEIGNUNG  
UND INSPRATIONSQUELLE  
PLASTER CASTS AS MODES OF APPROPRIATION  
AND SOURCES OF INSPIRATION



→  
Abstract  
S. 317

Martina Długaiczky

# SERIEN-STAR NOFRETETE

## NEUE QUELLEN ZUR 3D-REZEPTION DER BÜSTE VOR DER AMARNA-AUSSTELLUNG VON 1924

BEI DER SUCHE NACH EINEM BILD, welches gleichermaßen die Rezeptions- und Reproduktionsgeschichte der Nofretete zu fassen vermag, und das zudem als Ausgangspunkt dienen kann, den zeithistorischen Reflexionsgrad auszuloten, fiel die Wahl auf eine Illustration von Fritz Kahn, in der dieser anhand der Büste pointiert die „Übereinstimmung zwischen Autotypie und Netzhautbild“

**Figure 1** in Szene setzt.

### NOFRETETE IM RASTER

Das Blatt ist Teil der populärwissenschaftlichen Abhandlung *Das Leben des Menschen* (1922-1931), in der hochkomplexe Prinzipien in Natur und Technik in außergewöhnlich sprach- und bildgewaltigen Metaphern allgemeinverständlich dargestellt sind. So verschmelzen hier anschaulich die technisch generierte Rasterbildung und die entsprechende Transferleistung des Sehnervs durch die unmittelbare Gegenüberstellung zu einer gedanklichen Einheit.

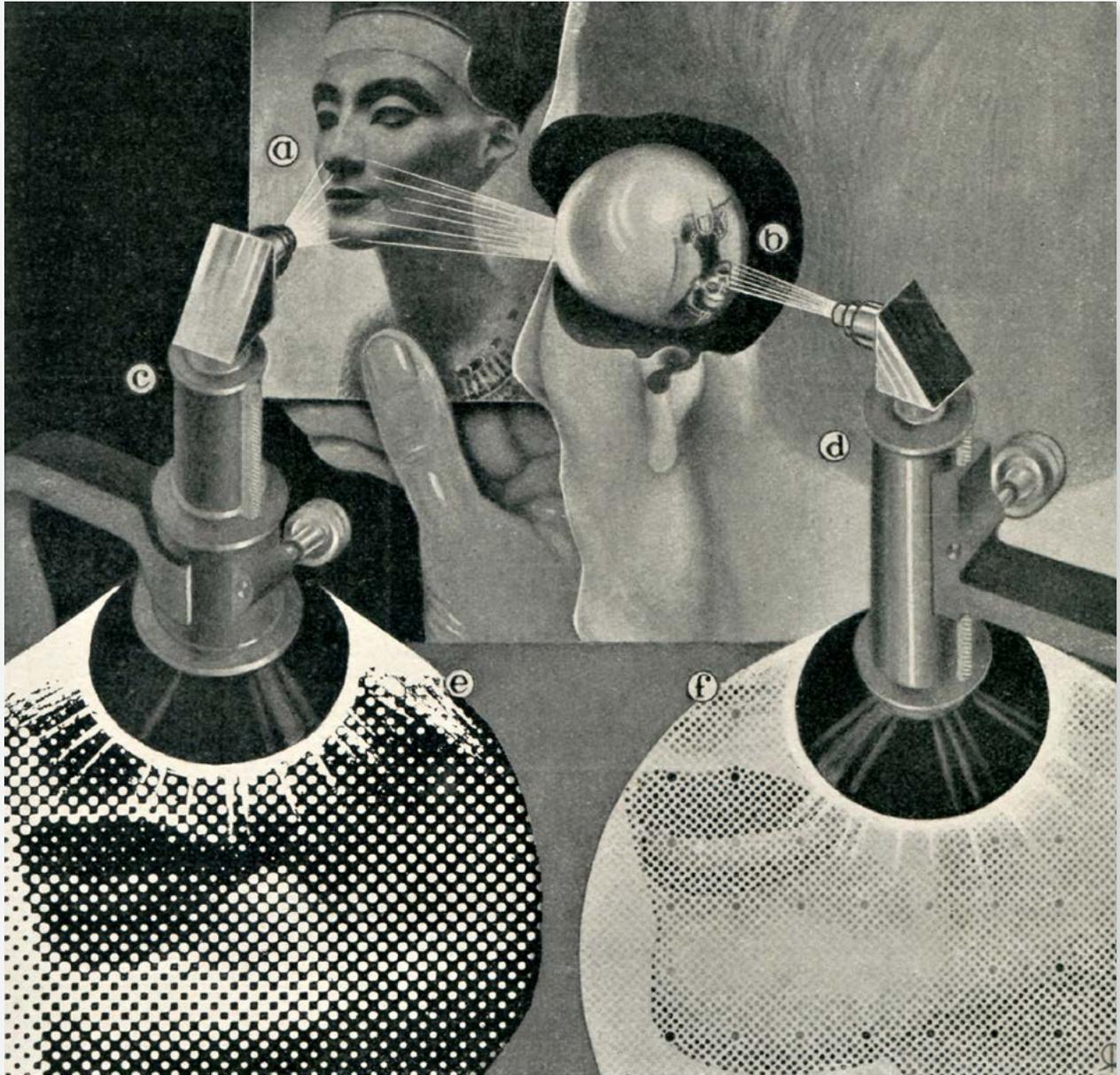


Figure 1

Fritz Kahn, Der Sehnerv. Übereinstimmung zwischen Autotypie und Netzhautbild, 1930/31

Allein für den Zeitraum Juli 1921 bis September 1922 – und damit knapp eineinhalb Jahre vor der eigentlichen Präsentation der Büste in der Amarna Ausstellung ab März 1924 – wurden über fünfzig Abgüsse durch die Gipsformerei verkauft.

Kahn veröffentlichte die Illustration 1931, das heißt zu einer Zeit, wo die aufgepeitschten Diskussionen um das Für und Wider bezüglich der Rückgabe der Nofretete in allen zur Verfügung stehenden Medien Tagesgespräch war<sup>1</sup> Es darf mit Sicherheit angenommen werden, dass Kahn, um die Generierung von Bildern – und damit auch den Vorgang des Sehens – anschaulich werden zu lassen, nicht zufällig, sondern bewusst das Bild der Nofretete für seine Demonstration wählte. Zum einen galt es, die Analogien von Kultur und Technik bzw. deren Verbund und Abhängigkeiten zu demonstrieren, und zum andern das Bild vom Bild – und damit das Mittel der Reproduktion, auch in seinem Verhältnis von Original und Kopie – zu thematisieren.

So zeigt etwa das Beispiel von Rainer Maria Rilke, dass nicht nur die Büste an sich, sondern auch Fotografien derselben als verehrungswürdiges Objekt galten. Aufgrund dieser Bildmächtigkeit empfahl er einer Freundin, die Fotografie „eine Weile ins Stübli“<sup>2</sup> zu stellen, um dieser von ihr ausgehenden Inspiration teilhaftig zu werden.

### **NOFRETETE ALS OBJECT OF DESIRE – EINE NEUE CHRONOLOGIE IHRER ANEIGNUNG**

Die sich hier abzeichnenden Aneignungsprozesse potenzierten sich enorm mit der erstmaligen öffentlichen Präsentation der Nofretete im Jahr 1924 und bildeten um 1930 eine weitere Spitze aus. Im Reigen der medialen Aufbereitung und Aneignung – seien es Fotografien oder Skizzen – kommt der Berliner Gipsformerei eine besondere Stellung zu, da nur aus ihrer Produktionslinie heraus der verstärkt zirkulierenden Flachware ein dreidimensionales Modell zur Seite gestellt werden konnte. Neue Quellen zeigen nun jedoch auf, dass die Begehrlichkeiten, die Büste als solche sein Eigen nennen zu dürfen, wesentlich früher bedient wurden als bislang angenommen. Allein für den Zeitraum Juli 1921 bis etwa September 1922 – und damit knapp eineinhalb Jahre vor der eigentlichen Präsentation der Büste in der Amarna Ausstellung ab März 1924 – wurden über fünfzig Abgüsse durch die Gipsformerei verkauft.

Damit dürfte sich die bislang allgemein übliche Annahme, dass über Heinrich Schäfer, den Direktor des Ägyptischen

Museums, ausnahmslos Fotografien und Zeichnungen der Büste in Umlauf gebracht wurden, als Makulatur erweisen.<sup>3</sup> Da es aufgrund der „schwierigen Fundteilung“ für Ludwig Borchardt oberste Prämisse war, die „bunte Königin“ und deren Bedeutung im Verborgenen zu halten, kommt er als Initiator nicht in Frage, zumal er sich bereits im Mai 1913 über die ersten beiden Nachbildungen verärgert geäußert hatte.<sup>4</sup> Aber der Reihe nach.



*Handwritten notes at the top of the page:*  
 Gatte des ...  
 Modell des ...  
 im ...  
 1157/14

19		19		19		19	
Guss	Waffen	Tag	Nr.	Guss	Waffen	Tag	Nr.
Abg.	abg.	Zug.	des	Abg.	abg.	Zug.	des
zug.	gaben	gaben	Tag	zug.	gaben	gaben	Tag
1	126.14			1	Mod. 25.		
1	10.14			5	166. 25	26. 25	25
3	K. 147. 21			2	164. "		
2	147. "	17/9. 14	34	8	K. 171. 21		
1	2877			1	180. 23		
3	K. 118. 21			1	K. 171. 21		
3	17/10. 14			1	184. 23		
1	23			1	K. 291. 24	1/4 "	25
1	120. "			1	190. 23	25/4 "	25
2	K. 292. 21			1	K. 752		
4	141.			1	144. "		

Figure 2

Inventarbuch 401,  
Modell 539,  
Gipsformerei SMB

In der Gipsformerei lagert das Inventarbuch 401 Figure 2, welches unter der Formnummer 539 die Abgüsse der Nofretete verzeichnet und das bislang nicht ausgewertet wurde.<sup>5</sup> Die einzelnen Seiten gliedern sich in jeweils fünf Spalten, in denen sich neben dem „Tag des Zugangs“ (Auftrag), die „Nummer des Arbeitsbuches“, der „Zu- und Abgang“ und das „Wohin abgegeben“ verzeichnet finden. So ist der ersten Zeile zu entnehmen, dass 1914 zwei Exemplare produziert wurden: Eines veräußerte die Formerei, das andere verblieb als Modell im Bestand. Über das vermerkte Datum „19/10.14“ lässt sich deren Entstehungsprozess zeitlich genau fassen. Und mehr noch. Der Blick in die linke obere Ecke der Kladde gibt selbst über das Fertigungsdatum der Guss- bzw. Bestandsform mittels der Bleistiftnotiz „17/9. 14 Gattin -/ erste Form · 9 Tage“ Auskunft, ferner über die Dauer der Trocknung.

An diese Einträge koppelt sich die Frage: Ist das hier notierte Modell gleichzusetzen mit einer der Nachbildungen aus den Händen der Berliner Bildhauerin Tina

Haim-Wentscher, geborene Haim? Ihr war als junger aufstrebender Künstlerin durch Heinrich Schäfer die Aufgabe übertragen worden, detailgetreue Nachbildungen einiger exquisiter Amarna-Kunststücke anzufertigen, die Kaiser Wilhelm II. als Geschenk überreicht werden sollten. Darunter befand sich auch die farbig gefasste Büste der Nofretete. Aufgrund ihrer fragilen Oberflächenbeschaffenheit wurde sie jedoch nicht in Gips abgeformt, sondern händisch vermessen und in zwei Exemplaren in Kunststein ausgeführt. Adressiert waren sie an Wilhelm II. und James Simon.<sup>6</sup>

In der Chronologie der Ereignisse kann Tina Haim die Aufgabe jedoch nur Anfang 1913 bewerkstelligt haben, da die Büste sich seit dem 5. Februar auf dem Weg von Kairo nach Berlin befand, und Borchardt bereits am 8. Mai 1913 seinem Unmut über die erfolgte Abformung freien Lauf ließ. Somit kann der Eintrag im Inventarbuch mit dieser Nachbildung nicht im Zusammenhang stehen. Es darf jedoch bezweifelt werden, dass zeitgleich auch das Exemplar für Simon entstanden ist, da es wenig Sinn ergibt, dass der Finanzier der Ausgrabung, der die „bunte Königin“ sein Eigen nennen konnte, in seiner herrschaftlichen Villa das Original und zugleich eine Kopie präsentierte. Bezogen auf den Kaiser ist die Übergabe der Nachbildung hingegen durch ein Schreiben quellenmäßig belegt. So hatte er das Original 1913 kurz nach dessen Eintreffen in Simons Privaträumen und einmal – ganz exklusiv – im Kontext der Amarna-Ausstellung am 5. November 1913 gesehen, bevor die Büste wieder im „Sarg im Schäfer’s Zimmer“<sup>7</sup> deponiert wurde. Zeitlich parallel überreichte man ihm als Geschenk die Nachbildung samt einem Schreiben von Simon: „Das lebhafteste Interesse, welches seine Majestät bei der Besichtigung unserer neuen Tell el-Amarna Funde der bunten Königin, wie wir sie nennen, zuwenden die Gnade gehabt haben, ermutigt mich, Seiner Majestät wohlgelungene Nachbildung dieses einzigartigen Kunstwerkes von der Hand des Fräulein Tina Haim zu überreichen mit der Bitte, seine Majestät möge huldvollst darüber verfügen.“<sup>8</sup> Postwendend traf der „Dank für die treffliche Nachbildung“ ein. Figure 3<sup>9</sup> Demnach dürfte es sich bei der im Inventarbuch

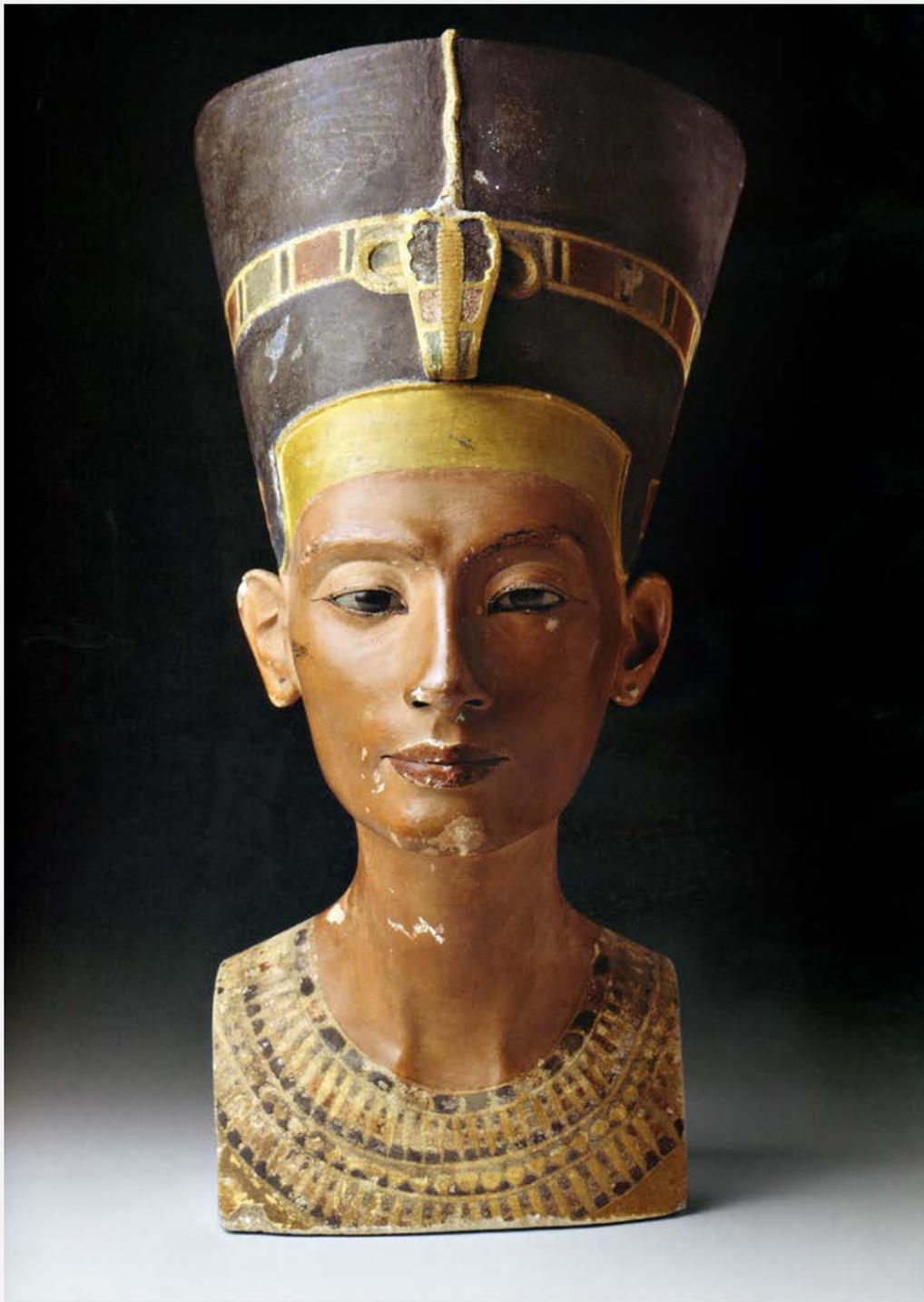


Figure 3

Tina Haim, Nofretete, 1913, Kunststein,  
Huis Doorn, Niederlande, Inv. Nr. 01401

verzeichneten Fassung aus dem Jahr 1914 um die Simon überlassene Replik der Büste handeln. Dafür spricht ferner, dass kein weiteres Exemplar bis zum 20. Mai 1921 als Abgang verzeichnet ist.

### NOFRETETE ALS SERIEN-STAR. IKONENBILDUNG IN GIPS

Dann geht es jedoch Schlag auf Schlag: Bis September 1922 addiert sich der Abverkauf – neben dem Modell und der bereits erwähnten Nachbildung – auf 51 Exemplare, 24 weitere kommen bis Jahresende hinzu. In der Summe liegen damit 75 Nachbildungen vor, von denen es bislang keine Kenntnis gab.

Demnach war die Nofretete vor ihrer ersten öffentlichen Präsentation über die Form der dreidimensionalen Nachbildung bekannter als bislang angenommen. Gleichwohl sich frühzeitig Hinweise haben finden lassen, „[...] daß das schöne Stück so lange verheimlicht – und doch wieder nicht ganz verheimlicht – wurde“, – es waren einige Fotografien und Zeichnungen im Umlauf – lag das Wissen um die Abgüsse bislang brach. Vergegenwärtigt man sich, dass „nicht bloß der Kaiser, der eine ihm von Dr. Simon geschenkte Nachbildung im Neuen Palais aufgestellt hatte (und, nebenbei bemerkt, nach Doorn mitgenommen hat), [...] wiederholentlich ausländische ‚Freunde‘ ins Museum geschickt [hat], um sich das Original anzusehen; auch Borchardt selber [...] hat mehrere Leute [...] vor das Kunstwerk geführt“, <sup>10</sup> könnte sich in diesem Klientel zumindest ein Teil der Adressaten für die Repliken vermuten lassen.

Die für die gegebenen Umstände mit 75 Exemplaren enorm hohe Vervielfältigungsrate wurde dadurch ermöglicht, dass Simon 1920 die „bunte Königin“ als Schenkung dem Ägyptischen Museum übereignete und damit auch die Nutzungsrechte an der Form. Im Umkehrschluss erklärt sich damit gleichermaßen, warum 1914 nur eine Replik, nämlich die für Simon, geschaffen worden war. Über die Nachbildung der „bunten Königin“ hinaus, blieb Tina Haim auf das Engste mit Simon verbunden, schuf sie doch u. a. eine Skulptur einer seiner Töchter und im Auftrag des Ägyptischen Museums 1931 seine Bronze-Büste Figure 4.<sup>11</sup>

Demnach war die Nofretete vor ihrer ersten öffentlichen Präsentation über die Form der dreidimensionalen Nachbildung bekannter als bislang angenommen.

Figure 4

Tina Haim-Wentscher, Büste des James Simon, 1931, Bronze, signiert THW, Verein zur Förderung des Ägyptischen Museums Berlin e.V., Ägyptisches Museum und Papyrussammlung SMB



Etwa zeitgleich zur Schenkung wurde dem Inventarblatt folgende handschriftliche Bleistiftnotiz hinzugefügt: „Büste der Gemahlin Amenophis IV., fertig bemaltes Bildformen | modell aus der Werkstatt des Thutmosis - 21300 - Orig. Berlin | nach seinem Modell v. Fr. Haim, siehe Serie Kalkstein 61/24/ | II. 1115/14“ [Figure 2](#) . Dass diese Notiz erst mit der Schenkung von 1920 eingetragen wurde, lässt sich anhand der Inventarnummer 21300 festmachen, die erstmalig bei der musealen Katalogisierung der Büste vergeben wurde. Nachdem Haim den ersten Auftrag 1913 erhalten hatte, der die Vorgabe umfasste, die Replik der Nofretete [Figure 3](#) mit rekonstruierten Ohren, Kronenband, Uräus und einem zweiten Auge, demnach quasi in künstlerischer Vollendung herzustellen, trat man Anfang der zwanziger Jahre ein weiteres Mal an die mittlerweile in der Künstlerszene zur festen Größe avancierte Bildhauerin heran. Nun galt es, ein exaktes Modell der Modellbüste herzustellen, wovon u. a. Gustav Güterbock als Zeitzeuge berichtet.<sup>12</sup>

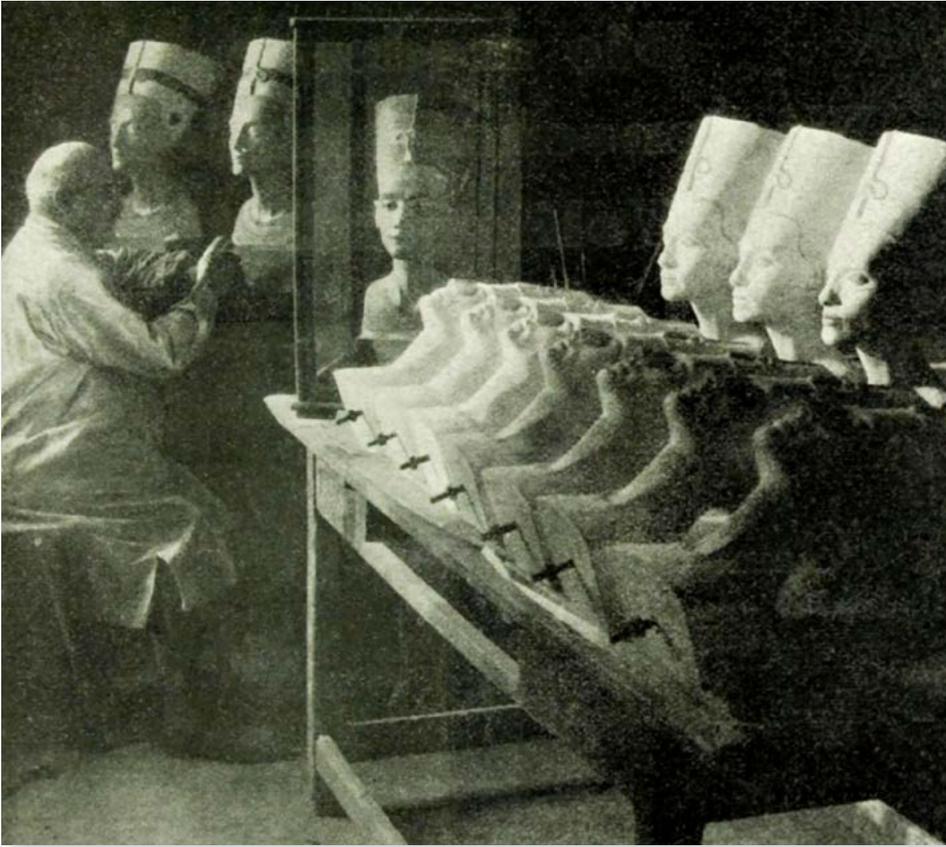
Neben marginalen Abweichungen vom Original ist bei diesem Exemplar als Besonderheit das linke Auge der

**Figure 6** Werkstatt der Gebrüder Micheli, Berlin  
Nachbildung der Nofretete, um 1930  
Gips, gefasst  
Hellweg-Museum Unna,  
Inv. Nr. 60

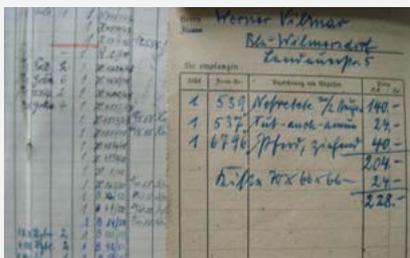
**Figure 5** Felix H. Man  
Präsentation der Nofretete im Neuen Museum, 1930  
Fotografie



Schönen nicht konkav, sondern konvex modelliert, so dass die Replik der Tina Haim aus den zwanziger Jahren dem Betrachter mit zwei Augen entgegenglickt. Über die Gründe – seien sie ästhetischer Natur oder dem Versuch einer Rekonstruktion geschuldet – kann nur spekuliert werden. Wichtiger ist indes, dass diesem Modell gemäß Inventarbuch weitere folgten. Dabei muss vorerst offenbleiben, was sich en detail jeweils an die Einträge „Modell ergänzt“ (in den Jahren 1923/26 /27/51) formbildnerisch koppelte. Neben der exakten Kopie umfasste die – bislang bekannte – Bandbreite der Möglichkeiten die exakte Kopie mit zwei Augen oder die komplett ergänzte Kopie. So soll etwa der Bildhauer Richard Jenner 1925 ein ergänztes Modell geschaffen haben.<sup>13</sup> Dass dabei die Farbfassung der Repliken bisweilen unmittelbar im Museum vorgenommen werden konnte, vermittelt eine historische Aufnahme. **Figure 5** Der Show-Effekt dürfte immens gewesen sein.



**Figure 7** Fritz Zielesch, In der Gipsformerei der Staatlichen Museen Berlin, 1930, Fotografie



**Figure 8** Inventarbuch, Modell 539 und Rechnungsbeleg 365, Gipsformerei SMB

Hinzu kommt, dass die Nofretete als Serien-Star frühzeitig Begehrlichkeiten außerhalb der Gipsformerei entfachte. So sattelte etwa die ebenfalls in Berlin ansässige Formerei der Gebrüder Micheli auf dem Erfolg auf und reproduzierte die Büste um 1930 unter ihrem Namen **Figure 6**. Offen bleibt, ob sie dafür Abgüsse über einer Nachbildung vornahm oder ob sie auf eine Bestandsform aus der Gipsformerei zurückgriff, welche sie etwa im Tausch gegen andere Formen erhalten haben könnte. Fragen nach dem Copyright sind bis heute virulent.<sup>14</sup>

Kurz nach Eröffnung der Amarna Ausstellung 1924 konnte die Büste bequem über einen Katalog gekauft werden, allerdings nur in einer dem Original nahestehenden Form und in Weiß. Soweit gibt es jedenfalls der offizielle Katalog vor. Kosten für die Farbfassung finden sich anfänglich nicht eigens angeführt. Doch in der Praxis wird die Option der Polychromierung zum festen Bestandteil gehört haben. Nachträglich in die Verkaufskataloge eingeklebte Preislisten bestätigen dies nicht nur, sondern weisen aus, dass der geneigte Kunstliebhaber, sollte er „eine Abneigung gegen Gips“<sup>15</sup> haben, eine Fassung in Hartguss wählen konnte, die jedoch über die Hälfte teurer ausfiel. Damit erklärt sich auch der Eintrag im Inventarbuch, der auf eine „Serie Kalkstein“ verweist.

Das heißt, um 1924 konnte man nicht nur auf bereits erprobte Verkaufswege zurückgreifen, sondern innerhalb der Produktpalette Nofretete wurden Extrawünsche jedweder Couleur bedient. So zeigt etwa das 1930 aufgenommene Foto von Fritz Zielesch **Figure 7** die Anfertigung der Repliken nach dem Modell der Nofretete mit zwei intakten Augen. Selbst noch aus dem Jahr 1950 hat sich ein Rechnungsbeleg **Figure 8** erhalten, der eindrücklich vermittelt,

dass Nachbildungen mit zwei Augen ganz selbstverständlich geordert werden konnten.<sup>16</sup> Insgesamt wurde die „bunte Königin“ bis Mitte der fünfziger Jahre 1285 Mal reproduziert – was nicht zuletzt die Einmaligkeit der Nofretete unterstreicht.

- 1\_ Vgl. B. Savoy, *Nofretete. Eine deutsch-französische Affäre 1912-1931*, Wien 2011.
- 2\_ A. Grimm, *Rilke und Ägypten*, München 1997, S. 128.
- 3\_ Vgl. F. Seyfried, ‚Die Büste der Nofretete. Dokumentation des Fundes und der Fundteilung 1912/13‘, *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 46 (2010), S. 133-202.
- 4\_ Vgl. O. Matthes, ‚Ludwig Borchardt, James Simon und der Umgang mit der bunten Nofretete im ersten Jahr nach ihrer Entdeckung‘, in: *Im Licht von Amarna. 100 Jahre Fund der Nofretete*, Ausstellungskatalog, hrsg. von F. Seyfried, Petersberg 2013, S. 427-437, Anm. 38.
- 5\_ Thomas Schelper und Miguel Helfrich sei für die Möglichkeit der Einsichtnahme gedankt.
- 6\_ Vgl. M. Długaiczky, ‚Thutmosis vs Tina Haim-Wentscher - das Modell der Nofretete als Modell‘, in: *Das materielle Modell. Objektgeschichten aus der wissenschaftlichen Praxis*, hrsg. von D. Ludwig, C. Weber und O. Zauzig, Paderborn 2014, S. 201-207.
- 7\_ Seyfried 2010, S. 199. Brief von Bruno Güterbock, Schriftführer der Deutschen Orient-Gesellschaft, an Günther Roeder, Direktor des Pelizaeus Museums in Hildesheim, (12. August 1924).
- 8\_ Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK), Akten betr. den Großkaufmann James Simon in Berlin 1888-1917, I. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 19791, Blattseite 85, Berlin, den 3. November 1913.
- 9\_ Der Brief vom 10. November 1913 findet sich abgedruckt bei C. Trümpler (Hrsg.), *Das Grosse Spiel. Archäologie und Politik*, Essen 2010, S. 237.
- 10\_ vgl. Seyfried (wie Anm. 7), S. 199.
- 11\_ Dem Direktor der Gemäldegalerie, Bernd Lindemann, danke ich für die Abdruckgenehmigung der Fotografien.
- 12\_ Vgl. Długaiczky (wie Anm. 6) mit fig. Eine Biographie zu Tina Haim-Wentscher ist in Vorbereitung, ebenso eine Ausstellung in der McClelland Gallery and Sculpture Park, Melbourne (08-11/2017).
- 13\_ Vgl. R. Krauss, ‚1913-1988: 75 Jahre Büste der Nofretete/Nefret-iti in Berlin, 1. Teil‘, *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 24 (1997), S. 87-124, Anm. 58.
- 14\_ Vgl. C. Wiedemann: ‚Freiheit für Nofretete!‘, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.11.2015, S. 56.
- 15\_ Vgl. N.N., ‚Museumsschätze fast umsonst. Eine wenig bekannte Einrichtung der staatlichen Museen‘, *Uhu* 23/1930, S. 92-93. ‚Die Kopie der Nofretete kostet z.B. ganze M. 14.30, im Hartguß M. 20,-‘. In den eingeklebten Preislisten des Verkaufskataloges sind die Preise mit M 60,- zu M. 112,- ausgewiesen.
- 16\_ Die Rechnungsnummer 365 samt Jahreszahl lässt sich im Inventarbuch nachweisen; die Initiale K steht für den Namen des Mitarbeiters Kreuse.

**Abformung von N'Kurui  
durch Felix von Luschan,  
1905, Gipsformerei, SMB  
Modell 4307**

Im Bestand an historischen Modellen der Gipsformerei der Staatlichen Museen in Berlin befindet sich ein Ganzkörperabguss eines Menschen aus Südafrika. Der Mann ist ungefähr 1,40 Meter hoch, steht aufrecht und spreizt die Arme im 45 Grad-Winkel vom Körper ab. An der Figur ist die Gänsehaut sichtbar, die sich bildet, wenn kalter flüssiger Gips aufgetragen wird.

Figure 1

→  
Abstract  
S. 319

Margit Berner, Britta Lange,  
Thomas Schelper, Kerstin Stoll

# VERLORENE FORM

EINE KÜNSTLERISCH-WISSENSCHAFTLICHE  
AUSEINANDERSETZUNG MIT SENSIBLEN  
SAMMLUNGSBESTÄNDEN

IM OKTOBER 2012 trafen wir zusammen: in der Veranstaltungsreihe „Die Therapie“<sup>1</sup> (mitbegründet und kuratiert von Kerstin Stoll) bei einem Vortrag über „sensible Sammlungen“ (Margit Berner/Britta Lange). Dieser beschäftigte sich mit einem Ganzkörperabguss aus der Berliner Gipsformerei, deren Werkstattleiter Thomas Schelper an der Diskussion teilnahm. Zu viert entwickelten wir die Idee, das Reenactment eines Ganzkörperabgusses als ein künstlerisches und wissenschaftliches Projekt „Verlorene Form“ zu inszenieren.

## DIE GESCHICHTE EINES MANNES UND SEINES ABGUSSES *Margit Berner, Britta Lange*

Ausgangspunkt unseres Projekts war ein historischer Ganzkörperabguss, der sich bis heute im Depot der Anthropologischen Abteilung des Naturhistorischen Museums in Wien befindet. Bereits im Zusammenhang mit Forschungen für das 2011 erschienene Buch „Sensible Sammlungen“<sup>2</sup> hatten wir die Provenienz des Modells eines damals so genannten „Buschmannes“ erforscht: Der Anthropologe Felix von Luschan hatte den Mann während einer gemeinsam mit seiner Frau Emma von Luschan unternommenen Reise zur Jahrestagung der British Association for the Advancement of Science 1905 in Johannesburg im Pass Office abgeformt. **Figure 1**<sup>3</sup> Es ist nicht anzunehmen, dass der Mann sich an diesem Ort kolonialer Kontrolle dem Willen von Luschans entziehen konnte. Im Zuge der sogenannten „Salvage Anthropology“ (Rettungsethnologie)<sup>4</sup> sammelten europäische und nordamerikanische Wissenschaftler nicht nur Knochen, Messdaten und Fotografien von so verstandenen „Wilden“ und „Naturvölkern“, sondern auch Abgüsse von Menschen, die sie vom Aussterben bedroht glaubten.

Die Formen des Abgusses fanden sich in der Berliner Gipsformerei **Figure 2**, weitere Unterlagen in der Staatsbibliothek und im Ethnologischen Museum in Berlin. Der erhaltene Messbogen und ein zugehöriger Aktenvermerk „N’Kurui etw. 60 J. 1371 mm hoch, Transvaal“ ermöglichten die Identifizierung des Namens zu der bis dahin anonymen Figur. Sie erhielt eine Identität, die Spur eines Menschen, der zum bloßen Objekt wissenschaftlicher Forschung geworden war.<sup>5</sup>

Den Archivalien zufolge wurde die Figur mindestens neunmal reproduziert.<sup>6</sup> Luschan hatte zwölf Formteile von N’Kurui abgenommen. Für die Herstellung eines ersten Modells aus den Teilformen veranschlagte Siecke, damals Inspektor der Gipsformerei, siebenundvierzig Tage. Bei der Herstellung der Figur als „authentisches“ Modell wollte Luschan „jeden künstlichen oder künstlerischen Eingriff“ vermeiden.<sup>7</sup> Die Augen der Figur wurden geöffnet. Auf die Farbgebung wurde besonderer Wert gelegt.

Wir betrachten die Formen und das Modell von N'Kurui als ‚sensible Sammlung‘. Die „Ethischen Richtlinien für Museen von ICOM“ verstehen „menschliche Überreste oder Gegenstände von religiöser Bedeutung“ als „kulturell sensible Gegenstände und Materialien“.<sup>8</sup> Diese Definition schließt Gipsabgüsse, Fotografien, Filme und Tonaufnahmen – also das, was wir in Europa auch Medien nennen – aus. Dies mag darin begründet sein, dass Medien nicht entwendet oder abgekauft wurden – wie in den Herkunftsgesellschaften schon vorhandene Körper oder Objekte –, sondern dass die Forscher sie mit mitgebrachten Apparaten und/oder Materialien selbst anfertigten. Nichtsdestoweniger wurden solche Lebendabgüsse oft unter sensiblen, mitunter prekären und gewaltvollen Umständen hergestellt in Situationen und an Orten, die durch asymmetrische koloniale Machtverhältnisse bestimmt waren. Daher plädieren wir, wie in „Sensible Sammlungen“ näher ausgeführt, dafür, die Aufmerksamkeit nicht nur auf sensible Objekte im Sinne von „menschlichen Überresten oder Gegenständen von religiöser Bedeutung“ zu lenken, sondern auch auf entsprechende Umstände des Sammelns, und daher auch von sensiblen Sammlungen zu sprechen. Wenn also unter sensiblen Umständen gesammelt und produziert wurde, dann sind auch Sammlungsbestände von Medien als sensibel zu denken und zu beschreiben.<sup>9</sup> Heute ist nicht nur sensibel mit ihnen umzugehen, sondern es wäre auch wünschenswert, diesen Umgang mit Betroffenen zu diskutieren.

Figure 2 Formen von N'Kurui in der Gipsformerei



Die Kultur-  
technik der  
Körperabformung  
von Menschen  
ist zugleich ein  
Verfahren der  
Selbst-  
beschreibung,  
der Reflexion  
und Spiegelung  
von Identität.

Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive kann das Abformen als eine Kulturtechnik beschrieben werden, als ein operatives Verfahren, das Bilder und Symbole im weitesten Sinne produziert und sich, wenn es sich um Bilder des Menschen handelt, dabei zugleich selbst beobachtet.<sup>10</sup> Die Kulturtechnik der Körperabformung von Menschen ist zugleich ein Verfahren der Selbstbeschreibung, der Reflexion und Spiegelung von Identität; ihre Produkte stehen als direkte Kopie des Körpers im Ruf einer hohen Authentizität. Der handwerkliche Vorgang des Abgipsens ist archaisch, ebenso wie das Begehren, Bilder vom Menschen – Selbstbilder – herzustellen. Doch der konkrete Anlass und die konkreten Umstände des Abformens stellen sich immer anders dar; sie sind historisch zu verorten und jeweils auch sozial und/oder politisch zu bestimmen.

### GANZKÖRPERABFORMUNG EINES MENSCHEN **Thomas Schelper**

Die Berliner Gipsformerei hat in ihrem Bestand viele Beispiele von Abformungen der menschlichen Natur, die unter anderem für den anatomischen Unterricht genutzt wurden. Ein herausragendes Objekt ist die Abformung von N’Kurui . Früher gehörte das Abformen von Lebenden und Toten zum Tätigkeitsspektrum eines Gipskunstformers; es war in den Ausbildungsrichtlinien aufgeführt.<sup>11</sup> In der heutigen Zeit können Körperscanner genutzt und die Modelle anschließend ausgedruckt werden. Die Oberflächenbeschaffenheit erreicht heute jedoch noch nicht die Qualität einer Gipsabformung. Da die Technik des 3-D Print Rapid Prototyping nicht immer zur Verfügung steht und noch sehr kostenintensiv ist, werden Körperabformungen heute überwiegend mit Gips-, Hautsilikon- und Alginatformen ausgeführt.

Die Abformung verlangt der abzuformenden Person, dem Modell, großes Vertrauen gegenüber dem Former ab. Der Prozess ist zeitintensiv: Für eine Ganzkörperabformung werden zwei bis drei Tage benötigt, für die Anfertigung eines Abgusses vier bis fünf Tage. Vorab muss der Former die Zahl der Abformungen festlegen. Diese müssen sich überschneiden, damit bei dem Zusammenfügen der Teilabgüsse genügend Spielraum für Anpassungen bleibt.

Die Körperhaltung ist vor der Abformung festzulegen und bei jeder partiellen Abformung einzunehmen. Stark behaarte Partien des Körpers sollten vorher mit Vaseline behandelt, die Kopfbehaarung abgedeckt werden. Eine Teilkörperabformung dauert etwa dreißig Minuten, da der Gips diese Zeit benötigt, um abzubinden.

Der Gips wird in flüssigem Zustand mit einem Pinsel oder direkt mit der Hand auf die Haut aufgetragen. Für die spätere Teilung der Form wird ein fester Faden auf den noch flüssigen Gips aufgelegt. Danach wird leicht ange-dickter Gips auf die erste Schicht und über den Faden aufgetragen. Der Gips kann durch das Auflegen von grober Jute oder leichten Holzlatten zusätzlich stabilisiert werden, allerdings darf der Trennfaden dabei nicht abgedeckt werden. Weitere Gipsschichten werden – möglichst sparsam – so lange aufgebracht, bis eine ausreichende Stabilität gewährleistet ist. Bei der Abnahme muss die Form geteilt werden. Dabei wird der Trennfaden durch den noch weichen Gips gezogen. Nach dem Erhärten des Gipses wird die Form an den Trennlinien geöffnet und diese von der Haut abgenommen.

Bei einer Kopfabformung wird mit dem Hinterkopf begonnen. Figure 3 und 4. Diese Form sollte bis auf die Schultern gearbeitet sein, damit sie nicht verrutschen kann. Der Gips wird flüssig aufgebracht und mit Jute stabilisiert. Dabei wird eine Formtrennfläche in einer Höhe von zwei bis drei Zentimetern mit Gips aufmodelliert. Gegen diese werden später die vorderen Gesichtsformen erstellt. Die Formtrennfläche sollte von Ohr zu Ohr und jeweils bis auf die Schultern verlaufen. In die Trennfläche sollten Führungsmarken eingebracht werden. Die Fläche wird mit Vaseline als Trennmittel eingepinselt. Danach kann mit den vorderen Gesichtsformen begonnen werden. Die Nasenlöcher müssen frei von Gips bleiben. Zur Teilung der Form wird ein Sprengfaden von der Stirn über den Nasenrücken bis zum Hals eingearbeitet. Dieser muss im richtigen Moment durch den noch nicht ganz festen Gips herausgezogen werden. Nach dem vollständigen Abbinden des Gipses können die Formteile vorsichtig vom Kopf gelöst werden. Figure 5



Figure 3 und 4

### Abformen eines Hinterkopfs

### Abformen eines Gesichts und Abnehmen der Form

Die Formoberflächen der abgeformten Bereiche werden mit Schellack lackiert. Nach dem Abtrocknen wird ein Wachstrennmittel aufgetragen. Wenn nötig, werden Jute-matten und Eisen an die Formgebung angepasst und während der Abgussarbeiten miteingearbeitet, um später den Abguss besonders in bruchgefährdeten Bereichen wie Beinen, Armen und Fingern zu stabilisieren. Die Form wird zusammengelegt und fixiert **Figure 6**. Danach kann sie mit Gips ausgeformt werden. Dabei werden Arme und Beine aus Gewichtsgründen und zu Montagezwecken zumeist als Vollguss ausgeführt, Oberkörper und Kopf als Hohl-guss. Nach dem vollständigen Abbinden des Gipses, nach etwa 45 Minuten, kann die Gipsform vorsichtig vom Abguss abgeschlagen werden.

Der Gipsabguss wird nun retuschiert: Die sich abzeichnen-den Teilungslinien der Formen und kleinere Gussfehler werden an die Oberfläche des Abgusses angeglichen.

**Figure 7** Nachdem alle Körperteile abgegossen und retuschiert wurden, können die verschiedenen Körperteile zu einer Skulptur zusammengefügt werden. Dazu werden die einzelnen Teile genau angepasst. Für die genaue Anpassung kann es hilfreich sein, dass das lebende Modell zum Abgleich nochmals zur Verfügung steht. Zum Montie-ren von Beinen, Armen und Kopf wird in die Rückseite des hohlen Oberkörpers ein rechteckiges Fenster geschnitten.



Figure 5

Die verlorene Form



Figure 6

Ausgießen der schellackierten Kopfformen



Figure 7 Modell des Kopfes

Durch diese Öffnung können nun die einzelnen Körperteile mit Gips und gipsgetränkter Jute verbunden werden. Abschließend wird das ausgeschnittene Fenster wieder eingesetzt und mit Gips retuschiert, ebenso die Übergänge der einzelnen Körperteile.

### **DIE VERLORENE FORM** Kerstin Stoll

Als Künstlerin mit einem speziellen Interesse an wissenschaftlicher Forschung arbeite ich vorzugsweise mit Versuchsanordnungen. Dabei stelle ich Experimente nach, um bestehende Behauptungen zu überprüfen und die daraus resultierenden Theorien bzw. Modelle zu verstehen. Bei dem Projekt „Verlorene Form“ interessierte mich der Prozess – mit den vorbereitenden Recherchen, den Beobachtungen während der Herstellung des Ganzkörperabdrucks und der Auswertung des Dokumentationsmaterials – sowie die Zusammenführung unterschiedlicher Perspektiven – kulturwissenschaftlicher, künstlerischer, kunsthandwerklicher, psychologischer und ethischer Perspektiven – auf das Thema des Lebendabgusses. Wie 1905 sollte der Abguss in der freien Natur stattfinden und in einer zusammenhängenden Aktion abgeschlossen werden. Allerdings sollte die Abgegossene eine weiße europäische Wissenschaftlerin sein – ein Reenactment mit, historisch gesehen, vertauschten Rollen. Figure 8

Für die Aufzeichnung des Projekts wählte ich einen statischen und einen mobilen Kamerablick. Zudem wurde der Schauplatz zu einer Seite mit einer weißen Leinwand abgesperrt – einerseits als Sichtschutz, andererseits als Leinwand und Projektionsfläche. Während der Pausen bei der Herstellung des Abdruckes führte ich Interviews mit den Protagonisten.

Was aus der Aktion entstehen würde, war uns zu Anfang nicht klar. Mitunter dachten wir daran, die Negativformen mit Wachs bzw. Schokolade auszugießen oder eine Eiskulptur entstehen zu lassen. Auf jeden Fall sollte die Skulptur transitorisch sein und wieder verschwinden.

Das Abformen eines Lebendkörpers mit Gips ist ein aufwendiges, schmerzvolles Unterfangen. Es erfordert großes handwerkliches Geschick auf der einen und immense

Die direkte  
Reaktion des  
menschlichen  
Körpers auf  
das Material  
verfestigt sich in  
der Abformung.



Figure 8 Im Feld

Geduld und Körperkontrolle auf der anderen Seite. Bei der Anfertigung der Negativform wird Gips direkt auf den Körper aufgetragen, er tastet die Oberfläche des Körpers mit all seinen Besonderheiten ab. Der Gips ist beim Auftrag sehr kalt, die Abformung bildet daher die hervorgehobene Gänsehaut genau ab. Auch die feine Körperbehaarung ist in den Negativformschalen abzulesen. Man sieht die Härchen regelrecht zu Berge stehen. Die direkte Reaktion des menschlichen Körpers auf das Material verfestigt sich in der Abformung. Eine momentane Versteinigung des realen Abformungsprozesses wird sichtbar.

Bei der Kopfabformung wird ein anderer Zustand der Körperreaktion festgehalten. Die Gemütslage der Abgeformten während des Gipsauftrages drückt sich in der Gipsform ab: Schmerz, Druck, Ausgeliefertsein, Langeweile – alle diese Gemütszustände finden einen Ausdruck in Falten, Dellen, Erschlaffungen, konvexen und konkaven Ausstülpungen. Dass die idealisierten Masken von berühmten Persönlichkeiten davon nichts verraten, verdankt sich den Retuschen.

Um das Positiv aus der Form zu schälen, müssen die sie umgebenden Negativformschalen zerschlagen werden – sie

gehen verloren. Die Negativformen nennt man deshalb die verlorene Form. Die entstanden Negativformen sind zum einen direkte Kontaktträger des abgeformten Körpers, zum andern Spiegelbild des Herstellungsprozesses.

In der neu entstanden Positivform, der Gips-Kopie des Abgeformten oder dem Modell, finden sich die Kontakt-Spuren nur noch in der zweiten Generation wieder. Die Herstellungsspuren hingegen sind ganz verloren. Wie die Gipsfigur des N'Kurui zeigt, ist das Modell beständig; es dokumentiert die Vergangenheit für die Zukunft.

- 1\_ Vgl. <http://www.dietherapie.org/info> (letzter Abruf am 4.2.2016).
- 2\_ Vgl. Margit Berner, ‚Zwei Spurensuchen. Objekte, Archive, Geschichte‘, in: Margit Berner/Anette Hoffmann/Britta Lange: *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, Hamburg 2011, S. 185-203.
- 3\_ Vgl. Felix von Luschan, ‚Bericht über eine Reise in Südafrika‘, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, 38 (1906), S. 863-895, hier S. 864.
- 4\_ Vgl. u. a. James Clifford, ‚Of Other Peoples. Beyond the Salvage Paradigm‘, in: Hal Foster (Hrsg.): *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle 1987, S. 121-150.
- 5\_ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachlass Felix von Luschan, Kasten 9: Südafrikareise, und Kasten 13: Spezielle physische Anthropologie, Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, Archivalien, Ident. Nr. E 252/1906, Aktenbezug I B 36 Afrika; sowie ebd., Schreiben Luschans an die königliche Generalverwaltung vom 11.3.1906.
- 6\_ Vgl. u.a. Staatliche Gipsfomerei in Berlin, Verkaufsverzeichnis, 1930er Jahre.
- 7\_ Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, Archivalien, Ident. Nr. E 252/1906, Aktenbezug I B 36 Afrika, Schreiben Luschans an von Dessauer vom 22.11.1906.
- 8\_ *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM*, herausgegeben von ICOM Schweiz, ICOM Deutschland und ICOM Österreich, 2010, Punkte 2.5, 3.7 und 4.3. Es handelt sich hierbei um die autorisierte deutsche Übersetzung der englischen Überarbeitung „ICOM Code of Ethics for Museums“ aus dem Jahr 2004, online: [http://www.museums.ch/assets/files/dossiers\\_d/Standards/ICOM\\_Ethische\\_Richtlinien\\_D\\_web.pdf](http://www.museums.ch/assets/files/dossiers_d/Standards/ICOM_Ethische_Richtlinien_D_web.pdf)
- 9\_ Vgl. Britta Lange, ‚Sensible Sammlungen‘, in: Berner/Hoffmann/Lange 2011, S. 15-40.
- 10\_ Vgl. Thomas Macho, ‚Tiere zweiter Ordnung. Kulturtechniken der Identität und Identifikation‘, in: Dirk Becker/Matthias Kettner/Dirk Rustemeier (Hrsg.): *Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion*, Bielefeld 2008, S. 99-117.
- 11\_ Ich selbst habe mir das nötige Fachwissen 1993 bei der Abformung eines Schauspielers für Robert Wilson durch den ehemaligen Werkstattleiter Michael Rohman angeeignet.



Figure 1

George Segal, *The Costume Party*, 1965-72,  
Sechs Gipsfiguren, bemalter Gips, Holz, Glas,  
Fotografie, Helm, Stiefel,  
The Solomon R. Guggenheim Museum, NY

→  
Abstract  
S. 320

Veronika Tocha

# DER EIGENSINN DER GIPSE

## VON DER EMANZIPATION DES ABGUSSES IN DER ZEITGENÖSSISCHEN SKULPTUR

IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST finden sich der Gips, der Abguss und die Dialektik zwischen analog und digital in vielgestaltiger Ausprägung. So verwenden zeitgenössische Künstler noch heute gerne den Werkstoff Gips. Sie arbeiten mit Abgussverfahren. Oder sie greifen auf bereits existente, zumeist antike Gipsabgüsse zurück, um daraus neue Werke zu schaffen und zu eigenen künstlerischen Aussagen zu gelangen.

Im Zentrum des vorliegenden Beitrags steht die Emanzipation des Gipsabgusses von Zuschreibungen, die diesen entweder als behelfsmäßiges Vorbild und dienendes Entwurfsmodell oder als nachgeordnete Kopie, bloßes Nach- bzw. Abbild oder gar als Abklatsch beschreiben. Gezeigt werden soll, dass Abgüsse in der zeitgenössischen Skulptur zu vollgültigen, autorisierten Kunstwerken geworden sind, die sich nicht länger mimetisch oder in der Referenz auf ‚Originale‘ verstehen, sondern autonom. Hinzu kommen medienästhetische bzw. technologische Emanzipationen:



Figure 2

Teresa Margolles, Catalfalco, 1997, Organisches Material auf Gips, realisiert mit der Künstlergruppe SEMEFO MMK, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/Main, Dauerleihgabe der Künstlerin

vom Ausgangsmaterial Gips hin zu synthetischen Werkstoffen und vom handwerklichen, analogen Gießverfahren hin zu digitalen 3D-Technologien. Wieweit die Emanzipation der zeitgenössischen Gipse geht und inwieweit diese einen Eigensinn<sup>1</sup> behaupten, wird im Folgenden anhand ausgewählter Werkbeispiele umrissen.

### ABGÜSSE NACH DEM LEBEN

In den letzten Jahrzehnten wurden Lebendabgüsse zum beliebten Mittel der Bildhauerei.<sup>2</sup> Zu Beginn des 21. Jahrhunderts lässt sich eine Hinwendung zu einer akribischen Handwerklichkeit beobachten, der das Abgießen als eine technisch komplexe Tätigkeit in idealer Weise zu entsprechen scheint. Nachdem Abgüsse vom lebenden Modell bereits in den 1960er-Jahren von Künstlern wie Yves Klein oder Bruce Nauman

vorgenommen wurden, ist diese Technik heute populärer denn je. Bei den Lebendabgüssen geht es zum einen um die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Repräsentation und zum anderen um das immerwährende Spiel mit Realität(en), Authentizität und Künstlichkeit. Lebendabgüsse verunsichern, weil die Nähe des Kunstwerks zur außerkünstlerischen Wirklichkeit so groß ist. Aufgrund ihres direkten Kontakts mit dem Modell scheinen Abgüsse eine nicht-medialisierte, unmittelbar ins Bild gesetzte Realität zu zeigen. Man erwartet hier keine Künstlerhandschrift, keinen persönlichen Stil. Sie sind darin der Fotografie vergleichbar – jenem vermeintlich technischen Medienerzeugnis, das aus ähnlichen Gründen wie der Abguss seinen Status als Kunstwerk erst zu erringen hatte.

Für den Lebendabguss können die beiden US-Amerikaner George Segal und Duane Hanson als Pioniere gelten. Im Jahr 1961 entdeckte Segal (geb. 1924) die Gipsbinde als seinen künstlerischen Werkstoff. Er nahm Abformungen seines eigenen Körpers oder von Personen seines persönlichen Umfeldes vor und setzte die abgeformten Einzelteile zu lebensgroßen Hohlformen zusammen. Damit schuf er seine heute weltbekannten, häufig mit realen (Alltags-) Gegenständen versehenen und zumeist weiß bemalten expressiven Figuren, die als lebensechte und zugleich geisterhafte, in pompejanischer Starre verharrende Doppelgänger Situationen des täglichen Lebens nachstellen **Figure 1**.

Figure 3

Duane Hanson, *Lady with Shopping Bags*, 1972, Polyesterharz und Fiberglas mit Ölfarbe, polychromiert, Accessoires, Nationalgalerie, SMB, Friedrich Christian Flick Collection



In der Tradition Segals steht die mexikanische Künstlerin und diplomierte Gerichtsmedizinerin Teresa Margolles (geb. 1963), die gesellschaftskritisch mit den Spuren toter Körper arbeitet, welche in Mexiko-Stadt tagtäglich in die Leichenhäuser eingeliefert werden und häufig in Massengräbern verschwinden. *Catafalco*, 1997 **Figure 2**, besteht aus zwei aufrecht gestellten lebensgroßen Negativformen autopsierter Leichname aus Gips, die organische Überbleibsel wie Haare, Hautpartikel und Fingerabdrücke enthalten und trotz solch vermeintlich individueller Attribute am Ende doch namenlos bleiben.

Die Todesstarre der hüllenhaften Körper, die idealisierende und sublimierende Materialität des klassischen Gipsabgusses und die Anmutung des Prozesshaften, Unfertigen wirken zusammen und verleihen dem Werk einen unheimlichen, bedrückenden Charakter.

Während Künstler wie Segal und Margolles dem klassischen Abgussmaterial Gips verpflichtet bleiben, wenden sich andere Künstler ‚neueren‘ Werkstoffen zu – etwa Glasfasermaterialien, Kunstharzen und Silikon. Einer der ersten, der ab 1967 Fiberglas und Polyesterharz für seine Abgüsse verwendet, ist der US-amerikanische Künstler Duane Hanson (1925-1996). Anders als Segal stattet Hanson seine Figuren mit Konfektionskleidung,

Accessoires und menschlichem Haar aus und bemalt sie bis ins kleinste Detail. Er generiert auf diese Weise eine trompe l'œil-haft bis hyperrealistisch anmutende Figurenwelt, die von einem offenen sozialkritischen Impetus getragen wird **Figure 3**.



**Figure 4** Marc Quinn, *Self*, ab 1991, hier 2011, Blut des Künstlers, Stahl, Plexiglas, Gefrierschrank

Bei dem britischen Künstler Marc Quinn (geb. 1964) erreicht der experimentelle Materialeinsatz einen Höhepunkt. Seine berühmte Installation *Self*, ab 1991, ist der gefrorene und in einer Tiefkühlvitrine präsentierte Abguss des Künstlerkopfes aus fünf Litern Eigenblut, das in die Negativgussform eingebracht und per Gefrierverfahren in einen festen Aggregatzustand versetzt wurde **Figure 4**. Für *Across the Universe*, 1998, schuf Quinn einen ephemeren lebensgroßen Abguss seiner selbst aus Eis, der langsam dahinschmelzend der Unbeständigkeit von Kunst und Leben Ausdruck verlieh. Und für *Lucas*, 2001, erstellte Quinn drei Tage nach der Geburt seines Sohnes Lucas ein Gipsmodell des Säuglings, das er später aus der verflüssigten und gefrorenen Plazenta der Mutter nachgoss.

Eine andere Art der materiellen und medialen Fortentwicklung von Abgussverfahren stellt der Einsatz von digitalen Technologien in der Bildhauerei dar. Als Vorreiterin

auf diesem Gebiet darf die deutsche Künstlerin Karin Sander (geb. 1957) gelten, die bereits seit den 1990er-Jahren computerbasierte Miniaturfiguren im Maßstab 1:7 oder 1:10 von ihren Freunden, Bekannten oder Kollegen erstellt. Über eine 3D-Laser-Kamera und einen Bodyscanner werden die Körperkonturen einer Person eingelesen und an einen 3D-Drucker weitergegeben, der die miniaturisierte Figur modelliert. Das Abtasten des lebenden Modells qua Body-Scanner kann mit dem Abformen von Körpern oder Körperteilen zur Herstellung der Negativ-Gussform verglichen werden. Im Gegensatz zu den analogen Abgüssen erfolgt das Scannen jedoch berührungsfrei und kann bei der Ausgabe der Skulptur per 3D-Drucker eine Maßstabsveränderung erwirkt werden. Das dreidimensionale Koordinatennetz, welches der Scanner generiert, lässt dabei wiederum an die frühen Punktierverfahren zur maßstäblichen Reproduktion von Skulpturen oder auch an die sogenannte „Fotoskulptur“<sup>3</sup> denken.

### ABGÜSSE NACH (ALLTAGS-)GEGENSTÄNDEN

Der US-amerikanische Künstler Charles Ray (geb. 1953) arbeitet sowohl mit 3D-Scans als auch mit analogen Abgussverfahren und einer großen Bandbreite von Materialien. Bei *Unpainted Sculpture*, 1997, handelt es sich um den lebensgroßen Fiberglas-Abguss eines Pontiac Grand Am, der durch einen Unfall Totalschaden erlitt Figure 5. Ray ersteigerte das Wrack bei einer Auktion, goss in minutiöser Baukastenarbeit jedes Teil einzeln ab und setzte abschließend das reproduzierte Wrack wieder neu zusammen. Durch den matten grauen Farbüberzug erlangt die Skulptur die stille Anmutung eines Gipsabgusses, wobei die gestauchte, ästhetisch goutierbare Deformation Fragen der Ästhetik und der skulpturalen Form thematisiert.

Große Bedeutung kommt der britischen Bildhauerin Rachel Whiteread (geb. 1963) zu, die seit den 1980er-Jahren plastische Negativabgüsse von Einrichtungs- und Gebrauchsgegenständen, architektonischen Elementen und ganzen Häusern aus Gips, Beton, Gummi und Polyester anfertigt. Indem Whiteread die negative Form zur Skulptur erhebt, verkehrt sie buchstäblich die Seh- und Denkgewohnheiten der Betrachter. Wie beim Fotonegativ



**Figure 5** Charles Ray, *Unpainted sculpture*, 1997, Fiberglas und Farbe

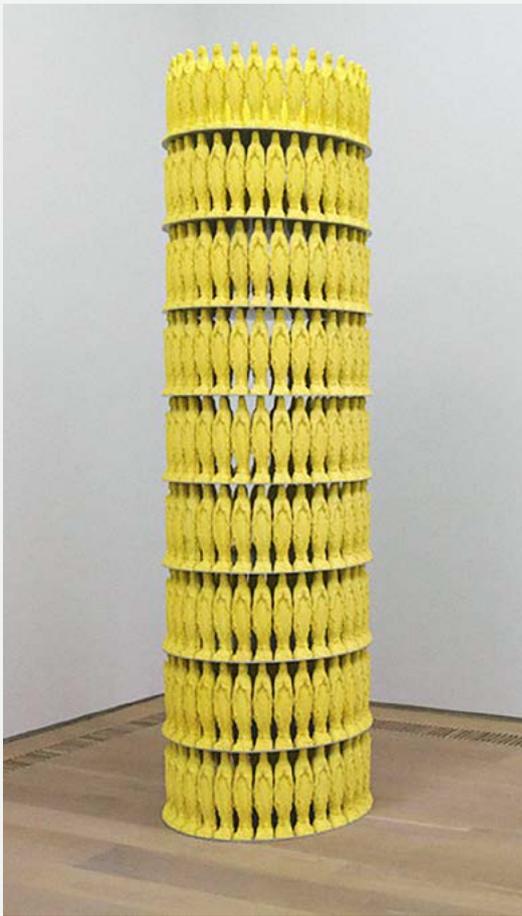
stellt sich dem Betrachter eine Welt dar, in der Hohlräume und Freiflächen mit Materie gefüllt und damit zu Akteuren werden. Zugleich gemahnen ihre Werke an Leerstellen, die entstehen, wenn ihre Pendants in der außerkünstlerischen Wirklichkeit verschwunden sind. So zeigt *House*, 1993, ein inzwischen abgerissenes Wohnhaus im Londoner East End, das von der Künstlerin im Inneren mit flüssigem Sprühbeton gefüllt wurde, bevor sie im Anschluss Wände, Fenster und andere architektonische Strukturen entfernen ließ **Figure 6**. In der entblößten Gestalt seines inneren Kerns und als massive, vollplastische Skulptur im Außenraum avancierte „House“ zum Erinnerungsbild seiner selbst.

Auch die deutsche Künstlerin Katharina Fritsch (geb. 1956) arbeitete mit Abgüssen nach (Alltags-)Gegenständen, hier wiederum mit dem Ziel, die Ikonizität und Originalität berühmter Bildwerke herauszustellen und zugleich deren Warencharakter offenzulegen. „Warengestell mit



Figure 5

Rachel Whiteread, *Untitled (House)*, 1993,  
Commissioned by Artangel, sponsored  
by Becks



**Figure 7** Katharina Fritsch, Warengestell mit Madonnen, 1987-89, Aluminium, Gips, Farbe, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Museum Brandhorst, München

*Madonnen*, 1987-89, setzt sich aus einer Vielzahl gestapelter, gelb bemalter Gipsabgüsse der Heiligen Madonna von Lourdes aus dem 19. Jahrhundert zusammen **Figure 7**. Zugleich Verkaufstand, architektonisches Säulenelement und vollplastische Skulptur, verweist die Arbeit auf die Souvenirgeschäfte in der von Millionen Pilgern bevölkerten Wallfahrtsstadt wie auch auf die Massenproduktion und Vermarktung solcher Figuren. Anhand der Reproduktion der Reproduktion lässt sich der Rückbezug auf das Original zwar eindeutig ablesen. In der Serialisierung und Re-Komposition erlangt das Werk jedoch eine eigene und vom Original gelöste Bedeutungsdimension.

### ABGÜSSE NACH DER KUNST UND ABGÜSSE NACH ABGÜSSEN

Im Jahr 2012 reproduzierte die deutsche Künstlerin Isa Genzken (geb. 1948) in Zusammenarbeit mit der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin die berühmte Büste der Nofretete. In siebenfacher

Ausführung reihte sie die Bildikone zu einer raumgreifenden Installation. Dabei nahm sie weitgehende Eingriffe in das Werk vor: Jede der Büsten wurde mit einer Brille bzw. Sonnenbrille ausgestattet, wodurch der standardisierte Idealbildnischarakter der Nofretete in geradezu trashiger Weise aufgebrochen wird. Ergänzend dazu versah sie – etwa für eine Galerieausstellung in London – die auf Sockeln präsentierten Gipsbüsten mit Farbfotografien eines weiteren Schönheitsideals der Kunstgeschichte – Leonardos *Mona Lisa* –, das schließlich noch von einer Fotografie der Künstlerin selbst überblendet wurde. Das facettenreiche Spiel mit Frauenbildern verschiedener Zeitkontexte erfährt auf diese Weise eine komplexe Bedeutungsweiterung.

Auch der US-amerikanische Künstler Jeff Koons (geb. 1955) arbeitet mit ikonischen Werken der Kunstgeschichte. 2013/14 erteilte er der Berliner Gipsformerei einen Großauftrag: Im Rahmen seines Ausstellungsprojekts *Gazing Ball* ließ er rund 20 Abgüsse nach griechisch-römischen Antiken sowie nach gewöhnlichen Alltagsgegenständen

Der Gips, vormals meist als ‚demokratisches‘ und billiges Material für den Entwurf genutzt, entfaltet seinen materialen Eigenwert und avanciert zum Bedeutungsträger.

anfertigen. In der Zusammenstellung etwa eines Herkules Farnese und eines aufblasbaren Schneemanns oder einer Venus vom Esquilin und eines altmodischen Briefkastens artikuliert sich der Künstler, wobei er jeden der schneeweißen Abgüsse mit einer spiegelnden blauen Glaskugel ausstattete und zudem die Marke der Berliner Gipsformerei mit seiner eigenen Signatur neu prägte. Die in der *Appropriation Art* verhandelte Frage nach der Originalität und Autorschaft von Kunstwerken, die im Gipsabguss immer mitschwingt, wird somit nochmals explizit zum Thema gemacht.

Die deutsche Künstlerin Liane Lang (geb. 1973) nimmt den Abguss nach der Kunst auf Grundlage eines zweidimensionalen Vorbildes, nämlich des berühmten Gemäldes *Atelierwand*, 1872, von Adolph Menzel, vor. Für *Atelierwand* (nach Adolph Menzel), 2012, hat Lang Abgüsse von Gesichtern, Händen, Füßen und Torsi aus ihrem Atelier zusammengetragen und an einer Wand zu einer reliefartigen Mixed Media Installation assembliert [Figure 8](#). Die Gipsabgüsse in Menzels Gemälde sind damit gleichsam in die Dreidimensionalität des Raumes übergetreten. Langs Werk liefert inhaltliche Anknüpfungspunkte an die Totenmaske; es spielt auf den Paragone zwischen Malerei und Bildhauerei an und erinnert an das traditionsreiche Nach- bzw. Abzeichnen antiker Gipse, das bis ins 20. Jahrhundert wesentlicher Bestandteil der akademischen Künstlerausbildung war.

**Figure 8** Liane Lang, *Atelierwand* (nach Adolph Menzel), 2012, Mixed Media Installation, Latex, Ton, Gips, Polymer



## RESÜMEE

Die Emanzipation des Abgusses in der zeitgenössischen Skulptur lässt sich mediengeschichtlich bzw. medienästhetisch, technologisch und philosophisch nachvollziehen: In medienästhetischer Hinsicht emanzipiert sich der Gipsabguss von seiner Festschreibung auf traditionelle Techniken und Materialeinsätze. Der Gips, vormals meist als ‚demokratisches‘ und billiges Material für den Entwurf genutzt, entfaltet seinen materialen Eigenwert und avanciert zum bewusst eingesetzten Bedeutungsträger. Über Polyesterharze und Kunststoffe bis hin zum 3D-Scan und 3D-Print kommen in der Skulptur ab den 1960er-Jahren zudem neue Werkstoffe und Technologien zum Einsatz, die in der Tradition des klassischen Gipsabgusses betrachtet werden müssen, während sie diesen zugleich weiterdenken, in seinen Funktionsweisen und Wirkmechanismen dynamisieren und als zeitgenössisches Medium aktualisieren. Und im philosophischen Sinne wird die Kopie zum Original, die Reproduktion zum Produkt. Sofern das Vorbild im Werk überhaupt noch identifizierbar ist – etwa in den Nofretete-Büsten von Isa Genzken – ist die Differenz zum Original nicht länger ein Manko. Vielmehr wird sie über den anschaulichen, konzeptuellen und ideellen Unterschied hinaus zum allegorischen Verfahren, das zusätzliche Bedeutungsschichten zutage fördert und darin eine sinnstiftende Funktion hat. Das Werk definiert sich nicht länger über den Fremdsinn, sondern konstituiert einen je spezifischen Eigensinn.

1. Der Eigensinn-Begriff wird im vorliegenden Zusammenhang unter Rückgriff auf modelltheoretische Terminologien gebraucht. Vgl. dazu z.B. Bernd Mahr und Reinhard Wendler, ‚Modelle als Akteure: Fallstudien‘, *KIT-REPORT*, 156/2009, <http://www.flp.tu-berlin.de/fileadmin/fg53/KIT-Reports/r156.pdf> (letzter Abruf am 19.02.2016).
2. Vgl. Judith Collins, *Sculpture Today*, London 2007, S. 14-53, insbesondere S. 14 und 33ff.
3. Vgl. zur Fotoskulptur Gundolf Winter, ‚Medium Skulptur: Zwischen Körper und Bild‘, in: ders. u. a. (Hrsg.), *Skulptur - Zwischen Realität und Virtualität*, München 2006, S. 11-29.

PANEL 2

ANALOGES UND DIGITALES BILDGEDÄCHTNIS

ANALOGUE AND DIGITAL VISUAL MEMORY

751



→  
Abstract  
S. 322

Michael Ann Bevivino & Robert Shaw

# EMBRACING HISTORICAL REPLICAS THROUGH A DIGITAL MEDIUM

## THE IRISH CONTEXT

CREATING REPLICAS of cultural artefacts and artworks has long been recognised as a useful method to study the original objects in a new way. Recent years have seen an upsurge in interest in historical replicas, however, with many institutions bringing their replicas back into the public consciousness. At the same time, museums and cultural institutions are looking for ways to integrate new digital technologies into their work. This is often accomplished through methods of 3D recording and is, in essence, creating digital replicas of original artworks. This short paper will reflect on Ireland's collections of replicas (from the historic to the digital) and discuss some future work that will be undertaken as part of a collaborative project on Irish replicas.<sup>1</sup>

If you follow Francis Haskell and Nicholas Penny's line of thought in their volume *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, the main reason behind the

initial proliferation of copies and replicas of cultural objects is demand.<sup>2</sup> It was the popularity of the classical canon, consisting of sculptures such as the Apollo Belvedere and the Laocoön, that first instigated the creation of copies for royal courts; because the originals of those



**Figure 1** Object-scanning the Market Cross in Kells, Co Meath

works could not be viewed outside of Rome, copies were made and disseminated throughout Europe. This in turn led to the creation of plaster cast collections for educational purposes, especially in art academies and national collections whose primary aim was the education of the general public. At a later stage, the value of replicas was recognised for preservation and conservation purposes. Nowadays, we are beginning to recognise their cultural heritage and tourism potential, as well as their value in research.

## EDUCATION AND DISSEMINATION AS REASONS FOR MAKING REPLICAS

Replicas have long had a role to play in education, and it would appear that this is continuing. In Ireland, as elsewhere, historical replicas used for educational purposes can be grouped into two categories: those used in art instruction and those used in public museums.

Although there were a number of Irish institutions concerned with artists' education (including the Crawford School of Art and its collection of so-called Canova Casts),<sup>3</sup> the Royal Dublin Society Drawing Schools (that would ultimately become the National College of Art and Design) had the largest collection of plaster casts. It already had a collection of plaster casts from around 1751. The casts were used for art instruction until the 1960s (in what had become the National College of Art and Design)



Figure 2

The interior of the Dublin Science and Art Museum, now the National Museum of Ireland: Archaeology, early 20th century, showing various plaster casts of high crosses

A major theme in the digital revolution is open access, democratic learning.

when some of them were unceremoniously smashed by two protesting students.<sup>4</sup> Nowadays students at the National College of Art and Design are no longer required to draw from casts; students on the Industrial Design course are instead required to present their work in digital format using 3D modelling. This is one of the most direct parallels between historical replicas and digital ones—students have simply shifted to a new form of production.

Another very real parallel between historical and digital replicas can be found in their use in educating the public. Replicas such as plaster casts were one way of transmitting information prior to the digital age. Particularly in Britain and Ireland, cast collections formed part of a new emphasis on “public education”; institutions like the National Gallery of Ireland and the National Museum of Ireland were established with a remit to assist in educating the public, and were equipped with collections of replicas accordingly.<sup>5</sup>

A major theme in the digital revolution is open access, democratic learning. The Smithsonian’s new X 3D Explorer is a good example of this democratic approach to museum collections.<sup>6</sup> The project creators refer to this as the “end of the ‘do not touch’” approach. They entice us: “Use the Smithsonian X 3D Explorer to explore and manipulate museum objects like never before. Create and share your own scenes and print highly detailed replicas of original Smithsonian collection pieces.” The Metropolitan Museum of Art in New York has taken a similar approach, inviting users to actually “take home” a copy of their works of art.<sup>7</sup> Although Irish museums have yet to adopt this method, it seems a distinct possibility for the near future.

## DEMAND AND PRESTIGE AS REASONS FOR MAKING REPLICAS

As is well-documented,<sup>8</sup> royal collectors played a major role in the early collecting of copies. In Ireland’s case, the Grand Tour caused an influx of both originals and copies of classical art in the country. Ultimately, having copies of famous works of arts became synonymous with prestige; no large country house<sup>9</sup> or major public museum of the nineteenth century was complete without them.

It could be argued that demand is again driving the creation of replicas, but now in a digital format. Digital technologies often have a level of appeal that more traditional methodologies lack, and the 3D printing industry is currently booming. Ireland and Northern Ireland are tapping into the FabLab movement, with new branches recently opening in Derry, Belfast, Limerick and Cloughjordan, Co. Tipperary.<sup>10</sup> Commercial-level 3D printing in Ireland is expanding rapidly and this trend looks set to continue with cultural heritage practitioners joining the fray.



**Figure 3** 3D visualisations in Meshlab generated from the scanning, the original on the left and replica on the right

## REPLICAS AND CANON FORMATION

In another sense, the ‘prestige’ of certain works of art and the creation of a canon, as well as the idea of an ‘icon’, are still integral to the creation of replicas today. For example, the recent EU-funded “3D-Icons” project aimed “to digitise in 3D architectural and archaeological monuments and buildings identified by UNESCO as being of outstanding cultural importance”; along with monuments with UNESCO designation, project leaders in individual countries were tasked with digitising examples of such structures that they viewed as occupying a prominent place in our international consciousness.<sup>11</sup>

## DOCUMENTATION, PRESERVATION AND CONSERVATION AS REASON FOR MAKING REPLICAS

Replicas can also exist to act as protection for the originals. A notable example of this in Ireland is the erection of a replica of what is known as the “Cross of the Scriptures” at the early medieval church site of Clonmacnoise, Co. Offaly. The replica was placed in the location formerly occupied by the original cross, which was moved inside the newly built heritage centre in order to protect it.

While in the past we had to rely primarily on visual inspection and photography to assess the condition of cultural

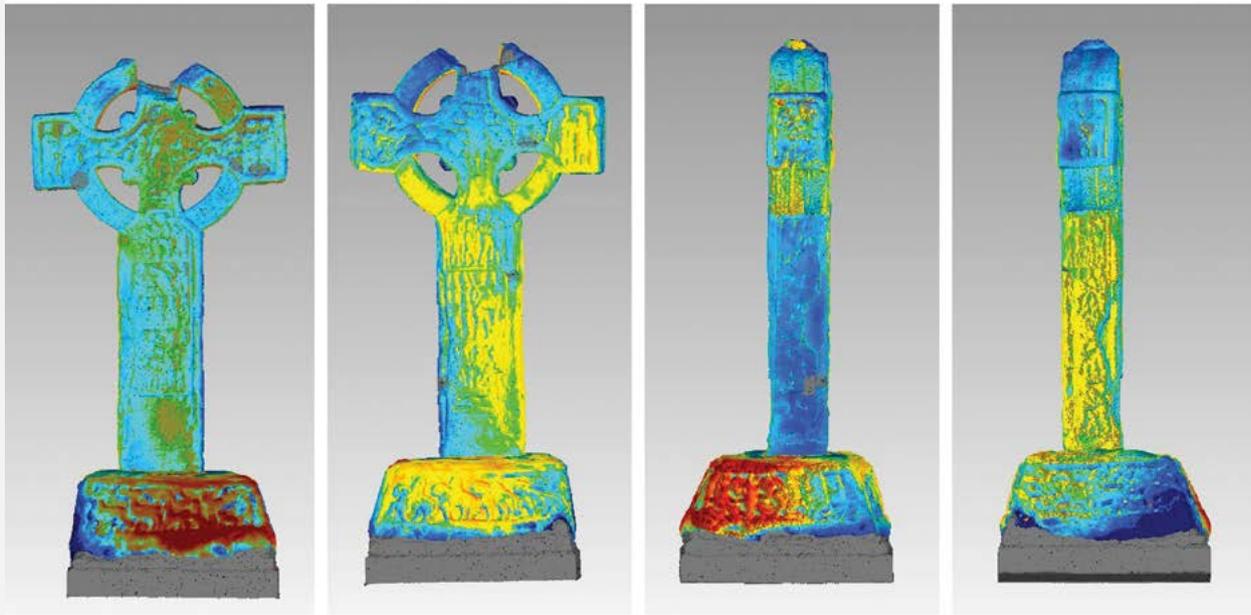
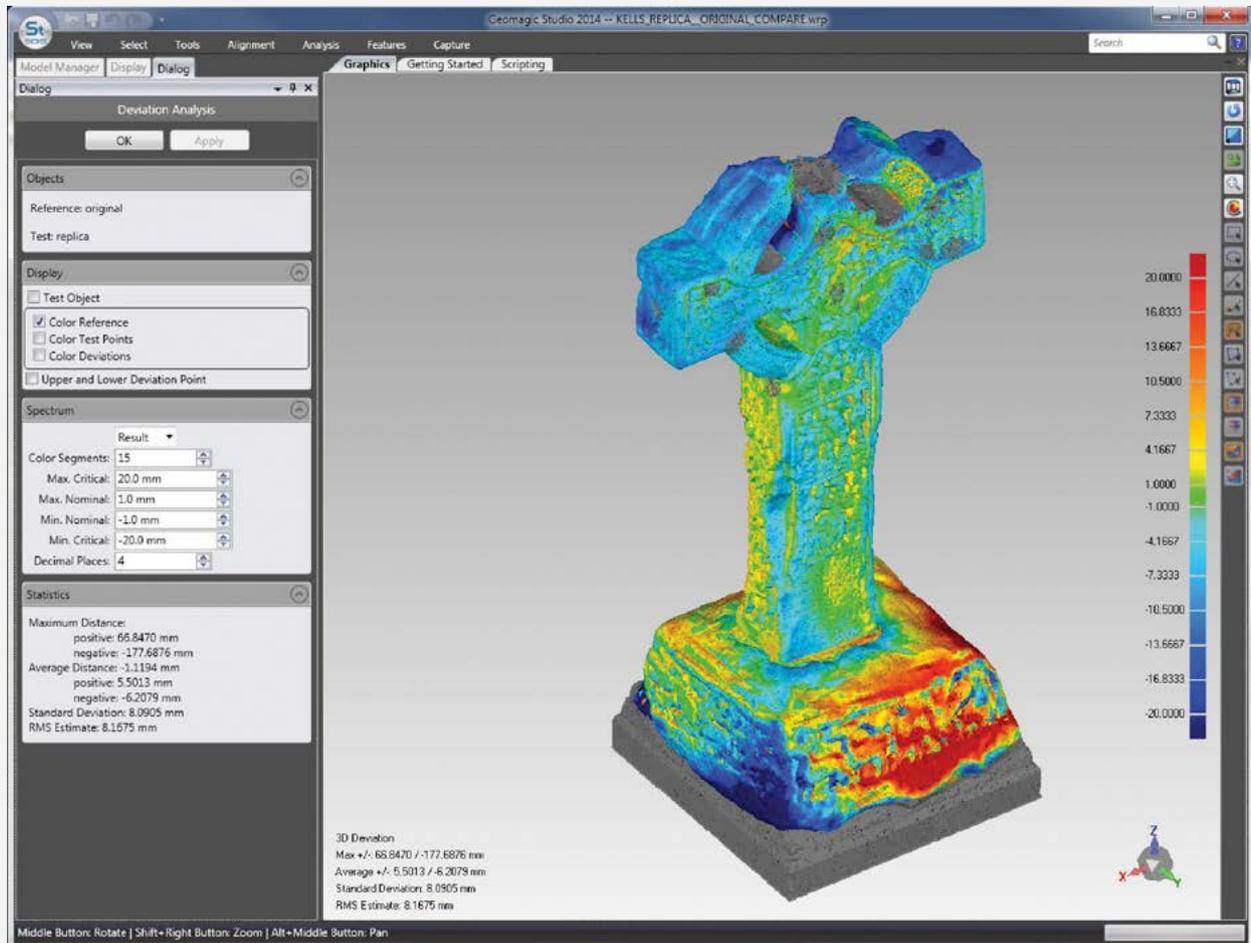


Figure 4

The basic results of deviation analysis between the complete 3D models of the original and replica of the Kells Market Cross

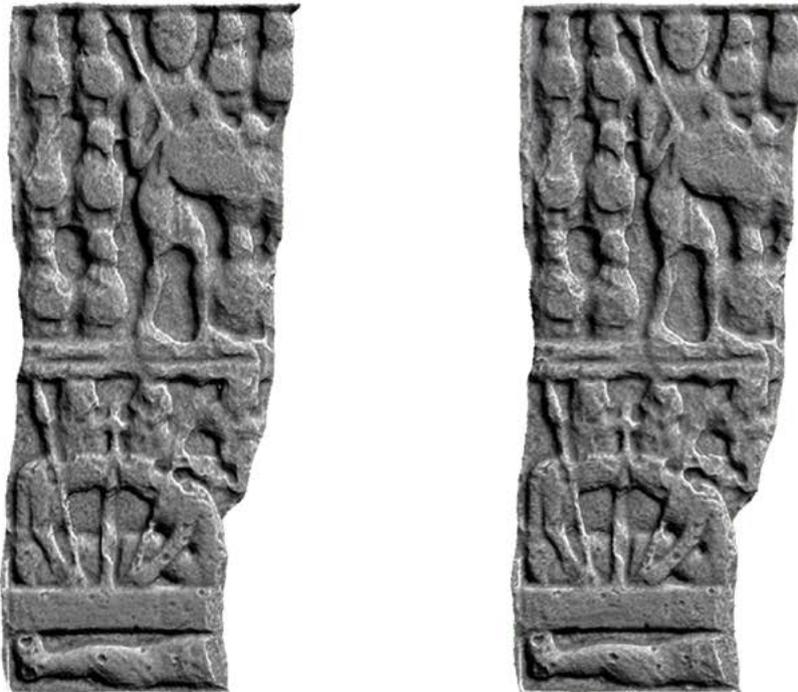
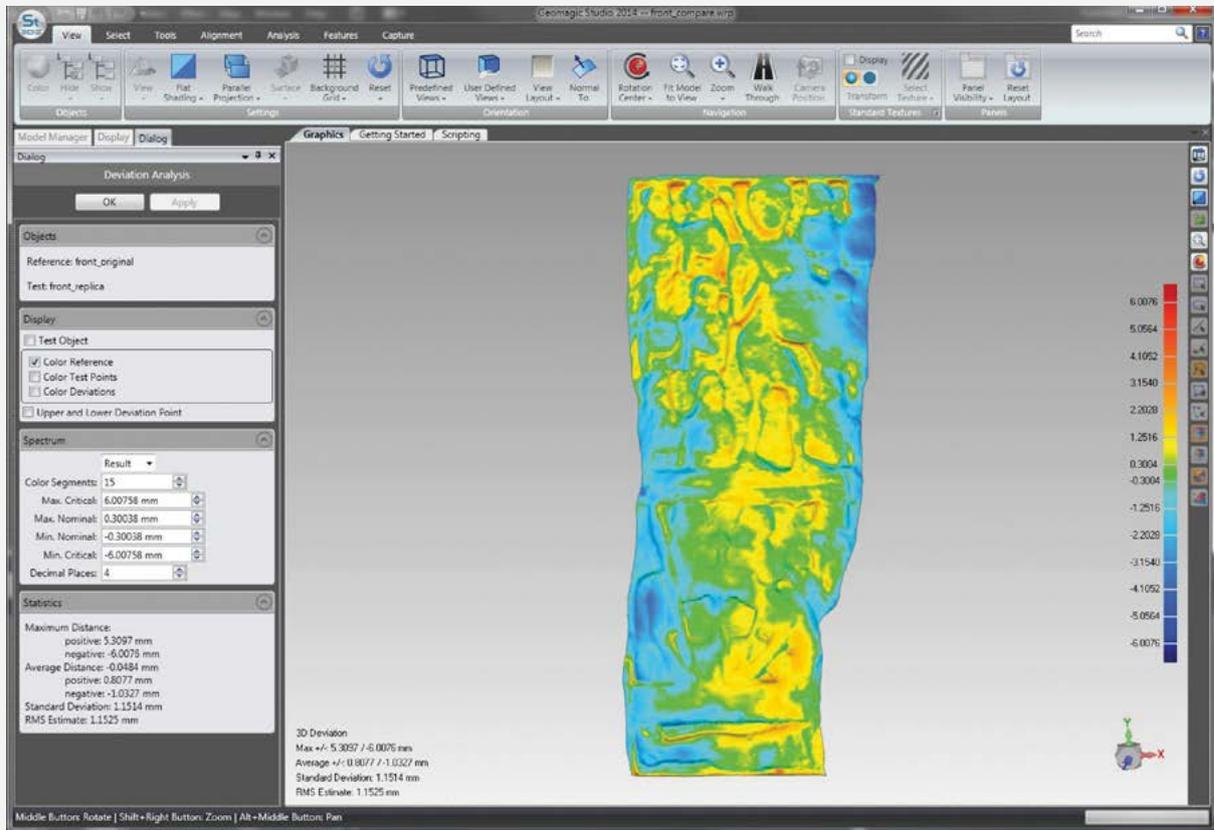


Figure 5

Deviation analysis results between the original and replica for a detailed panel on the front of the Kells Market Cross

objects, we can now utilise state-of-the-art 3D documentation techniques. The Discovery Programme has a long-standing research interest in 3D documentation and analysis including historic landscapes, built heritage and cultural objects. This began in the early 1990s with a 3D model generated from traditional ground survey measurements of the complete royal landscape at Tara, Co. Meath. This ground-breaking terrain model revealed previously unknown micro-topographical features and proved an invaluable resource in the analysis and further understanding of the landscape.<sup>12</sup> It embedded the belief in 3D modelling as a primary documentation method, cemented by our involvement in collaborative EU projects such as “Archaeolandscapes”, which revealed the power of aerial systems such as lidar and the application of advanced algorithms for visualisation.<sup>13</sup>

Terrestrial laser scanning, generating high density point-clouds, was introduced in 2005 to survey and record upstanding monuments and excavations, using instruments such as the Faro Focus 120 phase-based scanner. Thanks to its precision of approximately 2 mm, this scanner can precisely model the complexities associated with historic structures, and was central to a major EU research project that researched the process pipeline to record, create and deliver 3D models to the public.<sup>14</sup> The 2-mm resolution achieved with terrestrial laser scanning, although appropriate for documenting complete structures or buildings, was found to be inadequate for the fine detail of decorated stone carving or sculpture.<sup>15</sup> This challenge first presented itself through our participation in the “Ogham in 3D” project.<sup>16</sup> Ogham stones bear inscriptions in the Ogham alphabet, which uses a system of notches and horizontal or diagonal lines/scores to represent an early form of the Irish language. The “Ogham in 3D” project aimed to generate 3D models of all the stones in state care in Ireland; a structured light scanner, an Artec EVA, was used for this.<sup>17</sup> This hand-held instrument modelled the surface to a resolution of 0.5 mm, sufficient to reveal even the faintest carvings.<sup>18</sup>

Following this successful application of the scanner, the instrument was used for some of the most challenging aspects of the “3D-Icons” project, the high crosses of



Figure 6

Comparison of Artec EVA scan data from a historic plaster cast replica (Royal Society of Antiquaries of Ireland) and the carved stone original of a detail panel, the Hound Lord, from the Kells Market Cross

How well do the replicas appear to have been made?

Do the replicas and/or moulds preserve details that are now lost on the original?

Has smoothing or embellishment taken place?

Ireland. These ornately carved stone crosses, often standing more than three metres high, presented significant logistical challenges but resulted in models of exceptional quality that are excellent resources for interpretation. It is hoped that these models can also be used as an aid in the future preservation and conservation of carved stones in Ireland.

The 3D models of the high crosses generated significant interest and discussion, which inevitably led to consideration of Ireland's collection of historical replicas. The National Museum of Ireland holds a number of important high cross plaster casts from the early twentieth century that were originally displayed in the museum's Kildare Street branch [Figure 2](#).

Given the level of detail being recorded by scanning the originals, could a framework of research questions be established that could be answered by scanning the replicas or even the moulds used to create them?<sup>19</sup>

- 1 Quality and geometry. How well do the replicas appear to have been made? Do the overall geometry and metrics match the original? Is there any distortion or twisting? How are the complex elements with depth represented?
- 2 Erosion and decay. If the original has been left exposed to the elements, could a scan of both replica and original detect and quantify change? Do the replicas and/or moulds preserve details that are now lost on the original?
- 3 Authenticity. In finishing the replicas, has smoothing or embellishment taken place?

A good example is the Market Cross in Kells, Co Meath.<sup>20</sup> An Artec EVA scanner was used to record the original and a complete poured-concrete replica [Figure 2](#). The image on the left shows the original carved stone cross, which is currently located outdoors under a protective glass canopy, while the image on the right shows the poured-concrete replica, made in 1997, which is housed in the former heritage centre. 3D models were developed for both crosses and the two surfaces compared, first visually in Meshlab using the Radiance Scaling Shader, and then by using a deviation analysis.

## Can we differentiate between the potential processes of erosion, smoothing and/or embellishment?

The visual inspection confirmed the remarkably high quality and consistency of detail represented in the replica, the quality of the overall craftsmanship, and the suitability of the objects for further analysis. [Figure 3](#) Deviation analysis between the two models revealed problems associated with such complex 3D objects. Attempting to register the complete model surfaces continually compromised the quality of the local fit, and so far has proved unsatisfactory, although it proves the overall geometry is good [Figure 4](#). The largest deviations are due to the incomplete base on the replica; however, the overall RMS of 8.16 mm does not give a firm basis on which to consider in detail the deviations in local areas. Deviation analysis of extracted panels from the complete cross [Figure 5](#) has proved more rewarding. For this sample from the front of the cross, the deviation RMS is considerably lower (1.15 mm) and reflects the high quality of the replica. Access to a second cast, this time a single panel from a historical plaster cast replica of the Kells Market Cross, the Hound Lord, underlined the complexity of analysing casts [Figure 6](#).<sup>21</sup> Deviation analysis of scan data again quantified the variations but a visual inspection easily identified major differences between the models. For example, the feet of the beasts appear exaggerated and enhanced in the replica, as do the beard and moustache.

The interesting and challenging problem is how to explain and account for the deviations. As other researchers have observed, a complex set of variables are potentially involved and it may not always be possible to resolve this issue.<sup>22</sup> Initial research questions include:

- 1 How do we define the “best fit”? Is this even an appropriate first step?
- 2 Does attempting to determine the best fit for complete models adversely impact the analysis of individual carved panels?
- 3 Can we differentiate between the potential processes of erosion (the original has been outdoors), smoothing and/or embellishment?

The flexibility of the 3D-model environment also allows for experiments, for example, tests with colour to explore the “painting” of the High Crosses.<sup>23</sup>

As will be clear from this brief reflection, replicas have the ability to inform a number of areas. More work is needed on both historical and digital replicas in Ireland, but it is clear that they are important components of Irish cultural heritage. We hope that the historical replicas can inform the future creation and function of new digital replicas, and that digital technologies will allow us to look at the significance of historical replicas in a new light.

- 1\_ This work is being undertaken in collaboration with the Irish Research Council-funded ‘Breaking the mould’ project (a partnership between University College Dublin and CRDS Ltd.) and the Discovery Programme’s ‘Digital Replicas Project’.
- 2\_ F. Haskell and N. Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, Yale University Press, New Haven, CT 1982.
- 3\_ On the Crawford collection see P. Murray, *The Crawford Municipal Art Gallery*, The Crawford Gallery, Cork 1991.
- 4\_ For the most complete history of the College of Art see J. Turpin, *A School of Art in Dublin since the Eighteenth Century*, Gill & Macmillan, Dublin 1995.
- 5\_ For a history of Irish museums, see Marie Bourke, *The Story of Irish Museums, 1790-2000: Culture, Identity and Education*, Cork University Press, Cork 2011.
- 6\_ Smithsonian Institution, *Smithsonian X 3D: getting started* <http://3d.si.edu/article/getting-started> last accessed 02/02/2016
- 7\_ The Metropolitan Museum of Art, *Digital underground: 3D scanning, hacking and printing in art museums, for the masses* <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/museum-departments/office-of-the-director/digital-media-department/digital-underground/posts/2013/3d-printing> last accessed 02/02/2016
- 8\_ Haskell and Penny, (as note 2), pp. 2-5.
- 9\_ Examples of country houses in Ireland that held cast collections include Russborough House and Powerscourt House, both in Co. Wicklow. For more information on Russborough’s collection of copies and original works of art see W. Laffan and K.V. Mulligan, *Russborough: A Great Irish House, its Families and Collections*, The Alfred Beit Foundation, Russborough, Co. Wicklow 2014.
- 10\_ Derry and Belfast: <http://www.fablabni.com/centre/fablab-nerve-centre> last accessed 12/02/2016; Limerick: <http://fablab.saul.ie> last accessed 12/2/2016; Cloughjordan, Co. Tipperary: <http://wecreate.ie> last accessed 12/02/2016
- 11\_ “3D-Icons” project website <http://www.3dicons-project.eu> last accessed 2/2/2016; for the Irish contribution to this project see *3D-Icons Ireland* <http://www.3dicons.ie> last accessed 2/2/2016

- 12\_ C. Newman, *Tara: An Archaeological Survey* (Discovery Programme, Monographs 2), Royal Irish Academy, Dublin 1997.
- 13\_ “Archaeolandscapes” project website (<http://www.archaeolandscapes.eu>; last accessed 2/2/2016); A. Corns and R. Shaw, ‘Lidar and World Heritage Sites in Ireland: why was such a rich data source gathered, how is it being utilised, and what lessons have been learned?’, in: R. Opitz and D. Cowley (eds.), *Interpreting Archaeological Topography*, Oxbow Books, Oxford 2013, pp. 146-160.
- 14\_ “3D-Icons” project website; A. Corns, A. Deevy, G. Devlin, L. Kennedy and R. Shaw, ‘3D-ICONS: digitizing cultural heritage structures’, *New Review of Information Networking*, 20:1-2, 2015, pp. 59-65.
- 15\_ M.J. Wachowiak and V.K. Basiliki, ‘3D scanning and replication for museum and cultural heritage applications’, *Journal of the American Institute for Conservation*, 48:2, 2009, pp. 141-58.
- 16\_ “Ogham in 3D” is a partnership between the Discovery Programme and the Dublin Institute of Advanced Studies.
- 17\_ Artec Eva specifications <http://www.artec3d.com/hardware/artec-eva#specifications> last accessed 02/02/2016
- 18\_ G. Devlin, F. Moore, R. Shaw, N. White, ‘Ogham preserved digitally – 3D technology for a 3D script’, *Archaeology Ireland*, 29:112, 2015, pp. 12-15.
- 19\_ M. Hess and S. Robson, ‘Re-engineering Watt: a case study and best practice recommendations for 3D colour laser scans and 3D printing in museum artefact documentation’, in: D. Saunders et al. (eds), *Proceedings of Lacona IX-lasers in conservation of artworks*, Archetype, London 2012, pp. 154-62.
- 20\_ This replica appears to be of poured concrete, but details of its manufacture have yet to be confirmed.
- 21\_ This panel belongs to the Royal Society of Antiquaries of Ireland. For more information, see M. A. Bevilino, ‘Two recently restored high cross replicas in the collection of the Royal Society of Antiquaries of Ireland’, *Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 142/143 (2012/2013), 2015, pp. 214-17.
- 22\_ B. Frischer, ‘3D data capture, restoration and online publication of sculpture’, in: F. Remondino & S. Campana (eds), *3D Recording and Modelling in Archaeology and Cultural Heritage: Theory and Best Practices*, BAR International Series (S2598), 2014, pp. 137-144.
- 23\_ F. Horn, ‘Virtual colour reconstruction performed on the 3D model of a selected figure from the Terracotta Army’, *Testing and optimising conservation technologies for the preservation of cultural heritage of the Shaanxi Province, PR China* (Final Report), Museum of the Terracotta Army/Bavarian State Department for the Preservation of Historical Monuments, 2006, pp. 35-99.



Figure 1

Fig. 98, Parthenon north frieze panel  
XXXVI; left: 3D model of Elgin cast

right: 3D model of original

→  
Abstract  
S.323

Emma Payne

# COMPARATIVE 3D SCANNING OF HISTORICAL CASTS

## THE PARTHENON CASTS AT THE BRITISH MUSEUM

THE BRITISH MUSEUM HOUSES a little-known but important collection of plaster casts, taken from the Parthenon sculptures.<sup>1</sup> While the Parthenon marbles rank among the museum's most famous objects, few are aware that Elgin's collection also included moulds and casts of those sculptures left in situ at Athens.<sup>2</sup> These have great archaeological significance as documentary records of the condition of the sculptures at the time of moulding, but are also illustrative of 19<sup>th</sup>-century craft practice. The significance of the casts as documentary records depends on their accuracy, which is tied to the practices employed by the plaster craftsmen (*formatori*). This paper explores comparative 3D scanning for enhancing our understanding of these objects.

### THE PARTHENON CASTS

The moulds for Lord Elgin's casts were produced in Athens in 1802 by his *formatori*, Ledus and Rosati,<sup>3</sup> when the Parthenon stood within an Ottoman garrison. They were

Elgin's private secretary, William Richard Hamilton, noted that Papeira had "... made some admirable casts, superior many of them in preservation, and equal all in sculpture to the best of the originals."

shipped to London and cast by Papeira in 1808; both moulds and casts went to the British Museum following the purchase of the Elgin Collection in 1816.<sup>4</sup> The casts include the west frieze: the only whole section remaining on the building at the time of Elgin's campaign.

### PRESERVATION OF SURFACE DETAILS

Elgin noted that these sculptures were both neglected and vandalized by the Ottomans.<sup>5</sup> His remarks were later supported by the findings of Charles Newton, Keeper of Greek and Roman Antiquities (1861–1885). In 1869, Newton noticed that Elgin's moulds had become worn out and in 1872 procured new casts from Consul Merlin in Athens. Comparison of the Merlin casts with the Elgin casts suggested deterioration of the west Parthenon frieze.<sup>6</sup> The west frieze remained in situ until 1993;<sup>7</sup> both sets of 19<sup>th</sup>-century casts will preserve the sculptures in an earlier, better state of preservation. However, their interpretation is complicated because there are known instances where the *formatori* altered the casts, calling into question the reliability of the information they preserve.

### ADJUSTMENTS BY THE FORMATORI

Alterations were made to the moulds of damaged sculptures so that they would appear in better condition when cast. There are two documented instances of additions in the Elgin casts: figure 98 on north frieze XXXVI<sup>8</sup> Figure 1 and figure 30 on west frieze XVI Figure 2.<sup>9</sup> It is likely that there are further unidentified cases: Elgin's private secretary, William Richard Hamilton, noted that Papeira had "... made some admirable casts, superior many of them in preservation, and equal all in sculpture to the best of the originals."<sup>10</sup> Two factors coexist: reductive processes causing losses to the originals, and additive processes adjusting damaged areas of sculpture in the moulds. Distinguishing between the two is difficult but vital for interpreting the evidence preserved within the casts.

### THE ROLE OF 3D SCANNING

3D scanning facilitates the creation of accurate 3D models for comparison of surface morphology. A Breuckmann smartSCAN (structured light scanner) with X, Y resolution

of up to 140 microns was used to scan casts at the British Museum and originals at the Acropolis Museum. Sections of sculpture displaying differences between cast and original were selected for analysis. The 3D models can be used for stand-alone visual analysis, and models of corresponding casts and originals can be compared to highlight and quantify differences between the two.

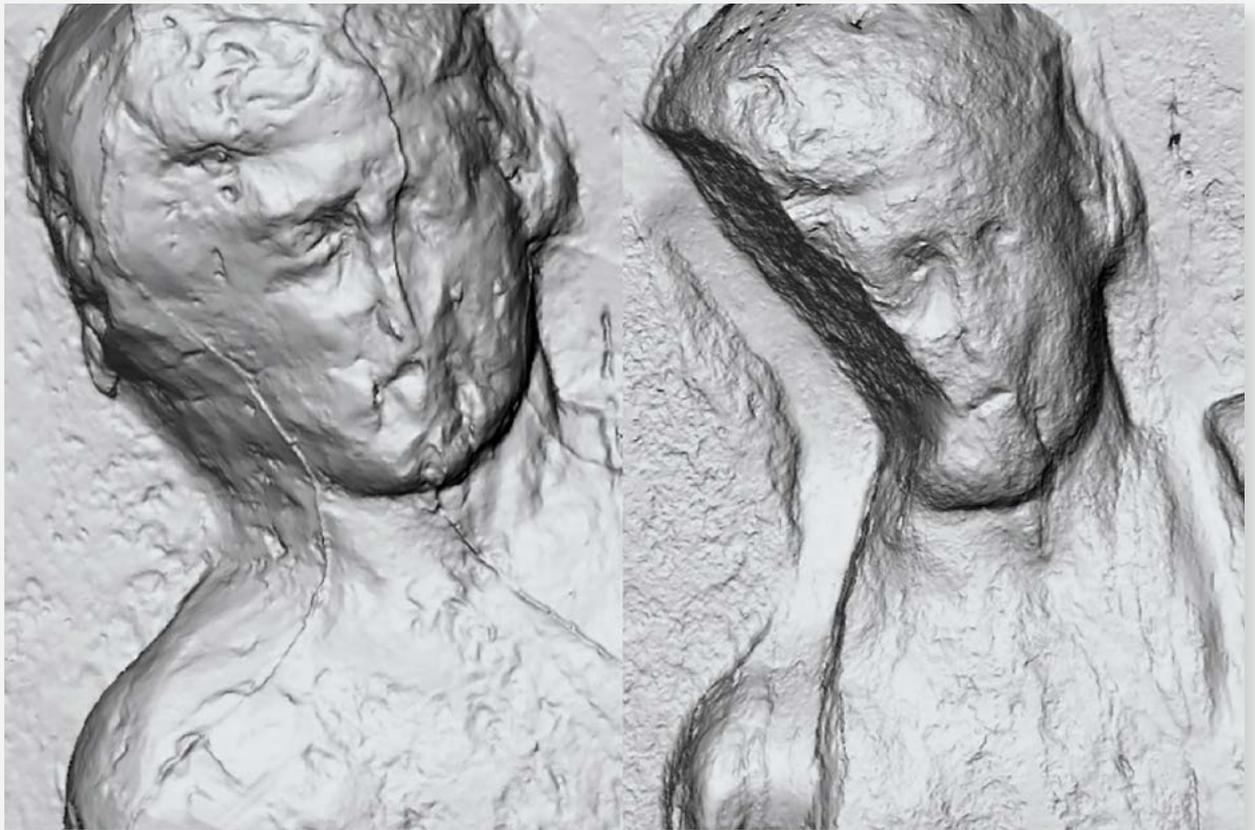


Figure 2

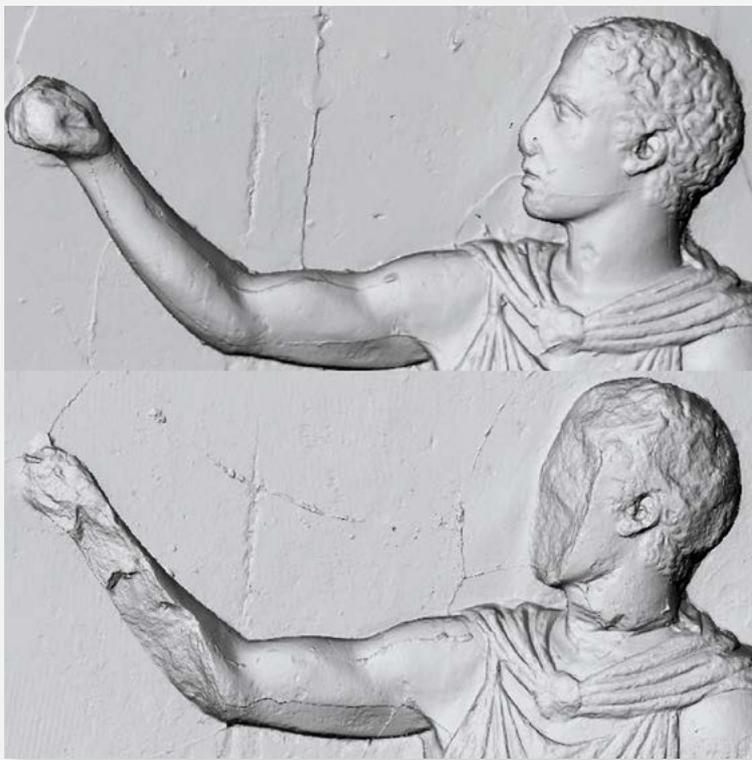
Fig. 30, Parthenon west frieze panel XVI; left: 3D model of Elgin cast

right: 3D model of original

## BENCHMARKS

This comparative analysis is based on the assumption that the casts accurately reproduced the originals, except for areas made up by the *formatori*. Some loss of detail will occur during moulding but Frischer's recent study demonstrates that a good first-generation cast—from a mould taken directly from the original—will reproduce most of its surface to within 1 mm.<sup>11</sup>

Several of the British Museum's Merlin casts are now lost, but those remaining are first-generation casts. However, when Papeira's Elgin casts were dismantled from exhibition in 1939, it was discovered that their condition had seriously declined. They were moulded in gelatine and two new sets made.<sup>12</sup> These survive to this day, but mean that



**Figure 3** Fig. 23, Parthenon west frieze panel XII, top: 3D model of Elgin cast, below: 3D model of Merlin cast

the “Elgin casts”, as they now exist, are no longer first-generation casts. Nevertheless, gelatine moulds facilitate extremely close copies and retain the seam lines from the original piece moulds. Based on Frischer’s findings, it can be hypothesized that deviations from the original of  $>1$  mm in the Merlin casts and  $>2$  mm in the Elgin casts can reasonably be assumed to relate to subsequent changes to the original or deliberate adaptations by the *formatori*, rather than loss of detail from the moulding process.

### PRELIMINARY RESULTS

Both Merlin and Elgin casts reproduce the originals more closely than expected, suggesting accurate moulding and casting. Excluding substantial changes of  $>5$  mm, which are most

likely to be caused by weathering, vandalism, or additions, an analysis area from west frieze XII shows that the Merlin cast has an average deviation from the original of approximately 0.37 mm, and the Elgin cast of approximately 1 mm.

The Merlin cast displays overall surface loss and some substantial losses to the high points of the relief when compared to the Elgin cast. The surface of the original is much closer to the Merlin cast than the Elgin cast. To some extent this is expected: the Elgin casts derive from moulds taken 70 years earlier than the Merlin casts. However, given the additional 121 years between the creation of the 1872 Merlin casts and 1993 when the west frieze was removed to a museum environment, it is surprising that the differences between the Merlin casts and the originals are not also more substantial. The theory that the Elgin cast deviates from the Merlin cast to a greater degree than expected because of additions by the *formatori* must be investigated.

The analysis area of west frieze XII includes the head and outstretched arm of figure 23. Much of the face and forearm are missing in the Merlin cast and original, but present in the Elgin cast (Figure 3). The comparative 3D models reveal some patterns of change characteristic of



**Figure 4** Parthenon west frieze panel XII, image of Elgin cast overlaid with 3D data from original

Dark grey areas show sections with the greatest deviation between original and cast. Note the seam lines and rectangular area around the hand.

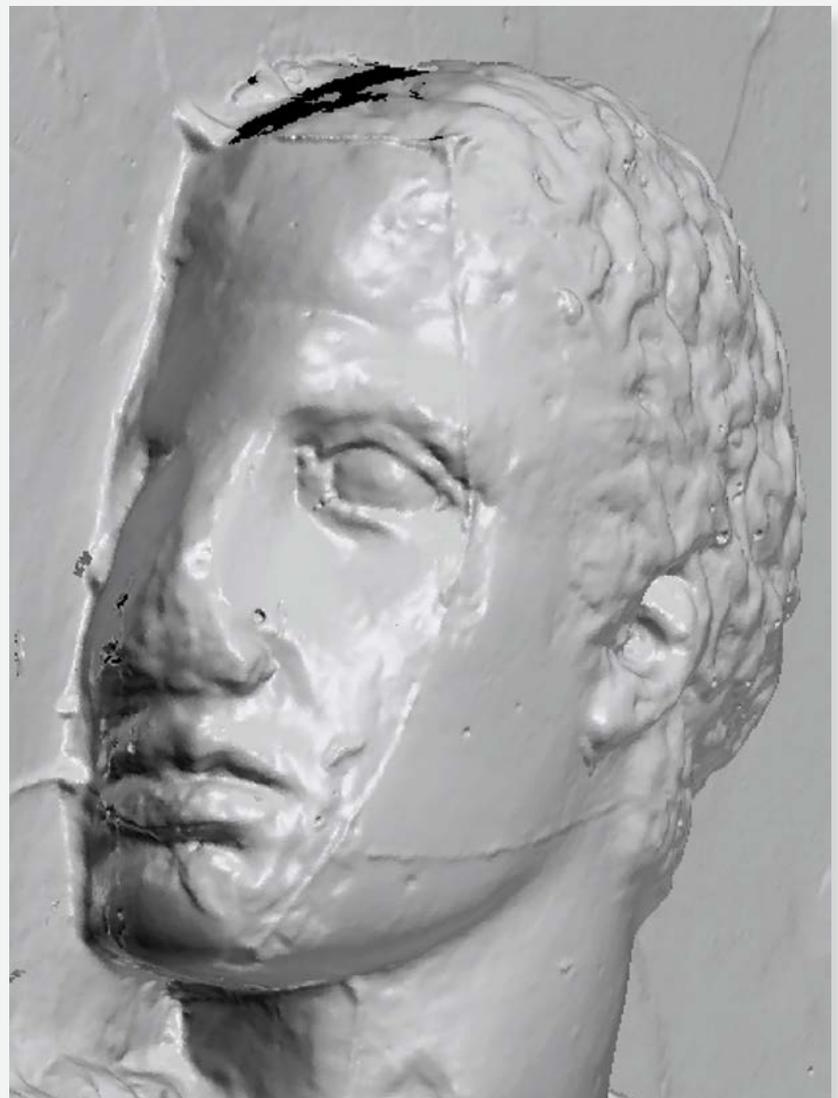
**Figure 5** Fig. 23, Parthenon west frieze panel XII, 3D model of Elgin cast

Note the distinction in texture between the features of the face and the rest of the head.

human intervention in the Elgin cast. These are visible around the moulding seam lines, as expected; however, there are also clear indications of intervention around the hand [Figure 4](#). The face also reveals a distinction in texture between those parts extant and those now lost [Figure 5](#). It is possible that these sections had already been lost by 1802 but were made up artificially by Elgin's *formatori*.

## FURTHER COMPARISONS

From 1787, Louis Fauvel took casts from the Parthenon sculptures on behalf of the Comte de Choiseul-Gouffier. Many were lost or damaged en route to France, but derivations of some still exist.<sup>13</sup> A number made it to Paris, from where casts were purchased by the Akademisches Kunstmuseum of the University of Bonn, in 1821.<sup>14</sup> These can be compared with the British Museum's casts. It should not



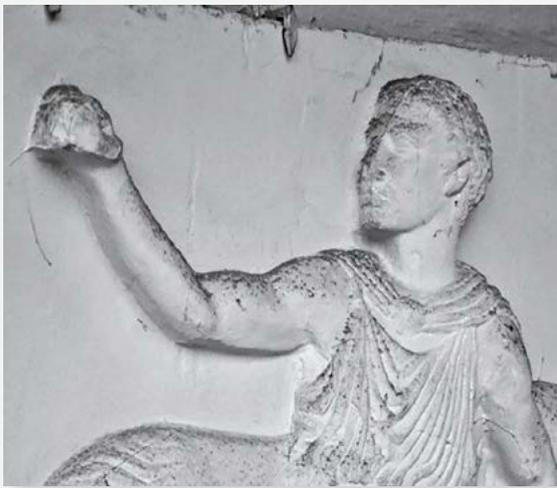


Figure 6

Fig. 23, Parthenon west frieze panel XII, photograph of cast at Akademisches Kunstmuseum – Antikensammlung der Universität Bonn

necessarily be assumed that they are more reliable than the Elgin casts. Pinatel has shown that casts based on those by Fauvel and now at the Petite Malmaison in Paris display significant restorations; alteration of casts was clearly not uncommon.<sup>15</sup> Nevertheless, it is unlikely that different moulders working at different times would make precisely the same interventions.

Crucially, the face and arm of figure 23 from west frieze XII is present at Bonn; photographic comparisons reveal considerable similarities between the Fauvel and Elgin casts (Figure 6). This points to the conclusion that these areas are original and that the observed distinction in texture indicates the poorer condition of these areas, leading to their complete disappearance by 1872. It is also possible that the intervention revealed around the hand in the Elgin cast may be related to a functional insert to prevent undercutting during moulding, rather than an aesthetic addition. However, there are other smaller, unexpected distinctions between these casts, which suggest that Elgin's *formatori* did make aesthetic interventions beyond the two cases discussed above.

The Fauvel and Elgin casts were first produced from moulds taken directly from the Parthenon sculptures within 15 years of each other. The Fauvel casts, being the earlier, might reflect the originals in a marginally superior state of preservation. However, there are instances where the opposite appears to be the case. For example, the noses of the bearded man and youth of west frieze III appear more complete in the Elgin than the Fauvel cast (Figure 7-8). There is a high probability that these parts of the Elgin cast have been adjusted by the *formatori* and that the extent of surface deterioration between 1802 and 1872 is a little less severe than might be assumed by looking only at the Elgin casts. Fairly considerable weathering had already occurred by Elgin's day, but was disguised to some degree by the *formatori*.

## CONCLUSIONS

The potential for alterations adds complexity and significance to the Parthenon casts, relating to what they reveal about casting in the 19<sup>th</sup> century and the time frame for

The potential for alterations adds complexity and significance to the Parthenon casts.

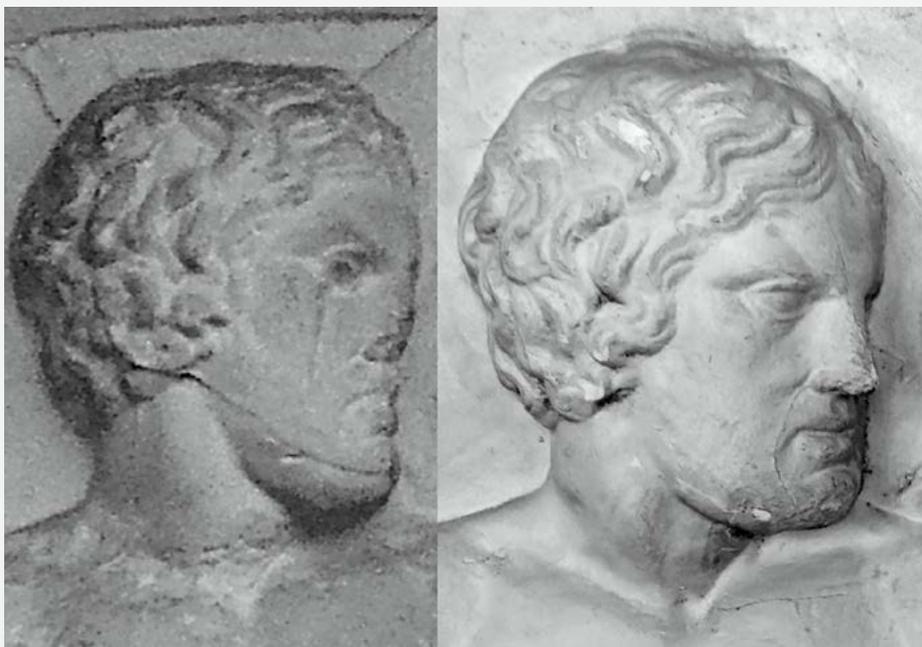


Figure 7

Bearded man (Fig. 5), Parthenon west frieze panel III;  
left: cast at Akademisches Kunstmuseum –  
Antikensammlung der Universität Bonn

right: Elgin cast



Figure 8

Youth (Fig. 6), Parthenon west frieze panel III;  
left: Cast at Akademisches Kunstmuseum -  
Antikensammlung der Universität Bonn

right: Elgin cast

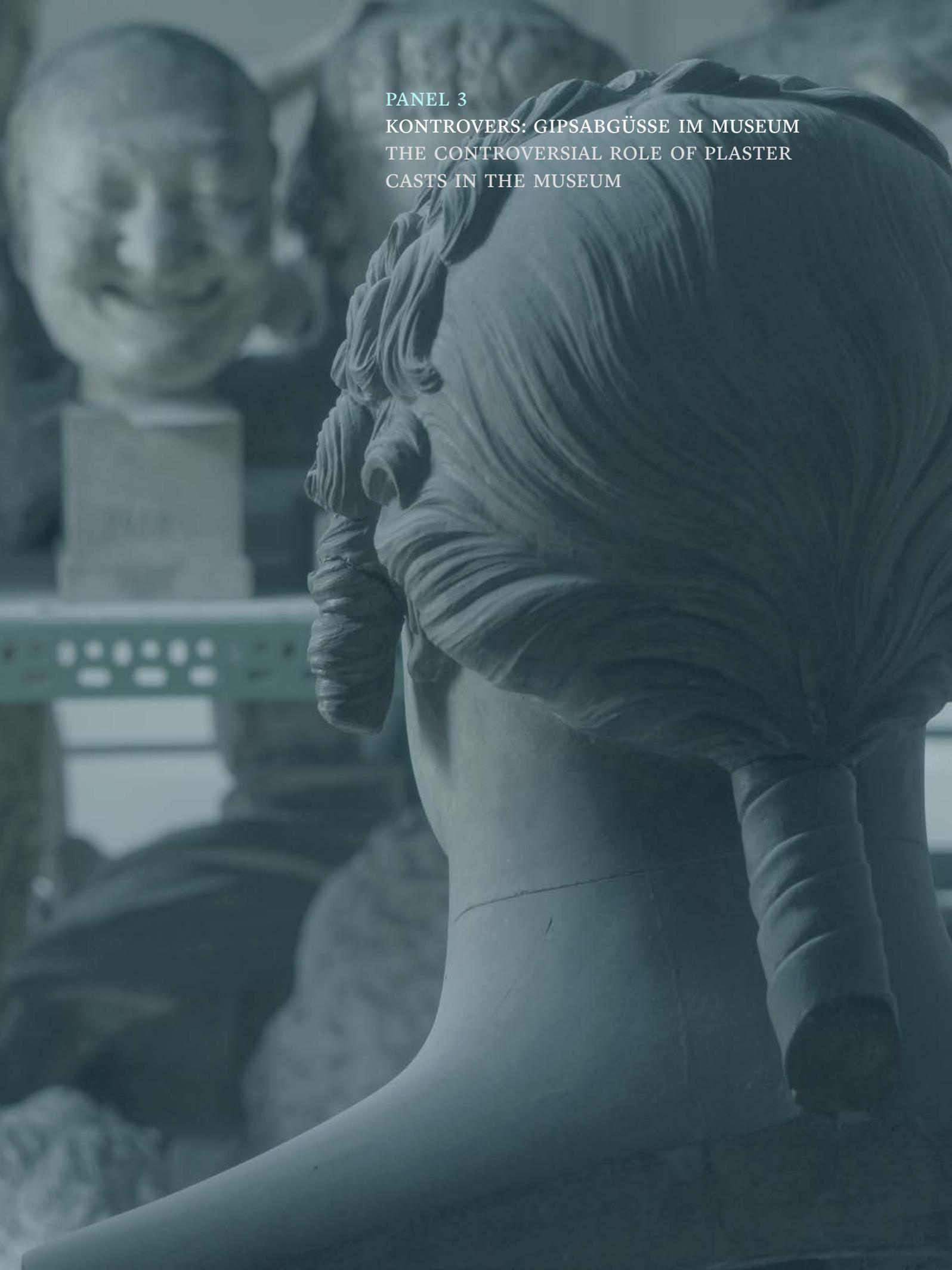
It also prompts questions about the nature of the evidence the casts preserve and their archaeological significance.

deterioration of the original sculptures. It also prompts questions about the nature of the evidence the casts preserve and their archaeological significance, which depends quite considerably on how accurately they reproduce the originals.

Digital techniques like 3D scanning do not always provide easy answers: definitive conclusions concerning the extent of additions made by the *formatori* have not yet been reached. The techniques help to identify and quantify surface differences, but this data requires interpretation. This does, however, encourage greater understanding of the intricacy of casts and interplay between their status as historical objects and role as documentary sources. This underlines the importance of continuing to preserve the physical ‘analogue’ casts, in addition to conducting digital investigations into their properties.

1. Special thanks are owed to: Breuckmann/AICON 3D Systems—the Bernd Breuckmann Award enabled me to learn how to operate a 3D scanner and to borrow a machine for this work; the Departments of Conservation & Scientific Research and Greece & Rome at the British Museum, particularly Dr. Dirk Booms and Andy Liddle; and Costas Vasiliadis from the Department of Conservation at the Acropolis Museum. Images were produced with kind permission of the British Museum, Acropolis Museum, and the Akademisches Kunstmuseum – Antikensammlung der Universität Bonn.
2. I. Jenkins, ‘Acquisition and supply of casts of the Parthenon sculptures by the British Museum’, *The Annual of the British School at Athens*, 85, 1990, pp. 89–114.
3. A. Smith, *The Sculptures of the Parthenon*, British Museum. British Museum, London 1910, p. 173, 188.
4. Smith, *ibid.*, p. 304.
5. Select Committee of the House of Commons, ‘Report from the Select Committee of the House of Commons on the Earl of Elgin’s Collection of Sculptured Marbles & c’, London 1816, p. 14.
6. Jenkins (as note 2), p. 97.
7. S. Woodford, *The Parthenon*, Cambridge University Press, Cambridge 1981.
8. Smith (as note 3), p. 59.
9. Jenkins (as note 2), p. 112.
10. Smith (as note 3), p. 304.
11. B. Frischer, ‘3D data capture, restoration and online publication of sculpture’, in F. Remondino & S. Campana (eds), *3D Recording and Modelling in Archaeology and Cultural Heritage. Theory and Best Practices*, Archaeopress, Oxford 2014.
12. Jenkins (as note 2), p. 112.
13. A. Zambon, *Aux origines de l’archéologie en Grèce. Fauvel et sa méthode*, CTHS-INHA, Paris 2014.
14. N. Himmelmann and U. Sinn (eds), *Akademisches Kunstmuseum der Universität Bonn. Verzeichnis der Abguss-Sammlung*, Berlin 1981, p. 23.
15. C. Pinatel, ‘Plaques d’après l’antique de la frise du Parthénon à la Petite Malmaison’, *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art*

PANEL 3  
KONTROVERS: GIPSABGÜSSE IM MUSEUM  
THE CONTROVERSIAL ROLE OF PLASTER  
CASTS IN THE MUSEUM



# IMPULS / INITIAL SPEECH



→  
Abstract  
S. 325

Julien Chapuis

# DREIDIMENSIONALES GEDÄCHTNIS

GIPSABGÜSSE IN DER RESTAURIERUNGS-  
UND PRÄSENTATIONSPRAXIS DER  
SKULPTURENSAMMLUNG DER  
STAATLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

BESUCHT MAN DAS PUSCHKIN MUSEUM in Moskau, hat man den Eindruck, durch die Geschichte der Bildhauerei zu laufen. Wir begegnen Meisterwerken griechischer Kunst wie den Skulpturen vom Parthenon oder dem Wagenführer von Delphi. Die *Venus von Milo* steht vor dem Fries vom Pergamonaltar. Die Kunst des Mittelalters ist durch die französische und die deutsche Kathedralplastik vertreten: Hier sehen wir das Portal des Südquerhauses der Kathedrale von Amiens mit der *Vierge Dorée* merkwürdigerweise mit der *Ecclesia* und *Synagoge* vom Straßburger Münster kombiniert **Figure 1**. Davor steht der *Mosesbrunnen* von Claus Sluter in Dijon und daneben Plastik aus dem Bamberger Dom. Ein Raum enthält vielerlei Meisterwerke des Quattrocento, darunter auch Werke, die sich in Berlin befinden bzw. früher befanden. In einem weiteren

Raum stehen fast alle Werke von Michelangelo, mit Ausnahme des *David*, der für den Raum zu groß ist und in einer höheren Halle vor der *Goldenen Pforte* aus Freiberg steht. Im gleichen Raum ist auch der *Dreisitz* aus dem Ulmer Münster zu sehen sowie die Büste von Ottavio Grimani von Alessandro Vittoria aus dem Bode-Museum.

## GIPSABGUSS-SAMMLUNGEN ALS MUSÉES IMAGINAIRES

Das Puschkin-Museum, das 1912 eröffnet wurde, fügt sich mühelos in eine Reihe von Institutionen, die Abgüsse von Meisterwerken der Bildhauerei aus aller Welt sammeln, um der Bevölkerung vor Ort eine Vorstellung von der Kunst in fernen Ländern oder der Entwicklungsgeschichte der Kunst zu geben. In der Zeit der Aufklärung entwickelte sich eine Vorliebe für Gipsabgüsse, in denen berühmte Kunstwerke in Kopien physisch greifbar wurden. Johann Wolfgang von Goethe und Wilhelm von Humboldt bestellten Abgüsse antiker Skulpturen, um sich in Weimar und Berlin eine an Rom erinnernde Umgebung zu schaffen. 1834 entschied das Parlament in London, das Museum von Sir John Soane für die britische Nation zu erhalten. Dort kann der Besucher auf engem Raum Zeugnisse der Kunst von den alten Ägyptern bis ins 19. Jahrhundert entdecken. In der Mitte steht der Abguss des Apollo von Belvedere.

Figure 1

Puschkin-Museum,  
Moskau, Ausstellungs-  
saal mit Abgüssen  
mittelalterlicher Plastik



1873 wurden die Cast Courts im Victoria & Albert Museum eröffnet, wo Skulpturen aus ganz Europa durch Abgüsse vertreten sind. 1879 gründete Eugène Viollet-le-Duc das Musée de Sculpture comparée im Trocadéro Palast in Paris, der 1878 für die Weltausstellung errichtet worden war. Dort konnten die großen Denkmäler der französischen Plastik miteinander verglichen werden. Das Museum wurde 1937 in einem Flügel des für die Weltausstellung 1937 errichteten Palais de Chaillot unter dem Namen „Musée des Monuments Français“ neu aufgestellt. (Heute bildet es einen Teil der 2007 eröffneten Cité de l'Architecture et du Patrimoine.)

Auch das Deutsche Museum, das sich im Nordflügel des Pergamonmuseums befand, versammelte in den 1930er Jahren skulpturale Meisterwerke – Werke aus Naumburg, Bamberg, Straßburg, Wechselburg und Freiberg. Die *Goldene Pforte* aus Freiberg war anscheinend ein Exportschlager der Gipsformerei – der Abguss wurde sowohl für Amerika<sup>1</sup> als auch für Russland angefertigt.

### GIPSABGÜSSE ALS DREIDIMENSIONALES GEDÄCHTNIS UND STELLVERTRETER VERSCHOLLENER ODER VERLORENER WERKE

Die Präsentation von Gipsabgüssen, um die es hier gehen soll, unterscheidet sich in einem ganz wichtigen Punkt von den eben erwähnten. Die Museen in Moskau, London, Paris und Berlin benutzen Gipsabgüsse, um Kunstwerke physisch fassbar zu machen, die sich an einem anderen Ort befinden. Dagegen möchte ich die museale Präsentation von Gipsabgüssen thematisieren, bei denen die Gipse als Stellvertreter von Werken, die nicht mehr vorhanden sind, fungieren. Diese Thematik war Gegenstand der von März bis September 2016 im Bode-Museum gezeigten Ausstellung ‚Das verschwundene Museum‘, die sich mit den Ereignissen des Mai 1945 und seinen Folgen befasste.

Im Mai 1945, in den Tagen unmittelbar vor und nach Ende des Zweiten Weltkrieges, brannte es zweimal im Leitturm des Flakbunkers Friedrichshain, wo viele Spitzenwerke der Berliner Museen als Sicherheitsmaßnahme ausgelagert waren. Die Gemäldegalerie verlor über 430 Werke, die Skulpturensammlung ein Drittel ihrer Bestände. Ein Relief

Mit den Berliner Verlusten ließe sich ein erstklassiges Museum einrichten.



**Figure 2** Werkstatt des Giovanni della Robbia (1469 – ca. 1530), Die Hl. Verdiana zwischen Schlangen, ca. 1500, Detail der 1945 angeschmolzenen Glasur, in der sich Asche abgesetzt hat, gebrannter und glasierter Ton, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst SMB, Inv.-Nr. 2850

aus der Della Robbia Werkstatt gibt uns einen Eindruck der Umstände im Bunker **Figure 2**. Wir wissen, dass der zweite Brand drei Tage anhielt, wobei er die Glasur auf dem Relief verflüssigte, so dass sich Asche in dieser Schicht sammeln konnte. Da diese Art von Glasur erst bei einer Temperatur von 1000 Grad Celsius den flüssigen Aggregatzustand erreicht, muss es im Leitturm eine Hitzeentwicklung gegeben haben, die der eines Porzellanofens gleichkommt. Während Gemälde oder Skulpturen aus Holz bei diesen extrem hohen Temperaturen keine Chance hatten, überstanden viele Skulpturen aus anorganischen Materialien wie Terrakotta oder Stein die Hitze. Sie existieren noch heute – wenn auch nur in fragmentarischer Form.

Die meisten Besucher der Gemäldegalerie werden von der Vielzahl der Meisterwerke an den Wänden beeindruckt sein und kaum ahnen, dass seit 1945 über 430 Bilder der Sammlung als verschollen gelten. Mit den Berliner Verlusten ließe sich ein erstklassiges Museum einrichten. Allein von Rubens gingen zehn Werke verloren, von Veronese

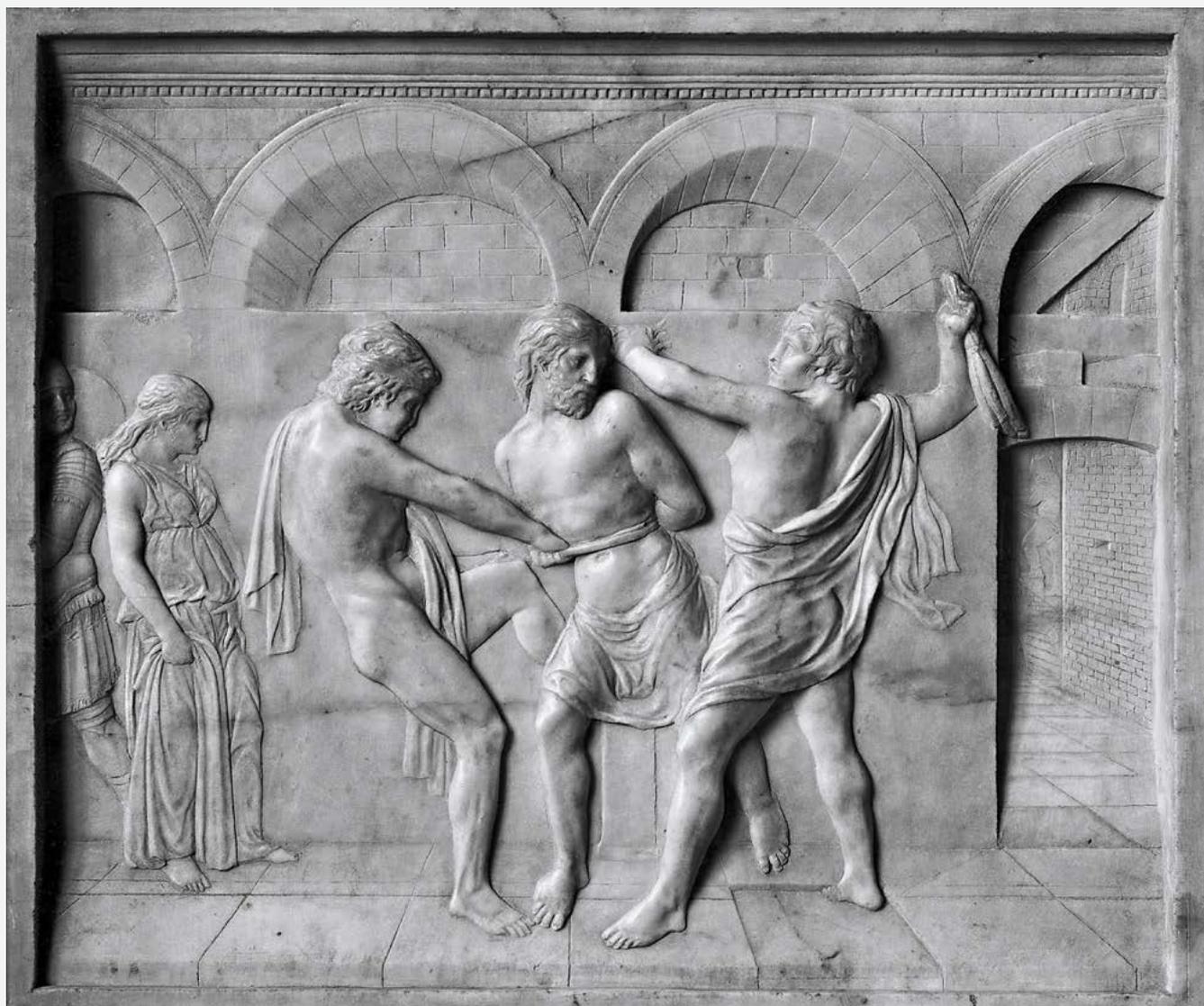


Figure 3

Donatello (um 1386–1466) und Werkstatt,  
Geißelung Christi, um 1430, Marmor,  
Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische  
Kunst SMB, Inv.-Nr. 1979, seit 1945 verschollen

und Van Dyck jeweils fünf, von Caravaggio drei. Ähnlich verhält es sich in der Skulpturensammlung mit vermissten Hauptwerken von Donatello, Riemenschneider, Houdon und anderen sowie von vielen mittelalterlichen Meistern, deren Namen nicht überliefert sind. Viele dieser gemalten und skulptierten Werke sind seit 1945 allmählich aus dem

Bewusstsein der Kunstgeschichte und des Publikums verschwunden, wie zum Beispiel die *Geißelung Christi* von Donatello **Figure 3**.

In der Ausstellung ‚Das verschwundene Museum‘ haben wir fotografische Reproduktionen in Originalgröße präsentiert, die höchst wirksam die Präsenz – günstigenfalls sogar die Pinselstriche – der verlorenen Gemälde vermitteln **Figure 4**. Was wir aber in den meisten Fällen nicht mehr rekonstruieren können, ist die Farbgebung. Hier sind wir auf unser Vorstellungsvermögen und Seherfahrungen mit Werken derselben Künstler angewiesen.

Die Ausstellung ‚Das verschwundene Museum‘ befasste sich auch mit dem Thema „Erinnerung“: Wie erinnern wir uns an eine Vergangenheit, die wir selbst nicht erlebt haben? Die schwarz-weiße Erscheinung der Gemälde ist eine ganz klare Grenze; es gibt keine

Möglichkeit, die Reproduktion mit dem originalen Kunstwerk zu verwechseln.

Anders verhält es sich bei den Skulpturen. Während die Kunstsammlungen zu Beginn des Zweiten Weltkriegs ausgelagert wurden, verblieben die Abgussformen und -modelle im Gebäude der Gipsformerei in Charlottenburg. Im Gegensatz zu den Museumssammlungen überstanden die Bestände der Gipsformerei den Krieg unversehrt. So wie das Zentralarchiv das dokumentarisch-historische Gedächtnis der Berliner Museen darstellt, ist die Gipsformerei ihr dreidimensionales Gedächtnis. Viele der eigens



**Figure 4**

**Blick in die Ausstellung ‚Das verschwundene Museum‘ mit Reproduktionen von verlorenen Gemälden von Zurbaran, Ribera und Caravaggio und einem Abguss nach Domenico Pieratti**



Figure 5

Gefasster moderner Gipsabguss des seit 1945 verschollenen Johannes des Täufers von Donatello (um 1386-1466), ca. 1425-30 (möglicherweise ca. 1455 überarbeitet), Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst SMB, Inv.-Nr. 50



Figure 6

Modellhalle der Berliner Gipsformerei, Oktober 2014

für die Ausstellung 2015 hergestellten Gipsabgüsse geben erstmals seit 1939 einen plastischen Eindruck von verschollenen Hauptwerken der Skulpturensammlung. Diese Ausstellung zeigte, wie täuschend echt ein Gipsabguss aussehen kann **Figure 5**. Anders als ein Schwarzweißfoto bzw. ein zweidimensionales Gedächtnis, das den Betrachter unvermeidlich auf ästhetische Distanz setzt, ermöglicht der Abguss einer Skulptur eine größere Nähe des Betrachters. Obwohl ich am Anfang der Ausstellung dem Gedanken, Gipsabgüsse in die Dauerausstellung einzubeziehen, eher skeptisch gegenüberstand, konnte ich es mir am Ende der Ausstellung gut vorstellen.

### DIE BEGEGNUNG MIT GIPSABGÜSSEN VERSCHOLLENER WERKE IN DER GIPSFORMEREI ALS IMPULS FÜR DIE AUSSTELLUNG ‚DAS VERSCHWUNDENE MUSEUM‘

Die Idee für die Ausstellung ‚Das verschwundene Museum‘ entstand Ende Mai 2014 während eines Rundgangs durch die Gipsformerei. In den Regalen der Modellhalle in Charlottenburg stehen Abgüsse von Skulpturen, die zu den Schätzen des einstigen Kaiser-Friedrich-Museums, des heutigen Bode-Museums, zählten **Figure 6**. Es sind Abgüsse von verschollenen Werken von Donatello sowie von Verrocchio, Nicola und Giovanni Pisano, Mino da Fiesole und vielen anderen. Die erste Begegnung mit diesen Abgüssen war für mich eine Offenbarung. Ich kannte diese Werke bisher nur von Schwarzweißfotos, meistens im Kleinformat, aus dem Verlustkatalog der

**Figure 7**

Abguss der Geißelung Christi von Donatello (vgl. fig. 3), in der Malwerkstatt der Gipsformerei, Februar 2015





Figure 8

Antonio Tamagnini  
(nachweisbar 1491-1504),  
Bildnis des Acellino  
Salvago, 1500, Marmor,  
Skulpturensammlung  
und Museum für Byzanti-  
sche Kunst SMB,  
Inv.-Nr. 2750  
heutiger Zustand

Skulpturensammlung. Diese vermitteln zwar eine Idee von der Komposition der Werke, aber kaum eine Vorstellung von deren physischer Präsenz, davon wie sich die Volumina im Raum entfalten, wie sie je nach Lichteinfall anders aussehen, wie die Ansichten ineinanderfließen, wenn man eine Skulptur umschreitet. Genau dies erlauben Abgüsse. Wie wirkmächtig Gipse im Vergleich zu Fotos sein können, zeigt der Abguss der *Geißelung Christi* von Donatello [Figure 7](#) gegenüber einem Foto des Originals (fig. 3), in dem die Volumina ganz anders erscheinen.

Mich selbst hat die Begegnung mit den Abgüssen verschollener Werke in der Gipsformerei so sehr berührt, dass daraus die Idee zur Ausstellung ‚Das verschwundene Museum‘ entstanden

ist – eine Ausstellung, die ohne die fantastische Unterstützung der Gipsformerei nie hätte realisiert werden können.<sup>2</sup>

## GIPSABGÜSSE ALS FRAGE AN DAS SELBSTVERSTÄNDNIS DES MUSEUMS

Die Überlegung, Abgüsse von verlorenen Bildwerken in die Präsentation einzubeziehen, tangiert das Selbstverständnis des Museums. Versteht sich das Museum primär als ein Ort der Kontemplation, der Begegnung mit dem Schönen? Oder ist das Museum bereit, die eigene Geschichte – und dabei auch ihre dunklen Seiten – zu thematisieren? Seit der Wiedereröffnung des Museums im Jahr 2006 wird in einem kleinen Kabinett die Zerstörung von Kunstwerken im brennenden Flakbunker Friedrichshain thematisiert. Es ist eine Art Gruselkabinett, in dem zum Beispiel die Büste des Acellino Salvago von Antonio Tamagnini zu sehen ist [Figure 8](#). Dieses Kabinett ist etwas abgelegen von der Hauptroute, und viele Besucher gehen an ihm vorbei. In der Dauerausstellung sind in fast allen Abteilungen brandgeschädigte Bildwerke zu sehen, allerdings wird nur sehr dezent in der Beschriftung angedeutet,



Figure 9

Tullio Lombardo (1455–1532), Schildträger, nach 1493, Marmor, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst SMB, Inv.-Nr. 212-213 Präsentation in der Ausstellung ‚Das verschwundene Museum‘ mit Fotos des Vorkriegszustands im Hintergrund

Man sollte Abgüsse der verschollenen Werke in die Präsentation einbeziehen, um die Erinnerung an diesen Werken wach zu halten.

dass sie fragmentarisch erhalten sind. Nirgendwo sind Fotos des Vorkriegszustands zu sehen. Um das einzigartige Schicksal dieser Sammlung auch wirkungsvoll an ein offenkundig interessiertes Publikum vermitteln zu können, müssen wir meines Erachtens nach bereit sein, auch stark beschädigte Werke auszustellen, wie zum Beispiel die *Schildträger* von Tullio Lombardo Figure 9, die seit Jahrzehnten im Depot lagern. Dazu sollte man auch in den Objekt- und Saalbeschriftungen deutlich stärker auf die individuelle Geschichte der Werke eingehen.

Man sollte auch, meines Erachtens, Abgüsse der verschollenen Werke in die Präsentation einbeziehen, um die Erinnerung an diesen Werken wach zu halten. Diese verschollenen Werke gehören nicht nur zur Sammlungsgeschichte dieses Hauses. Sie sind größtenteils auch Hauptwerke der Kunstgeschichte, die wir wieder in unsere Erzählung der Geschichte der Bildhauerei aufnehmen sollten.

### GIPSABGÜSSE ALS WERKZEUGE FÜR DIE RESTAURIERUNG FRAGMENTARISCH ERHALTENER SKULPTUREN

Darüber hinaus sind die Bestände der Gipsformerei auch von größter Bedeutung für die Restaurierung nur noch fragmentarisch erhaltener Skulpturen, da sie eine exakte Wiedergabe der verlorenen Teile des Originals ermöglichen. Mit der Entscheidung, eine Skulptur mithilfe eines Gipsabgusses zu ergänzen, verbindet sich die Zielsetzung, ihrem Schöpfer, dessen Idee und damit dem ursprünglichen Kunstwerk gerecht zu werden. Einem solchen Ansatz widerspricht jedoch die Charta von Venedig von 1964: Dieser Richtlinie der Denkmalpflege zufolge ist jeder veränderte Zustand eines Kunstwerkes zu respektieren; die Beseitigung historischer Spuren wird abgelehnt. Zwischen beiden Herangehensweisen besteht ein Widerspruch, dem wir uns von Fall zu Fall erneut stellen müssen. Was ist bedeutender, was stellt einen höheren Wert dar: das Kunstwerk oder seine Geschichte? Neben technischen Möglichkeiten und Grenzen in Restaurierungs- und Konservierungsfragen geht es um die Bewahrung des Kunstwerks als einer gestalteten ästhetischen Einheit einerseits und um den Respekt vor der Geschichte, die das Werk



Figure 10

François Duquesnoy (1597-1643),  
Bogenschnitzender Amor, vor 1629, Marmor,  
Skulpturensammlung und Museum für  
Byzantinische Kunst SMB, Inv.-Nr. 540  
heutiger Zustand

## Was ist bedeutender, was stellt einen höheren Wert dar: das Kunstwerk oder seine Geschichte?

veränderte, andererseits. Beides zu berücksichtigen ist nicht immer möglich. Anhand von Musterrestaurierungen der letzten sechzig Jahre wurden in der Ausstellung unterschiedliche Herangehensweisen und Ergebnisse vorgestellt, die sich in diesem Spannungsfeld bewegen.

Ein Saal in der Ausstellung thematisierte die verschiedenen Vorgehensweisen in der Restaurierung von brandgeschädigter Stein- und Terrakottaskulptur – von den Restaurierungen der 1950er Jahre in Moskau und Leningrad bis heute. Während der Vorbereitung dieser Ausstellung ist eines ganz klargeworden: Es gibt zu dieser Thematik keine allgemeingültige Haltung; jeder reagiert anders. Auch ist jede Generation seit 1945 anders mit dem Thema umgegangen. Es geht um die Verarbeitung von traumatischen Ereignissen. Ich lernte von einem älteren Kollegen, dass es in den 1950er Jahren angesichts kaputter Stätte unmöglich gewesen wäre, bei der Wiedereröffnung eines Museums nach jahrelangem Wiederaufbau die noch frischen Wunden des Krieges zu zeigen. Das belegt auch einer der beiden *Schildträger* von Tullio Lombardo [Figure 9](#), der in den 1960er Jahren restauriert wurde. Um der Skulptur den Anschein von Marmor zurückzugeben, wurde ihre Oberfläche mit Raspeln, Wasserstoffperoxid und einem Bunsenbrenner behandelt. Da die Unterschenkel fehlten, hat man die Ober- und Unterschenkel in einem Polyesterharz der 1960er Jahre, einem irreversiblen Material, ergänzt. Man hat also versucht, diese Figur wieder aufstellbar und ausstellbar zu machen.

Die Ergänzung von fragmentarisch erhaltenen Skulpturen mit Hilfe von Gipsabgüssen betrifft eine kleine Zahl von Kunstwerken, höchstens fünfzehn. Die meisten brandbeschädigten Bildwerke können nur als Fragmente ausgestellt werden. Auf der einen Seite haben wir die partielle Restaurierung des Amors von Duquesnoy aus den 1990er Jahren [Figure 10](#). Hier wurde der Gipsabguss benutzt, um den Baumstumpf zu ergänzen, während der fehlende Arm, der Bogen und das Werkzeug nicht rekonstruiert wurden. Auch hat man sich dafür entschieden, die Einschusslöcher sichtbar zu lassen: als Dokument und Mahnmal für die Schrecken des Krieges.



Figure 11

Antonio Rossellino (1427-ca.1479), Madonna, um 1460, Marmor, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst SMB, Inv.-Nr. 1709 Zustand vor der Restaurierung 2012



Figure 12

Antonio Rossellino, Madonna, um 1460  
heutiger Zustand

Am anderen Ende des Spektrums wird die Restaurierung des Madonnenreliefs von Rossellino aus dem Jahr 2012 präsentiert, bei der die fehlenden Teile des Hintergrunds anhand des Gipsabgusses vollständig rekonstruiert wurden Figure 11,12. Dieses Relief, dem Bode stets eine prominente Stellung innerhalb der Dauerausstellung eingeräumt hatte, kehrte 1958 in Form einiger verfärbter, auf eine Marmorplatte montierter Fragmente aus der Sowjetunion zurück. Die Hauptfiguren waren zwar noch vorhanden, aber ein Großteil des Hintergrundes fehlte – wie ebenso der Schleier der Madonna, die Heiligenscheine und Teile der Knie. Von den beiden Cherubim war jeweils nur die Hälfte des Gesichtes erhalten geblieben; diese Fragmente schwebten zusammenhanglos über der Szene. Dem Kind fehlte ein Teil des Mundes, was ihm eine Lippenpalte zu geben schien. Für die Restaurierung im Jahr 2012 erstellte die Gipsformerei eine Silikonform des Meistermodells, in der die fehlenden Teile neu gegossen wurden. Das Füllmaterial, das Glaspartikel enthält, um den Glanz des Marmors nachzuahmen, wurde getönt, um es der Färbung des verbrannten Originals anzugleichen. Die Ergänzungen wurden mit den originalen Teilen zusammengefügt. Die Patina des Reliefs ist nicht mehr original. Extrem hohe Temperaturen haben Teile des Marmors in Kalk verwandelt, und die Oberfläche hat ihre Transparenz eingebüßt. Trotz der Reinigungsversuche und aufwendiger Retuschen bleiben starke Unterschiede in der Farbigkeit sichtbar. Erstmals seit siebzig Jahren können jedoch die Lieblichkeit der Mutter-Kind-Beziehung und die Kohärenz der Komposition wieder nachempfunden werden. Die Restaurierung ist reversibel. Sollte eine zukünftige Generation den fragmentarischen Zustand vorziehen, könnten alle Ergänzungen entfernt werden.

Ich möchte betonen, dass es hier keinen ‚richtigen‘ und keinen ‚falschen‘ Weg gibt. Für beide Vorgehensweisen gibt es Pros und Contras. Eine wichtige Erkenntnis dieser Ausstellung ist, dass viele Entscheidungen im Museum – wie die Entscheidung, ein Kunstwerk zu restaurieren oder überhaupt auszustellen – nicht objektiv, sondern nur intersubjektiv nachvollziehbar begründet werden können und dabei als Deutungen wirksam sind, indem sie bestimmte

Es gibt keinen richtigen und keinen falschen Weg. Aber wir sollten uns darüber im Klaren sein, welches Bild von der Vergangenheit wir mit unseren Entscheidungen vermitteln.

Momente der Objektbiografie herausgreifen und gegenüber anderen Momenten hervorheben.

Es scheint auch in der Restaurierungspraxis von Gemälden im Vergleich zur Restaurierung von Skulpturen einen Unterschied zu geben. Bei der Malerei neigt man viel mehr dazu, die Lücken zu schließen. Das wichtigste Beispiel einer Gemälderestaurierung, die sich an der Charta von Venedig orientiert, ist die Restaurierung des Kruzifixus von Cimabue aus Santa Croce, der bei der Flut von 1968 stark beschädigt wurde. Hier hat man die Fehlstellen sichtbar gelassen, obwohl sehr viele Retuschen gemacht wurden. Bei Vandalismus werden, soweit ich das beurteilen kann, die Spuren immer beseitigt. Ein rezenteres Beispiel ist die *Freiheit* von Delacroix, die im Louvre-Lens im Jahr 2013 von einer Besucherin mit einem Graffiti versehen wurde. Die Filzstiftspuren wurden noch am selben Tag entfernt.

Bei der Restaurierung von Skulpturen werden demgegenüber Spuren von Vandalismus öfter sichtbar gelassen, wie hier im Fall des *Denkers* von Rodin vor dem Cleveland Museum of Art, der während des Vietnamkriegs von Aktivistinnen gesprengt wurde. Die Bronze blieb Jahrzehnte lang im Depot, bis man sie 2003 im beschädigten Zustand vor dem Museum aufstellte. Ein weiteres Beispiel ist eine Büste von Mussolini, die nach seinem Tod zerschossen wurde – die Büste wurde im beschädigten Zustand belassen. Demgegenüber hat man sich bei der *Pietà* von Michelangelo im Vatikan, die 1974 von einem Mann mit einem Hammer angegriffen wurde, für eine vollständige Ergänzung der Fehlstellen entschieden, wie an der Nase der Maria. Zu diesem Zweck hat man an einem Abguss die betroffenen Teile abgeformt, um die Ergänzungen vorzunehmen – eigentlich die gleiche Technik wie bei der Restaurierung des Rossellino-Reliefs in unserer Ausstellung. Noch einmal, es gibt keinen richtigen und keinen falschen Weg. Aber wir sollten uns darüber im Klaren sein, welches Bild von der Vergangenheit wir mit unseren Entscheidungen vermitteln. Ergänzen wir ein Kunstwerk, dann zeigen wir das Werk primär als künstlerische Schöpfung; wir lassen die Intention des Künstlers und die ästhetische Einheit des Werkes viel stärker in den Vordergrund treten. Bleibt ein Werk im fragmentarischen Zustand, der Einschusslöcher

Der Abguss der Geißelung Christi von Donatello würde einerseits das in Berlin fehlende Stück vertreten; andererseits würde er erlauben, die ästhetische Einheit des Werkes in Moskau wiederzugewinnen. Und darüber hinaus wäre er ein Medium der Verbindung zwischen Berlin und Moskau.

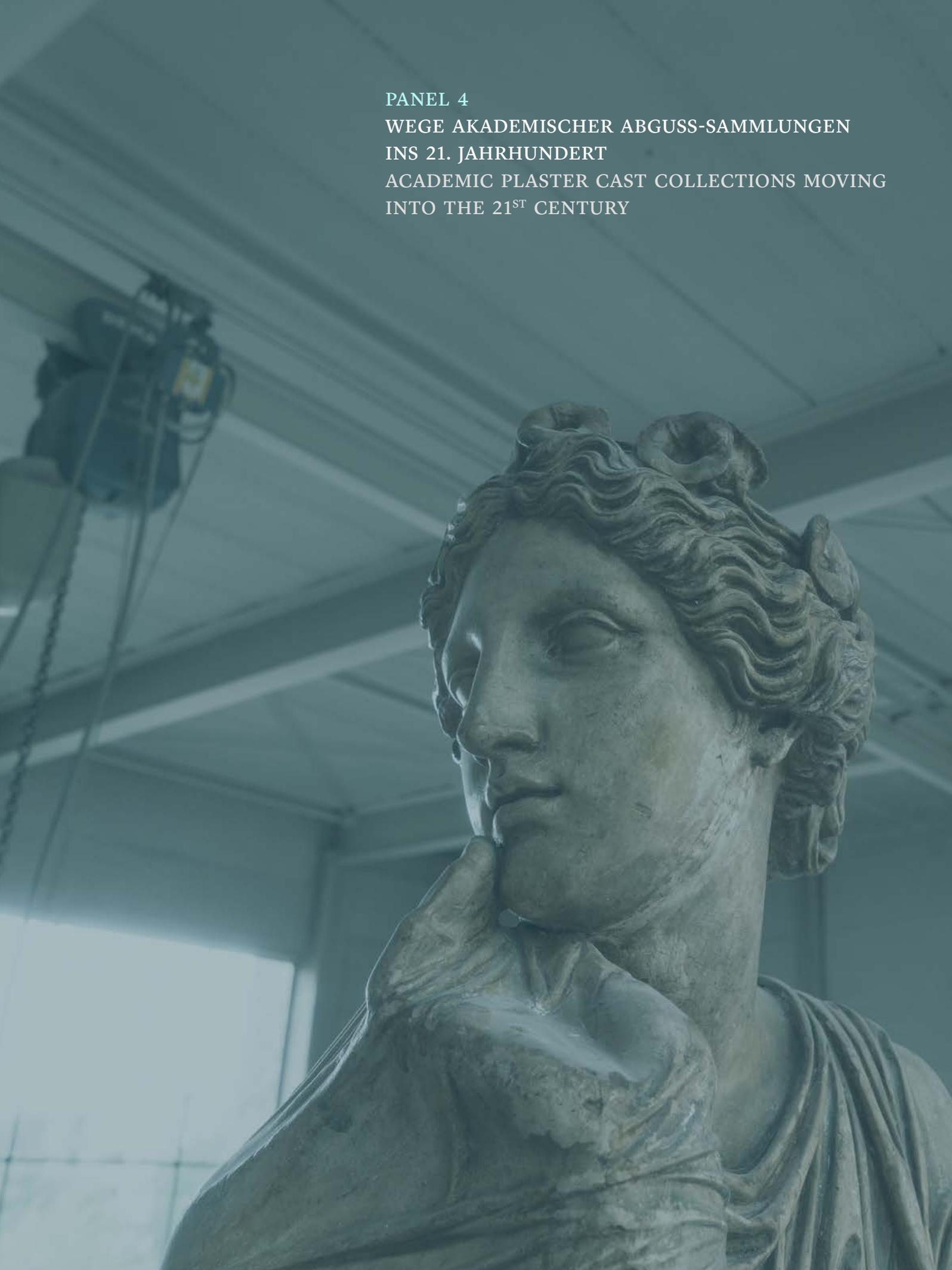
zeigt, dann ist das Schicksal des Werks im Mai 1945 sehr viel stärker in unserer Wahrnehmung präsent. Wir müssen zugeben – auch dem Publikum gegenüber – dass es sich hier um eine subjektive Entscheidung handelt.

### DER GIPSABGUSS ALS MEDIUM DER VERBINDUNG – MEDIUM KULTURELLER BEZIEHUNG UND KULTURELLEN AUSTAUSCHS

Um zu schließen – Gipsabgüssen kommt im musealen Raum eine große Bedeutung zu: als dreidimensionales Gedächtnis verschollener Werke, als Instrument für die Restaurierung fragmentarisch erhaltener Bildwerke und – als Synthese beider Funktionen – als Medium kultureller Beziehung und kulturellen Austauschs. Ein Werk, das ich gerne als Abguss in Berlin ausgestellt sehen möchte, ist das Relief der *Geißelung Christi* von Donatello. Es galt lange Zeit als verschollen, bis in den 90er Jahren bekannt wurde, dass dieses Relief erhalten ist und sich jetzt im Puschkin Museum in Moskau befindet. Im Juni dieses Jahres durfte ich im Rahmen einer Kooperation zwischen den Staatlichen Museen zu Berlin und dem Puschkin-Museum das Relief sehen und fotografieren. Eine Präsentation des Berliner Gipsabgusses im Bode-Museum würde das in Berlin nicht mehr vorhandene Werk dort wieder wahrnehmbar machen. Ein weiterer Abguss könnte für die Restaurierung des Reliefs in Moskau benutzt werden, um die fehlenden Teile – weniger als zehn Prozent des gesamten Kunstwerks, zu ergänzen. Der Abguss der Geißelung würde also diese doppelte Funktion des dreidimensionalen Gedächtnisses erfüllen. Auf der einen Seite würde er das in Berlin fehlende Stück vertreten; auf der anderen Seite würde er erlauben, die ästhetische Einheit des Werkes in Moskau wiederzugewinnen. Und darüber hinaus wäre er ein Medium der Verbindung zwischen Berlin und Moskau.

1. Siehe den Beitrag von Lynette Roth „Old World Art on the Soil of the New“: Plaster Casts and the Germanic Museum at Harvard University, für das Exemplar an der Harvard University in dieser Publikation.
2. Miguel Helfrich, Thomas Schelper, Susanne Grimm, Daniel Meyer, Wolfgang Zühlke, Rainer Palau und Robin Schulz danke ich ganz herzlich sowie allen anderen Mitarbeitern der Gipsformerei, die in kürzester Zeit neun neue Abgüsse produzierten und viele andere überarbeiteten.

PANEL 4  
WEGE AKADEMISCHER ABGUSS-SAMMLUNGEN  
INS 21. JAHRHUNDERT  
ACADEMIC PLASTER CAST COLLECTIONS MOVING  
INTO THE 21<sup>ST</sup> CENTURY





→  
Abstract  
S. 327

Magdalena Getaldić

# NEW TASKS AND CHALLENGES

## THE PLASTER CAST COLLECTIONS OF THE CROATIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS IN ZAGREB AND THEIR DIGITISATION

THE GLYPTOTHEQUE of the Croatian Academy of Sciences and Arts (Gliptoteka HAZU) is a unique institution in the Republic of Croatia, combining as it does the most systematically assembled collection of plaster casts of ancient sculpture and of works from the Croatian monumental heritage, systematically cast in the first half of the 20<sup>th</sup> century. The collections' traditional presentation was based on the scholarly disciplines of history, archaeology and art history with a view to presenting the development of sculpture from antiquity to the Renaissance for educational purposes. This paper will present the collections and draw attention to the shift towards new forms of presentation and new questions that do not stem from just one scholarly discipline but instead transcend disciplinary boundaries and identify cross-sectoral aspects for an

interdisciplinary approach. Picking up on this aspiration, we have embarked on digitisation. The casts from the permanent displays are presented in the repository of the Digital Collection of the Croatian Academy of Sciences and Arts, which has participated in the “European Cloud” or “eCloud” project since 2013.



**Figure 1** Glyptotheque of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb—view of the building, Medvedgradska street 2, 1940

## THE MUSEUM'S HISTORY

The intention that underpins the Croatian Academy's Glyptotheque makes it a particularly important body in the Republic of Croatia—the only one of its kind to collect, present and communicate the country's sculptural heritage. It was founded in 1937<sup>1</sup>, originally going by the name “Gypsotheque,” with the aim of

presenting the Croatian national sculptural heritage, through plaster casts of the immovable monuments that form part of this heritage, in the context of the most important monuments of history and art worldwide.<sup>2</sup> Over the course of time, the museum holdings have been enriched with numerous important works of Croatian sculpture and sculptural heritage from the 19<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> century. In 1950, the Gypsotheque became a constituent part of the Croatian Academy of Sciences and Arts and was renamed Glyptotheque. Since 1940, the museum has been housed in a former tannery and leather industry facility, the first sections of which were built in 1864, and which gradually expanded to become the largest industrial plant in Zagreb and indeed in Croatia **Figure 1**.<sup>3</sup> A fire in 1926 destroyed most of the factory, and the leatherworks went out of business in 1938. Its 1940 adaptation for a new utilization is a prime example in Croatia of such a conversion of an early industrial factory complex.

Today the Glyptotheque stands out as a museum that holds and exhibits the largest collection of sculptures in



Figure 2

View of the permanent display of the 19<sup>th</sup> to 21<sup>st</sup>-century Croatian Sculpture Casts Collection at the Glyptotheque of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb, 2004

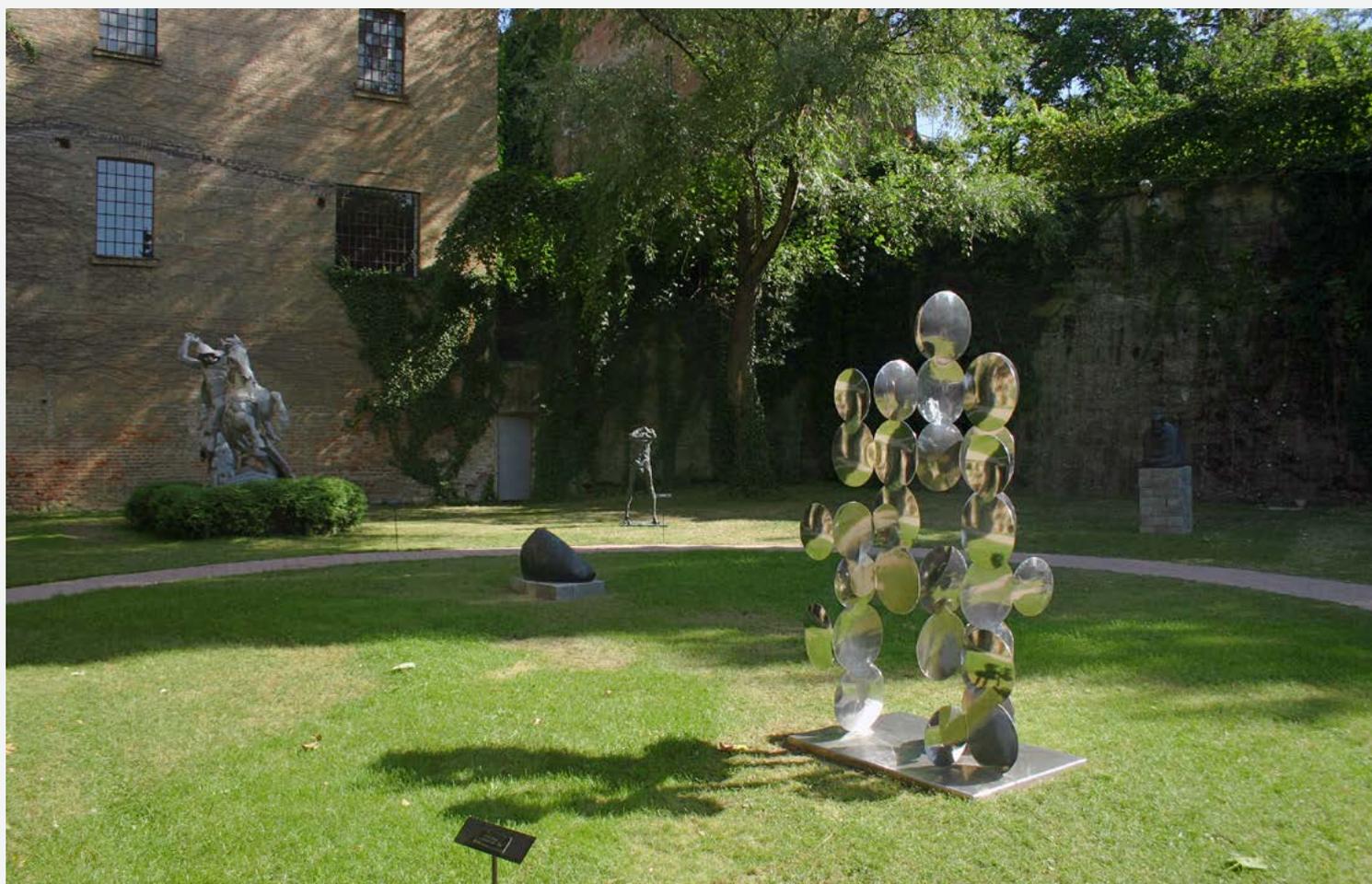


Figure 3

View of the Glyptotheque's sculpture park, 2004



**Figure 4** View of the permanent display of the Ancient Sculptures Casts Collection at the Glyptothèque of the Croatian Academy, 2007

Croatia, including plaster casts and original works of Croatian sculpture from the 19<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> century, and provides an opportunity to view sculpture from antiquity to the present day [Figure 2](#) . To complement the ongoing exhibition activity based on these holdings, the Croatian Sculpture Triennial was founded in 1982. Thanks to this event, coupled with the inauguration of four gallery spaces for contemporary art exhibitions, the Glyptothèque has become a platform to showcase contemporary art, taking its place at the very pinnacle of the country's artistic life.

In 2000 the Sculpture Park was created [Figure 3](#) . The Glyptothèque's permanent display was modernised in 2005 and an exhibit with a selection of plaster casts of important sculptures from ancient Greece was developed [Figure 4](#) .

## THE CAST COLLECTIONS OF THE GLYPTOTHEQUE OF THE CROATIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

The Glyptothèque owns four collections of casts that present major works from a range of eras extending from antiquity to the Renaissance, divided according to periods or themes. The oldest collection comprises the casts of ancient sculpture that Isidor Kršnjavi<sup>4</sup>, Head of the Croatian Land Government's Department of Theology and Education, i.e. Minister of Education and Religion, began to collect in 1892, when he acquired the first plaster casts of the Elgin Marbles from the Parthenon from Domenico Brucciani.<sup>5</sup>

The collection was set up almost a century later than comparable collections elsewhere in Europe. This is because Croatia played a minor political role within the Austro-Hungarian Empire.<sup>6</sup> Nevertheless, a systematic collection of casts in chronological order was established, presenting Greek art from the Archaic age to the Roman period.<sup>7</sup> Today, however, the collection is considerably reduced as a result of being scattered between various locations throughout its history. This came about as there was no clear allocation of responsibilities but, on the contrary, scant capacity for supervision of the collection after Kršnjavi left his position as Minister of Education and Religion in 1896; this situation persisted until the first decades of the 20<sup>th</sup> century. The collection was consequently dispersed between numerous schools and institutions. Multiple relocations meant that the collection suffered considerable damage and was to a large extent destroyed.<sup>8</sup>

In 1940, it was however reassembled on the initiative of Antun Bauer, the founder of the Gypsothèque, who brought together the bulk of the surviving casts in the Glyptothèque.

After the Second World War, the collection was expanded,<sup>9</sup> with new acquisitions of plaster casts of antiquities taken from monumental Roman sculpture in the field during excavations in Solin, Split, Nin and other localities and systematically cast in the archaeological museums of Zagreb, Split, Zadar and Pula in the 1950s. Thanks to this

expansion, the Ancient Sculpture Cast Collection contains casts of the best-known works of Greek art as well as casts taken from antiquities found throughout Croatia.

A further group of antique casts that were not incorporated into the Glyptotheque has been housed since 1961 in the Faculty of Humanities and Social Sciences, formally owned by the archaeology department. A reflection of the collection's arbitrary division is still manifested at these two sites.



Figure 5

View of the permanent display of the Immovable Croatian Cultural Heritage Casts Collection at the Glyptotheque of the Croatian Academy

The largest collection comprises plaster casts of fragments of immovable monuments of Croatian cultural heritage, from the pre-Romanesque era to the Renaissance, containing major works from various sites across Croatia [Figure 5](#). The collection was created with the original donation of casts collected by Dr Bauer, and was extended in 1939 with a donation of about 200 casts. Immediately after the museum was founded, a systematic plan was devised to collect and cast examples of the 9<sup>th</sup> to 15<sup>th</sup>-century monumental heritage throughout Croatia. For this purpose, the museum established its own in-house casting shop,

Although its scope is now somewhat smaller than earlier in its history, its value has not diminished, but rather increased: it is part of the European cultural heritage.

working together with experts who for many years travelled around in order to take moulds of the monuments or of parts of them which were to be cast. Much of the collection was cast on the occasion of the major exhibition 'Medieval Art of the Peoples of Yugoslavia', held in 1950 in Paris,<sup>10</sup> for which numerous *stechaks* were cast.<sup>11</sup> One particularly challenging case was the casting of the Romanesque portal of the cathedral in Trogir that started in 1940. Casting in the field was stepped up from 1947 in Šibenik, Dubrovnik, Zadar and Trogir, and was continued throughout the 1950s and 1960s.

The permanent display has always been arranged chronologically, and this is still the case today. The full complexity and richness of the Croatian heritage is presented by a selection of sculptural works from characteristic and representative historical monuments.

A separate unit is devoted to the collection of casts of George of Dalmatia, whose name is connected with the emergence of the Early Renaissance in Croatia. It encompasses the oeuvre of the most important 15<sup>th</sup>-century builder and sculptor in Croatia with casts from Split, Ancona, Pag and Dubrovnik, as well as from the Cathedral of St James in Šibenik, which figures on the UNESCO World Heritage List [Figure 6](#).

The unique plaster cast collections of the Glyptothek of the Croatian Academy of Sciences and Arts bring together casts of some of the most important works of sculpture worldwide and replicas of the most important works of Croatian national heritage in a single location. These are representative witnesses that create the foundation of our cultural memory and build national identity. They can stand shoulder to shoulder with similar collections of casts of historical monuments Europe-wide.

It should be noted that the ancient sculpture collection, which has existed for over 120 years, is the only one of its kind in Croatia, and although its scope is now somewhat smaller than earlier in its history, its value has not diminished, but rather increased: it is part of the European cultural heritage.

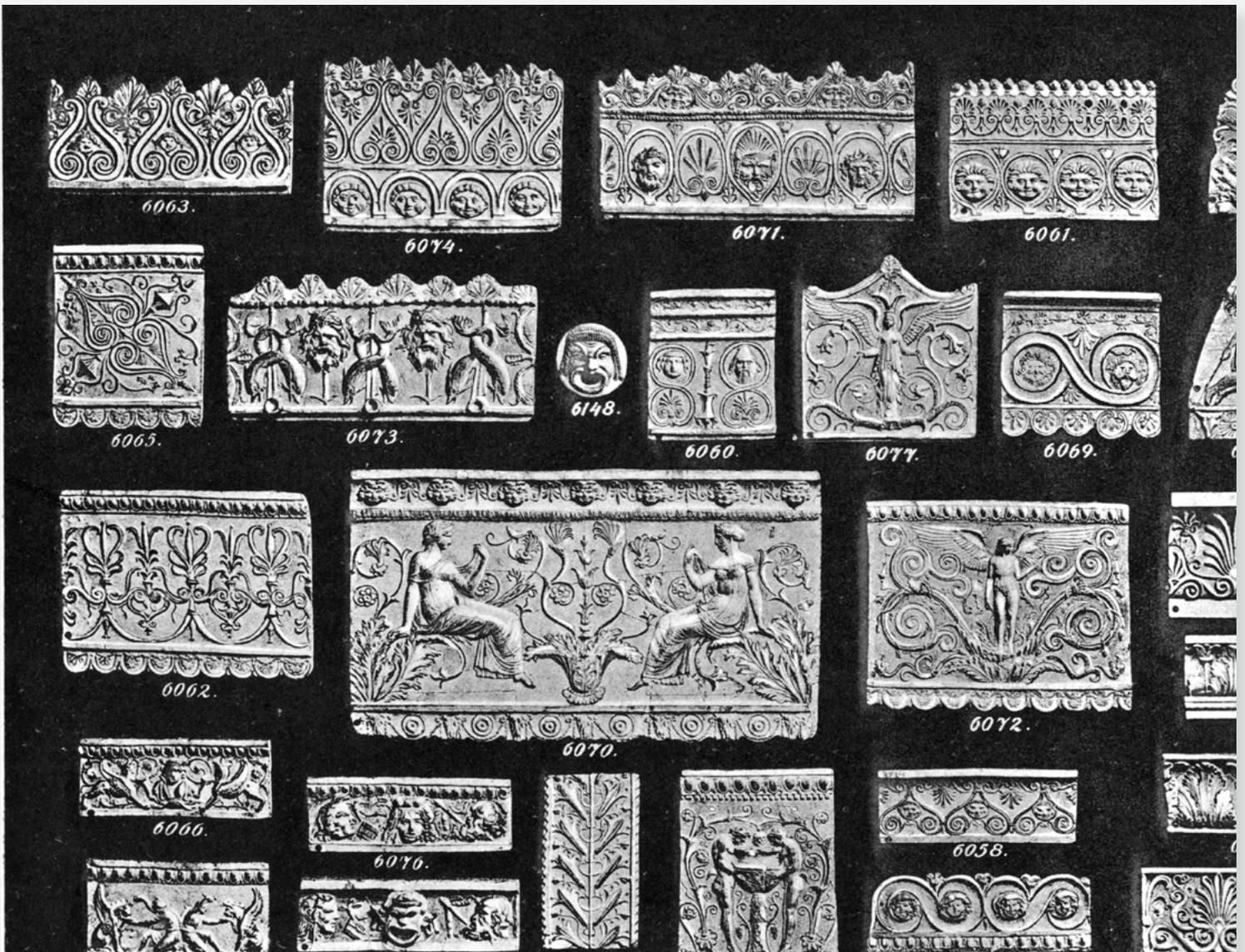


Figure 6 View of the permanent display of the collection of plaster casts of works by Juraj Matejev Dalmatinac, 2004

## NEW TASKS AND CHALLENGES

For more than seventy years, the ancient collections of plaster casts have been in the care of the Glyptotheque where they are professionally processed, presented and communicated through numerous events, including workshops, launches, presentations, thematic exhibitions, lectures, and so on. They are considered essential in teaching and for outreach to a wider public. Redefining its mission, the museum has now set itself new tasks focusing on the needs of society and communication with the audience. The interdisciplinary approach is crucial for accomplishing this task, and that is why we have turned to digitisation. Through a pilot 3D digitisation project implemented in collaboration with the Faculty of Humanities and Social Sciences' Department of Information and Communication

Sciences in 2012, we have become increasingly aware that in the future developing virtual tools and applications will be vital to satisfy all our users' requirements.

The collection has also been digitised and placed in the repository as part of the Digital Collection of the Academy and included in the “European Cloud” project.<sup>12</sup> All these activities are indicators of how the role of the collection within the museum has changed; the casts are no longer viewed exclusively as an educational tool, but are deployed to reach out to the broader public, to be developed using digital technology. Since the collection is divided into two parts, and new forms of communication involve two sites, each of which has different functions—one a museum, the other a university—we can also compare the dual use of the casts. The casts in the Faculty of Humanities and Social Sciences' collection are used as didactic tools in archaeology and art history courses. The archaeology department's main concern today is to preserve and restore the casts by drawing on the relevant research, while other departments, such as the Chair of Museology and Heritage Management, are more interested in exhibition projects with the plaster cast collection. Virtual tools and applications are used within the curriculum, in particular for striking reconstructions of an object's primary context in augmented reality. Users' requirements mean we must draw on contemporary interdisciplinary presentation methods, making use of their potential, and this is why we have digitised our exhibits, which are rapidly accessible in the repository, accompanied by reliable and transparent information. In the permanent exhibition of the Ancient Sculpture Cast Collection, QR codes have been placed next to the objects, linking to the pages of the repository to provide more detailed information about each exhibit and serving as a guide to the collection.

### **DIGITISATION AND THE EUROPEAN CLOUD**

In keeping with the needs of contemporary society, new forms of communication must be developed to respond to the expectations of museum visitors and users, who want rapid access to relevant textual and visual information. As well as the aforementioned need for contemporary

Through this digital interface, the material can fulfil several museological functions simultaneously: protection, research and communication.

interdisciplinary methods of presentation, the Glyptothèque has begun its project to digitise the material in the permanent displays and in 2011 became involved in the Academy's digital repository. This is where the Academy's scientific research, museum gallery and library units are presented in one place, with free online access in conjunction with contemporary, standardized technical support.

The repository is an example of cooperation and data processing in a single interface for very different digital materials, from archives, museums, and libraries. By 2015, a total of 11 units of the Academy had joined the project.<sup>13</sup> In the repository, the Glyptothèque presents the permanent display materials, organised as a function of the Glyptothèque collections in seven units, including sculptures, plaster casts, and copies of frescoes. Thanks to inclusion in the repository, the Glyptothèque's digital material now enjoys high-quality technical support and became accessible to users on-line, through a simple, reliable and rapid data search function.

Through this digital interface, the material can fulfil several museological functions simultaneously: protection, research and communication.

The Academy and the Glyptothèque digital collections were also involved in the "eCloud" project, launched in 2013. The project's objective is to build a system using cloud technology for the purposes of research in the human and social sciences. In all, 11,601 objects have been aggregated from the Academy's digital collection and 6,405 objects were published in the Europeana during 2014, along with a virtual Pablo Picasso exhibition.

## CONCLUSION

There is an ever increasing need for contemporary interdisciplinary methods of presentation as well as for digitisation which enables more rapid accessibility of information about the major works of our cultural heritage. Substantial evidence has been collected to show that these means open up new perspectives for plaster cast collections in both museums and universities—for research as well as for broader audiences.

1. On October 23, 1937, Dr Antun Bauer gave his collection of casts and models of Croatian sculptors to the city of Zagreb, thus founding the Gypsotheque Museum of the City of Zagreb. Bauer was a leading archaeologist, museologist and collector, as well as initiating, founding and making donations to numerous museums in Croatia; he founded the Museum Documentation Centre in Zagreb, and was the intellectual originator and visionary initiator of numerous projects in the domain of museums and culture.
2. *Antun Bauer, Gipsoteka 1937-1947*, unpublished manuscript, Zagreb, 1948, p. 6.
3. The factory was the largest exporter of military boots in the period of the Austro-Hungarian Empire. Since 1st April 1940, the newly re-founded Zagreb Gypsotheque has occupied part of the factory complex.
4. Isidor Iso Kršnjavi (Našice, 1845–Zagreb, 1927) was a key figure of Croatian history and culture from the late 19th century, the so-called Foundation Period, an intellectual on a European scale, scholar, artist, critic and politician. He acquired the antique casts in 1892 when he took up the post of Head of the Croatian Land Government's Department of Theology and Education.
5. Figures from the eastern and western pediments of the Parthenon were acquired: a frieze and 15 metopes with a depiction of the Centauro-machy, see: 'Muzej sadrenih otisaka u Zagrebu', *Viestnik Hrvatskoga arheološkoga društva*, n.s. I (1895), Zagreb, 1895-1896, p. 214.
6. The Austro-Hungarian Empire or Monarchy (which encompassed the then state of Croatia) was the name for the dual Habsburg monarchy in the period from the Austro-Hungarian Compromise of 1867 until its collapse in 1918.
7. In 1894 and 1895, plaster casts of the most important works of sculpture from ancient Greece and Rome were systemically collected from museums in London, Paris, Berlin, Cologne, Munich, Vienna and Rome. Some of the casts came from the replica workshop of the Staatliche Museen zu Berlin.
8. The collection was systematically collected, but is much reduced today. A large number of very valuable examples of sculpture are missing, such as the Moschophoros, the Victory of Samothrace, Myron's Marsyas, Diadumenos, Sleeping Ariadne from the Vatican, the Barberini Faun, the Boy with a Goose, Paionios' Victory, Venus Genetrix, Apollo Citharoedus, casts from the pediment of the Temple of Zeus in Olympia, the Aeginitans from the pediment of the Temple of Aphaia in Aegina, the Niobids and many others. Cf. Tomislav Bilić, 'Zagrebačka zbirka sadrenih odljeva antičke skulpture', *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu*, III, 41(2008), pp. 443-445.
9. After World War II, the following casts were obtained: the Medici Venus from the Uffizi, the Apoxyomenos from the Vatican, Theseus from the eastern pediment of the Parthenon from the British Museum, and Hermes Binding his Sandal from the Louvre.
10. *L'Art Medieval Yougoslave*, Palais de Chaillot, Paris, 9th March – 22nd May, 1950.
11. For this exhibition, the greater part of the plaster casts of 13<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup>-century *stechaks* were cast, those distinctive and unique funerary monuments of a monolithic character of the Middle Ages from Bosnia and Herzegovina, Croatia, Montenegro, and Serbia.
12. The digital collection of the Croatian Academy of Sciences and Arts is accessible at URL: <http://dizbi.hazu.hr/> last accessed 26/02/2016
13. Up to 2015, 22,894 books, articles and individual objects have been digitised and published in the repository (artistic paintings, photographs, microfilms, playbills, manuscripts, etc.) and 442,897 files.



Figure 1

Blick in die Abguss-Sammlung Antiker Plastik der Freien Universität in Berlin-Charlottenburg

→  
Abstract  
S. 328

Lorenz Winkler-Horaček

# AKADEMISCHE ABGUSS-SAMMLUNGEN ZWISCHEN TRADITION UND ZUKUNFT

## DIE ABGUSS-SAMMLUNG ANTIKER PLASTIK DER FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN

DIE ABGUSS-SAMMLUNG Antiker Plastik der Freien Universität Berlin **Figure 1** ist seit den 1970er Jahren als Gemeinschaftsprojekt von Universität und Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin entwickelt worden. Bei der Neubesetzung des Lehrstuhls für Klassische Archäologie an der Freien Universität konnte der zum Ordinarius berufene Adolf H. Borbein die Wiedereinrichtung einer Abguss-Sammlung erreichen, die zum Ausbildungsstandard der Klassischen Archäologie an deutschsprachigen Universitäten gehört.<sup>1</sup> Zur Grundlage der Kooperation zwischen Freier Universität und Staatlichen Museen wurde, dass die Freie Universität für die wissenschaftliche Betreuung sowie für die Trägerschaft der Sammlung zuständig ist, die Staatlichen Museen im Gegenzug für eine

Grundausrüstung an Abgüssen aus dem Formenbestand der Gipsformerei sorgen. Als Kustos der Sammlung trat 1979 Klaus Stemmer seinen Dienst an. Er erreichte in seinen Dienstjahren bis 2007, dass der Bestand der Sammlung auf etwa 2000 Objekte anstieg. Heute sind es annähernd 2100 Abgüsse, von denen circa vierzig Prozent aus den Formen der Gipsformerei stammen. Die restlichen sechzig Prozent wurden in den vergangenen Jahrzehnten durch universitäre Mittel bzw. aus den Geldern eines Fördervereins erworben oder sie kamen als Leihgaben aus Privatbesitz in die Sammlung.

Diese zunächst kurze Geschichte knüpft an eine sehr viel ältere Tradition an. Eine erste Abguss-Sammlung antiker Plastik wurde in Berlin bereits 1696 gegründet. Sie war zunächst Teil der Akademie der Künste. Im 19. Jahrhundert ging sie an die Königlichen Museen über. Besonders nach Gründung der Gipsformerei vollzog sich ein schneller Aufschwung und seit den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde die Sammlung im ersten Obergeschoss und im Treppenhaus des Neuen Museums ausgestellt. Sie zählte in dieser Zeit zu den großen musealen Sehenswürdigkeiten Berlins. Wegen zunehmender Überfüllung der Räumlichkeiten, aber auch wegen einer ganz grundsätzlichen geschmacklichen Neufokussierung der Museen und einer wachsenden Fixierung auf die ‚Aura‘ des Originals übergab man die Abgüsse im frühen 20. Jahrhundert an die Berliner Universität. Als sie 1921 im Westflügel der Friedrich-Wilhelms-Universität – der heutigen Humboldt-Universität – wiedereröffnet wurde, zählte sie zu den größten Sammlungen ihrer Art weltweit.<sup>2</sup>

Hier verbindet sich die Berliner Geschichte mit der Geschichte anderer Abguss-Sammlungen. Bislang nahm Berlin im deutschsprachigen Raum eher eine Sonderstellung ein. Denn Abguss-Sammlungen antiker Skulpturen waren im 19. Jahrhundert besonders im Zusammenhang mit den neu gegründeten Instituten für Klassische Archäologie an den Universitäten entstanden. Sie wurden als Lehrsammlungen bereits früh in die archäologische Ausbildung eingebunden. Diese Entwicklung universitärer Abguss-Sammlungen außerhalb Berlins war mit der Berliner Gipsformerei verbunden, da deren Gründung nach

Für das Überleben von Gipsabguss-Sammlungen sind tragfähige Nutzungskonzepte fundamental.

dem Krieg gegen Napoleon unter anderem der Stärkung von Kunst und Wissenschaft dienen sollte. Schnell belieferte die Berliner Gipsformerei die Universitätssammlungen auch weit über Preußen hinaus.

Einem wahren Boom der Abgüsse im 19. Jahrhundert folgte vielfach der Niedergang im 20. Jahrhundert. Abgüsse und ganze Abguss-Sammlungen wurden zerstört. Mit den Motiven und den kulturgeschichtlichen Hintergründen dieses Zerstörungsprozesses haben sich zwei Tagungen in Ithaca, NY, und in Berlin 2010 und 2015 intensiv beschäftigt.<sup>3</sup> Die Abguss-Sammlung antiker Plastik in Berlin überlebte den zweiten Weltkrieg zwar mit verhältnismäßig geringen Verlusten. Doch Anfang der 1950er Jahre wurde die Berliner Sammlung innerhalb kürzester Zeit weitestgehend zerstört. Ihre Reste wurden in den Kellern des Pergamonmuseums unsachgemäß gelagert. Erst in den 1990er Jahren gelangten die verbliebenen Fragmente in ein Außendepot der Staatlichen Museen und wurden dort gesichtet. Im Rahmen des Projektes „Das Berliner Skulpturennetzwerk“ – ebenfalls eine Zusammenarbeit von Freier Universität und Staatlichen Museen – konnten zwischen 2009 und 2012 die Reste der alten Sammlung systematisch aufgearbeitet werden. Sie sind heute über die Datenbank Arachne zugänglich.<sup>4</sup>

Für das Überleben von Gipsabguss-Sammlungen sind tragfähige Nutzungskonzepte fundamental. Hierbei kommt den Universitätssammlungen eine zentrale Rolle zu. Denn während sich das Selbstverständnis der Museen seit dem 19. Jahrhundert stark gewandelt hat, bestehen die traditionellen Aufgaben universitärer und wissenschaftlicher Abguss-Sammlungen nach wie vor. Kunstgeschichtliche Gestaltungsprinzipien und Stilentwicklungen bilden heute wie früher eine Basis für das Studium der Klassischen Archäologie. Stilkritische Vergleiche können nur an Originalen oder an guten Abgüssen durchgeführt werden. Zweidimensionale Fotos sind kein geeigneter Ersatz für die dreidimensionalen Objekte und daher nur bedingt tauglich. Abguss-Sammlungen stellen die rundplastischen Objekte aus den verschiedensten Museen der Welt vergleichend nebeneinander. Damit ermöglichen sie es, inhaltliche und formale Zusammenhänge nach aktuellen

**Figure 2** Studentisches Seminar in der Abguss-Sammlung Antiker Plastik der FU Berlin



wissenschaftlichen oder didaktischen Erkenntnissen sichtbar zu machen und zu diskutieren. Dies erfolgt zunächst im Rahmen von Lehrveranstaltungen **Figure 2**. Abguss-Sammlungen verfügen hier über Möglichkeiten, die Museen in der Fokussierung auf Originale nicht haben.

Neben vergleichenden Analysen liegen weitere traditionelle und zugleich aktuelle Aufgaben der Abgüsse in der Rekonstruktion antiker Kontexte (Aufstellung von Statuen, räumliche Dispositionen etc.), aber auch in der Rekonstruktion der Originale selbst. Eine Ausstellung wie die von Klaus Stemmer und Studierenden der Freien Universität 1994/95 in der Berliner Abguss-Sammlung gezeigte Schau ‚Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur‘ lässt sich nur mit Abgüssen realisieren.<sup>5</sup> Das gleiche gilt für die Zusammenführung von Fragmenten, die über die Welt verstreut sind. Als Beispiel sei ein Jugendporträt des römischen Kaisers Commodus angeführt **Figure 3**<sup>6</sup>: Aufgrund eines Bruchs besteht es heute aus zwei Teilen. Der eine Teil befindet sich im Merseyside Museum in Liverpool, der andere im Magazin der Villa Hadriana in Tibur. Im Abguss sind sie vereint.

Darüber hinaus haben sich die Abguss-Sammlungen in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten gerade in Deutschland weiterentwickelt. Sie haben sich als Lern- und Lehrwerkstätten sowie als Orte des Experimentierens mit neuen und tragfähigen Konzepten für das 21. Jahrhundert profiliert.

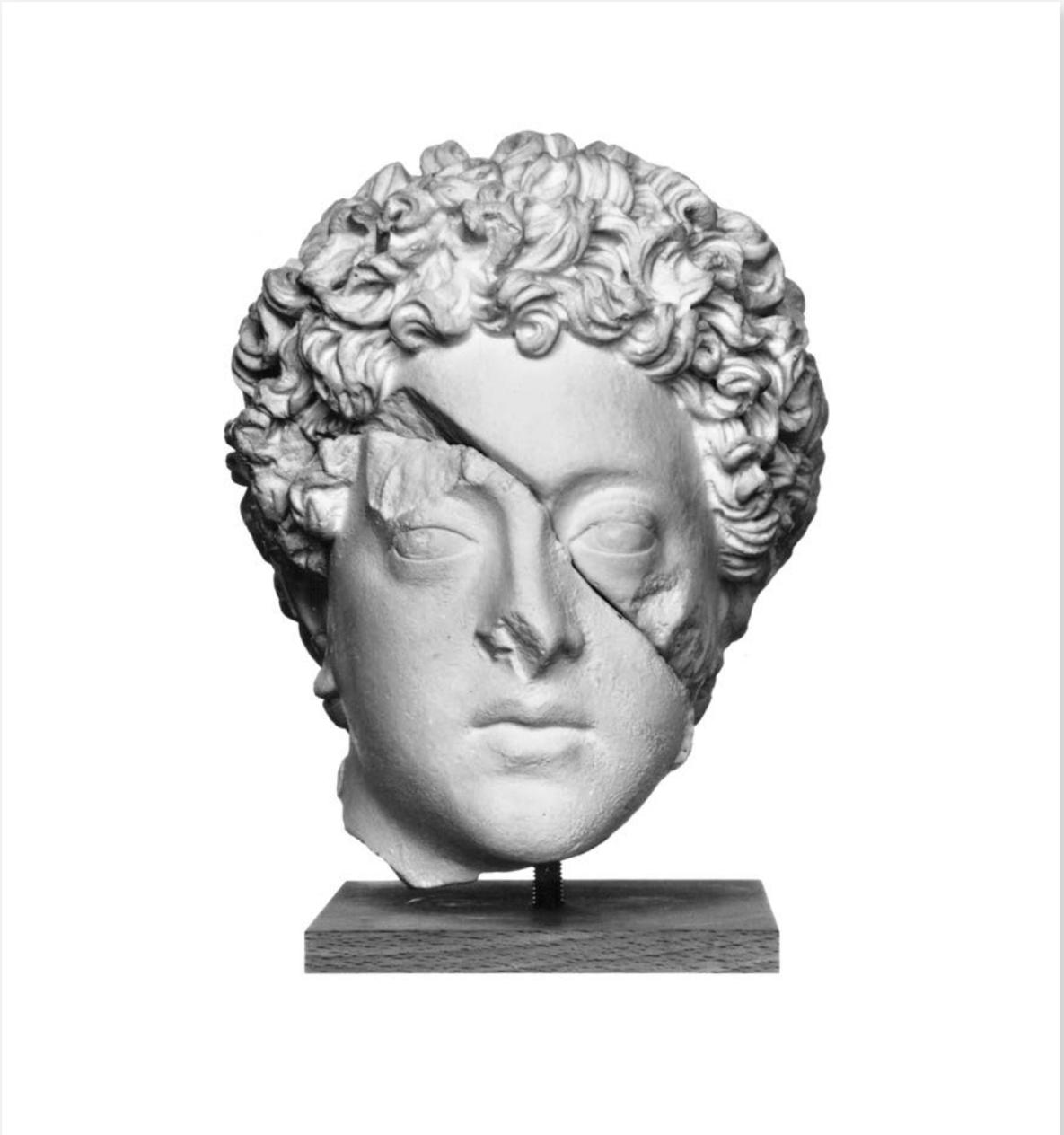


Figure 3

Porträt des Commodus in der Abguss-Sammlung Antiker Plastik. Die Originalfragmente befinden sich in Liverpool und Tibur

Die universitären Abguss-Sammlungen sind Orte der Wissenskommunikation und auch Orte spielerischen Umgangs mit der Antike.

## ABGUSS-SAMMLUNGEN ALS LERN- UND LEHRWERKSTÄTTEN

Gerade im Rahmen des Bolognaprozesses ist der Begriff ‚Vermittlungskompetenz‘ in den Fokus universitärer Curricula gerückt. In den letzten Jahren konnten Studierende innerhalb der Abguss-Sammlungen zunehmend eigenständig Ausstellungen konzipieren und umsetzen, wie dies mit Originalen undenkbar wäre. Es ist ein doppelter Prozess, der hier stattfindet: Wissenschaftliche Ergebnisse und Kenntnisse werden an die Studierenden durch Seminare und Übungen am Objekt vermittelt; gleichzeitig werden diese Kenntnisse und damit das Wissen über die Skulpturen der Antike in Ausstellungen und Führungen von den Studierenden einem breiten Publikum zugänglich gemacht.

Dieses Konzept ist mit der Berliner Abguss-Sammlung seit langem verbunden. Bereits die Eröffnungsausstellung ‚Kaiser Marc Aurel und seine Zeit‘ 1988 samt Katalog war unter der Leitung von Klaus Stemmer von Studierenden konzipiert und umgesetzt worden.<sup>7</sup> Das gleiche gilt auch für die Ausstellungen ‚Standorte‘<sup>8</sup>, ‚In den Gärten der Aphrodite‘<sup>9</sup> oder die Porträtausstellung ‚Schau mir in die Augen‘<sup>10</sup>. In jüngerer Zeit wurde diese Ausstellungspraxis in die Module der neuen BA- und MA- Studiengänge transferiert. Es konnten kulturgeschichtliche Ausstellungen zu Themen wie ‚Amor und Psyche‘<sup>11</sup> oder ‚Wege der Sphinx – Monster zwischen Orient und Okzident‘<sup>12</sup> realisiert werden

Figure 4, die über das Arbeitsgebiet der reinen Skulpturen-

Figure 4 Blick in die Ausstellung ‚Wege der Sphinx‘, 2011





**Figure 5** Blick in die Ausstellung ‚...von gestern bis morgen... Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en)‘, 2012

forschung und -lehre hinausgehen. Auch die Ausstellung im Jahre 2012 ‚... von gestern bis morgen ... Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en)‘<sup>13</sup> wurde im Rahmen studentischer Praktika an der Freien Universität entwickelt und umgesetzt (Figure 5). Das Entscheidende an diesen Ausstellungen ist dabei der Weg. Die prozessuale Arbeit mit den Studierenden steht im Mittelpunkt.

### ABGUSS-SAMMLUNGEN ALS EXPERIMENTIERWERKSTÄTTEN

Die universitären Abguss-Sammlungen sind Orte der Wissenskommunikation und auch Orte spielerischen Umgangs mit der Antike. Sie können als Experimentierwerkstätten dienen. Dabei kommt der spielerischen Konfrontation der antiken Plastik auch mit zeitgenössischer Kunst eine besonders kreative Rolle zu; denn so eröffnen sich immer wieder neue Perspektiven auf die antiken Skulpturen.

Seit den frühen 1990er Jahren finden in der Berliner Abguss-Sammlung Ausstellungen zeitgenössischer Künstler und Fotografen statt (Figure 6-7). Andere Ausstellungs-



Figure 6

Blick in die Ausstellung ‚Bernhard Nürnberger.  
Der Schlaf des Faun gebiert Ungeheuer‘, 2010

formate weisen wiederum einen stärkeren Bezug zur Archäologie auf. Als Beispiel sei die Ausstellung, ‚Mit geschultem Blick – Hermann Burchardts Reise in Südsyrien‘ aus dem Jahr 2012 genannt, deren Fotos aus dem späten 19. Jahrhundert angesichts der aktuellen Zerstörungen in Syrien einen großen Quellenwert besitzen. Darüber hinaus werden regelmäßig verschiedene Arten von Theater, Tanzperformances und Lesungen angeboten. Seit der Eröffnung im Jahr 1988 hat die Berliner Abguss-Sammlung mittlerweile über einhundert Ausstellungen und Veranstaltungen realisiert. Die Vielfalt der Aktivitäten kann über die Homepage der Sammlung eingesehen werden.<sup>14</sup>

Man muss wissen, was man mit den Abgüssen machen will. Abgüsse müssen in Bewegung bleiben, eingebunden in Lehre, Ausstellungen, Projekte, Performances und vieles mehr. Nur durch diese Einbindung der Abgüsse in eine Vielfalt an Aktivitäten sind sie in der Lage, mit Originalen konkurrieren zu können. In dieser Vielfalt der Nutzung können sie den Originalen sogar überlegen sein.

Figure 7

Blick in die  
Ausstellung ‚Siegfried  
Kober – Skulpturen‘,  
2013



Es wäre der Beginn einer ‚großen‘ Berliner Abguss-Sammlung als Spiegel der Weltkulturen.

## EINE PERSPEKTIVE FÜR DAHLEM BZW. IN DAHLEM

Zum Abschluss ein kurzer Ausblick auf die weitere Entwicklung in Berlin: Die bestehende Kooperation zwischen den Staatlichen Museen zu Berlin und der Freien Universität ist die Grundlage für eine erfolgreiche Arbeit. Diese gilt es zu festigen und auszubauen. Die Enge der Sammlung in Charlottenburg erfordert allerdings eine Suche nach neuen Räumlichkeiten. Vielversprechende Möglichkeiten der Erweiterung bietet der Wandel der Museumslandschaft in Berlin-Dahlem. Mit dem Umzug des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst in das Humboldt-Forum in Berlin-Mitte werden hier große Flächen frei. Eine erste und zunächst noch unverbindliche Planung schlägt im Erdgeschoss des Dahlemer Museumskomplexes einen Bereich von etwa 3000 m<sup>2</sup> für die Abguss-Sammlung Antiker Plastik vor. Damit würde die Sammlung ihren momentan noch vorhandenen Depotcharakter verlieren. Die mehr als 2000 Objekte stünden in unmittelbarer Nähe zur Universität den Studierenden zur Verfügung, wobei der vorhandene Raum vielfältige Nutzungsmöglichkeiten erlaubt. In einem zweiten Schritt könnten neben der Klassischen Archäologie auch die anderen kunst- und kulturwissenschaftlichen Fächer an der Freien Universität ihre originalen Sammlungsbestände und aktuellen Forschungen an diesem Ort präsentieren. Und schließlich könnten in einem dritten Schritt weitere Flächen genutzt werden, um Abgüsse auch der nicht antiken Skulpturen aus den reichen Beständen der Staatlichen Museen hier in einer Art Lapidarium der Öffentlichkeit zu zeigen. Der bereits vorhandene Abguss des monumentalen Tores aus dem indischen Sanchi im Außenbereich der Dahlemer Museen wäre ideal in ein solches Konzept einzubeziehen. Aus der räumlichen Nähe der universitären Fächer wie Kunstgeschichte, Ägyptologie und anderen zu den entsprechenden Abgüssen der jeweiligen Epochen und Kulturen im Besitz der Staatlichen Museen könnten sich dann neue Synergien entwickeln. Weitere Kooperationen wären möglich, wie sie zwischen dem Fach Klassische Archäologie und den Staatlichen Museen bereits existieren. Es wäre der Beginn einer ‚großen‘ Berliner

Abguss-Sammlung als Spiegel der Weltkulturen mit einem entsprechend lebhaften und kreativen universitären Nutzungskonzept. Eine solche Sammlung könnte sich Schritt für Schritt entwickeln, je nach Möglichkeit und Engagement der einzelnen Fächer und Fachvertreter.

- 1\_ K. Stemmer, ‚Abguss-Sammlung Antiker Plastik der Freien Universität Berlin: Die ersten zwanzig Jahre‘, in: J. Fabricius und L. Winkler-Horaček (Hrsg.), *20 Jahre Abguss-Sammlung Antiker Plastik der Freien Universität Berlin. Neuerwerbungen 2007 und 2008*, Berlin 2008, S. 5.
- 2\_ Zur Geschichte der Berliner Abguss-Sammlung siehe: N. Schröder und L. Winkler-Horaček (Hrsg.), *...von gestern bis morgen ... Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en)*, Rahden/Westf. 2012.
- 3\_ ‚Destroy the Copy I/II. International Conferences on the Fate of Plaster Cast Collection‘ am Department of History of Art and Visual Studies, Cornell University, Ithaca, NY, 24./25. September 2010 und an der Abguss-Sammlung Antiker Plastik der Freien Universität Berlin, 8.-10. Oktober 2015.
- 4\_ [www.arachne.uni-koeln.de](http://www.arachne.uni-koeln.de) letzter Zugriff am 9.2.2016
- 5\_ K. Stemmer (Hrsg.), *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur*, Berlin 1995.
- 6\_ Vgl. Nr. 3305222 unter [www.arachne.uni-koeln.de](http://www.arachne.uni-koeln.de)
- 7\_ K. Stemmer (Hrsg.), *Kaiser Marc Aurel und seine Zeit*, Berlin 1988.
- 8\_ Stemmer 1995 (wie Anm. 5).
- 9\_ K. Stemmer (Hrsg.), *In den Gärten der Aphrodite*, Berlin 2001
- 10\_ F. Fless – K. Moede – K. Stemmer (Hrsg.), *Schau mir in die Augen ... Das antike Porträt*, Berlin 2006.
- 11\_ L. Winkler-Horaček und Chr. Reitz (Hrsg.), *Amor und Psyche. Eine Erzählung in zwölf Bildern*, Rahden/Westf. 2008
- 12\_ L. Winkler-Horaček (Hrsg.), *Wege der Sphinx. Monster zwischen Orient und Okzident*, Rahden/Westf. 2011.
- 13\_ Schröder und Winkler-Horaček (wie Anm. 2).
- 14\_ <http://www.abguss-sammlung-berlin.de/index.php/veranstaltungen/veranstaltungsarchiv> (letzter Abruf am 22.04.2016). Eine Liste der Ausstellungen und Events bis 2008 findet sich zudem bei K. Stemmer, ‚Zur Geschichte der Abguss-Sammlung Antiker Plastik der Freien Universität Berlin. Reminiszenzen von 1977 bis 2007‘, in: Schröder und Winkler-Horaček (wie Anm. 2), S. 222-227.



Figure 1

Göttingen, Sammlung der Gipsabgüsse,  
Parthenonsaal

→  
Abstract  
S. 329

Daniel Graepler

# DIE BERLINER GIPSFORMEREI UND DIE UNIVERSITÄREN ABGUSS-SAMMLUNGEN

HISTORISCHER RÜCKBLICK  
UND PERSPEKTIVEN ZUKÜNFTIGER  
ZUSAMMENARBEIT

DIE GRÜNDUNG DER BERLINER GIPSFORMEREI 1819 ist nicht nur Ausdruck der allgemeinen Antikenbegeisterung des Neoklassizismus. Sie hängt auch unmittelbar mit dem Prozess der Verwissenschaftlichung und Institutionalisierung des Studiums antiker Kunst, insbesondere antiker Skulptur, zusammen, der sich in dieser Zeit vollzog. Sowohl die Entstehung öffentlicher Museen als auch die Etablierung der Archäologie als akademische Fachdisziplin sind Resultate dieses Institutionalisierungsprozesses. Dem Medium Gipsabguss kam dabei eine wichtige Rolle zu.

## **DIE ENTSTEHUNG DER UNIVERSITÄREN ABGUSS-SAMMLUNGEN UND DIE ROLLE DER BERLINER GIPSFORMEREI**

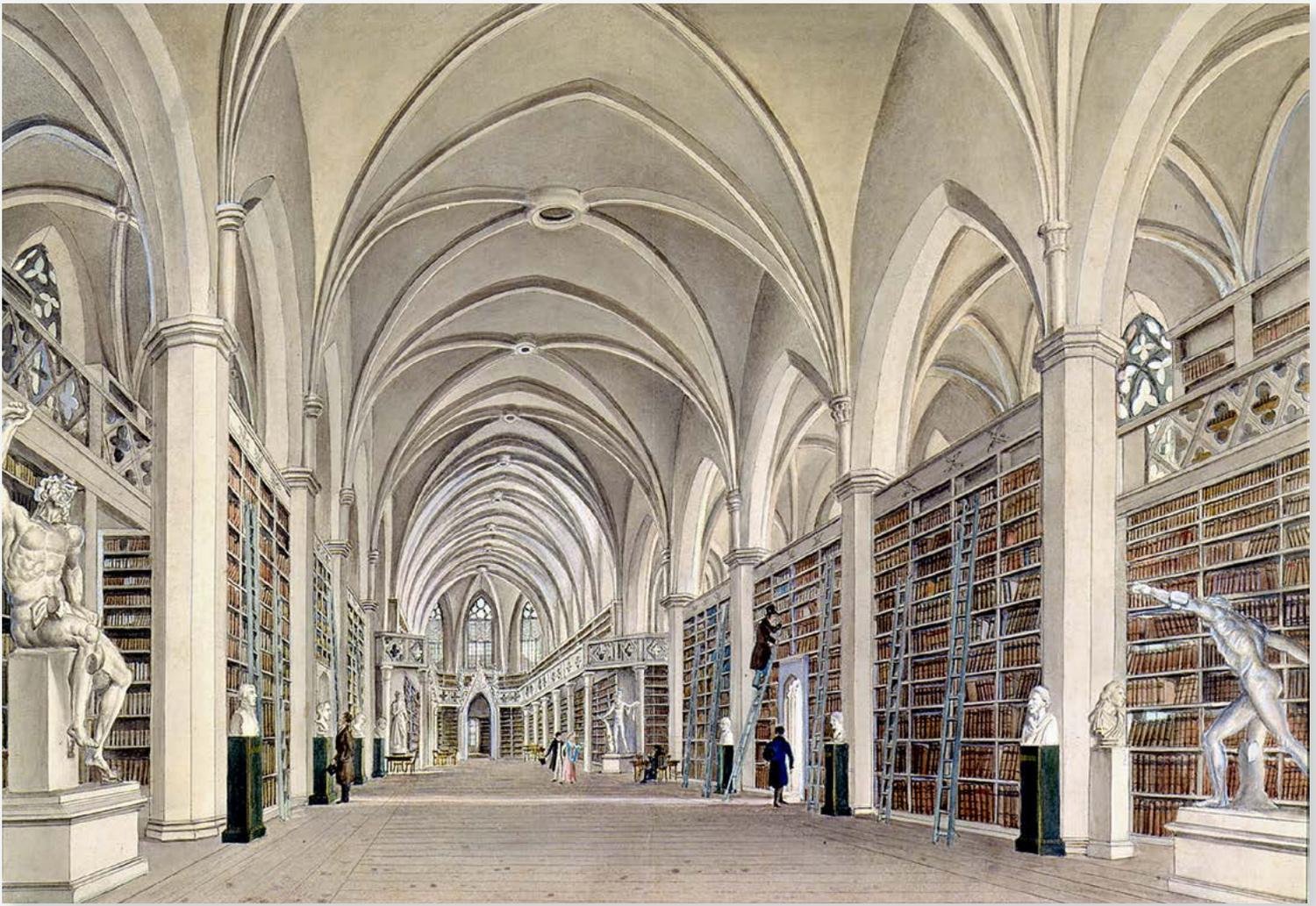
Der entscheidende Schritt auf dem Weg der Archäologie von einer vornehmen Liebhaberbeschäftigung zum streng wissenschaftlichen Universitätsfach vollzog sich in Göttingen.



**Figure 2** Heynes erste Erwerbung von Gipsabgüssen 1765: Kaiserbildnisse aus Hannover-Herrenhausen

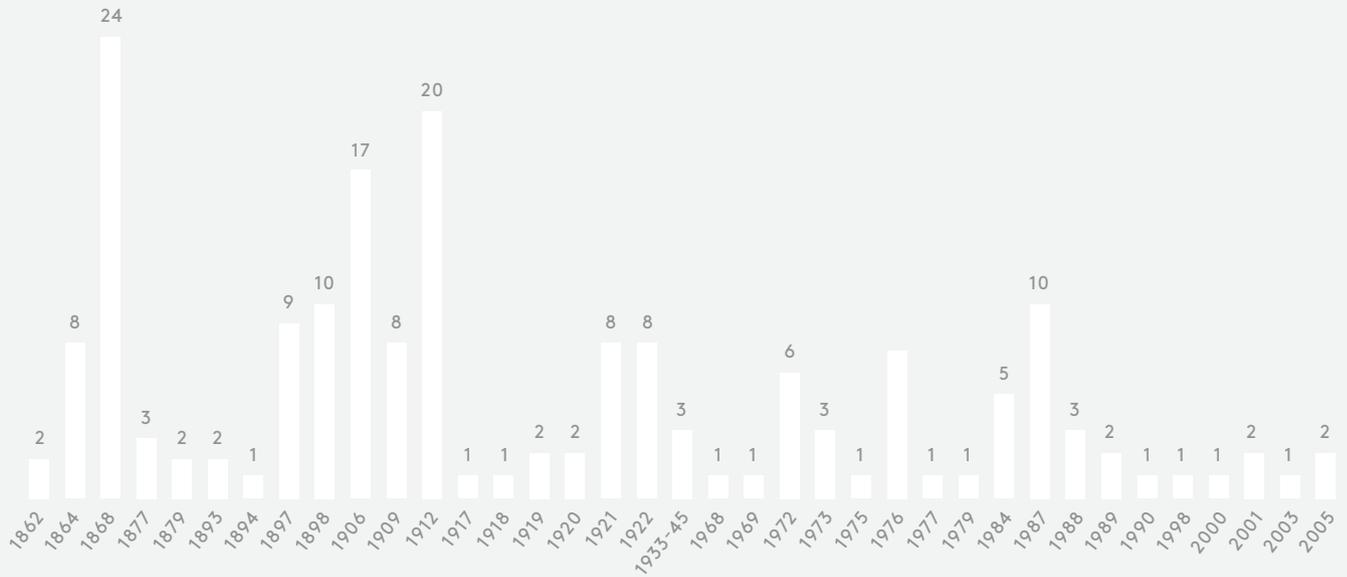
Der dortige Professor Christian Gottlob Heyne war 1767 der erste, der an einer Universität eine Vorlesung über Archäologie anbot und damit ein kontinuierliches Lehrangebot begründete. Schon zwei Jahre zuvor, 1765, hatte er eine Serie von achtzehn Gipsabgüssen römischer Kaiserportraits [Figure 2](#) für die Göttinger Universität erworben und damit den Grundstein für die erste universitäre Abguss-Sammlung gelegt [Figure 3](#). Beide – Vorlesung und Abguss-Sammlung – wurden zum Modell für derartige Einrichtungen an anderen Universitäten. Der Aufbau eines eigenen Akademischen Kunstmuseums an der neugegründeten Universität Bonn durch den aus Göttingen berufenen Friedrich Gottlieb Welcker im Jahr 1819 markiert einen weiteren wichtigen Schritt hin zur Institutionalisierung der Archäologie als universitärer Disziplin.

Im gleichen Jahr wie das Bonner Museum wurde in Berlin die Gipsformerei gegründet. Diese Maßnahme war Teil



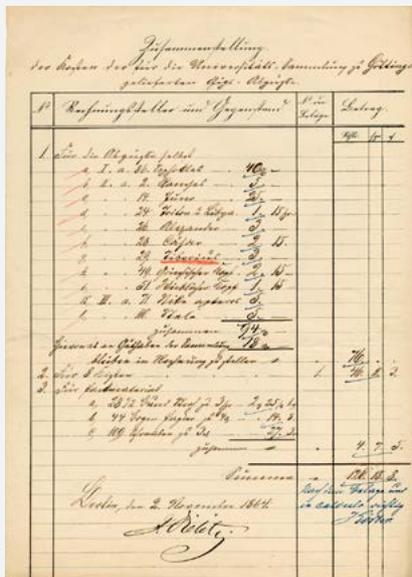
**Figure 3** Aufstellung von Abgüssen in der Göttinger Universitätsbibliothek (Paulinerkirche) seit 1812

jener umfassenden Bestrebungen, die preußische Hauptstadt zu einem Zentrum des wissenschaftlichen Studiums der Antike zu machen, denen sich auch die Einrichtung eines archäologischen Lehrstuhls an der neuen Universität und die Gründung des Königlichen Museums (des späteren Alten Museums) verdanken. Während andere deutsche Universitäten nach und nach, dem Göttinger und Bonner Vorbild folgend, eigene Lehrsammlungen von Gipsabgüssen anlegten, war der Ausbau der alten Gipsammlung der Berliner Kunstakademie zu einer modernen wissenschaftlichen Einrichtung Teil jener weiträumigen Museumsplanungen, die schon bald nach Eröffnung des Alten Museums 1830 den Bau eines weiteren großen Museums notwendig erscheinen ließen. Integraler Bestandteil des Neuen Museums war die bereits nach wenigen Jahrzehnten zu kolossaler Größe angewachsene Abguss-Sammlung, die planmäßig zur weltweit bedeutendsten Einrichtung ihrer Art ausgebaut werden sollte. Dieses ehrgeizige



**Figure 4** Datierte Erwerbungen von Abgüssen aus der Berliner Gipsformerei für die Göttinger Sammlung

**Figure 4a** Rechnung der Berliner Formerei über Lieferung von 11 Abgüssen nach Göttingen, 2.11.1864



Sammlungskonzept war der Hauptmotor für die Entwicklung der Gipsformerei zu einem geradezu enzyklopädisch angelegten Großbetrieb.

Doch nicht nur die Abguss-Sammlung im Neuen Museum versorgte die Formerei kontinuierlich mit Aufträgen. Auch die universitären Gipssammlungen in Deutschland und die nach ihrem Vorbild in anderen europäischen Ländern und in Übersee gegründeten wissenschaftlichen Sammlungen waren wichtige Kunden der Berliner Formerei. Als Beispiel lässt sich wiederum die Göttinger Sammlung **Figure 1** anführen, weil dank guter Aktenlage die zentrale Rolle der Berliner Formerei hier klar dokumentiert ist. Von den heute über 2000 Abgüssen in Göttingen können rund 300 eindeutig als Produkte der Berliner Werkstatt identifiziert werden **Figure 4**. Interessant sind die politischen Begleitumstände der Erwerbungen. Während vor der preußischen Annexion des Königreichs Hannover 1866 nur vereinzelt Abgüsse aus Berlin bezogen wurden **Figure 4a**, erhielt die Göttinger Universität bereits zwei Jahre danach eine umfangreiche Gipslieferung aus der Berliner Formerei als Geschenk der preußischen Regierung **Figure 5**. Dahinter steht wohl die Versöhnungspolitik, mit der die Bevölkerung des eroberten Territoriums von der segenbringenden kulturellen Mission des preußischen Staates überzeugt werden sollte. Dreißig Jahre später, 1898, wurde die Göttinger Universität erneut mit einer umfangreichen Gratislieferung von Gipsabgüssen aus Berlin bedacht. Und 1912 investierte der Göttinger Lehrstuhlinhaber Gustav Körte



den Löwenanteil einer sehr großzügigen Geldzuwendung, die ihm die Familie Krupp persönlich hatte zukommen lassen, in Abgüsse aus der Berliner Gipsformerei. In den Notzeiten nach dem Ersten Weltkrieg war zwar kaum noch Geld für Neuerwerbungen vorhanden, dennoch erwarb man zahlreiche Abgüsse aus Berlin, diesmal kostengünstige Kleingipse im Statuettenformat. Nach einer längeren Stagnationsphase wurde die Göttinger Sammlung seit 1972 erneut stark erweitert. Wieder spielte die Berliner Formerei eine wichtige Rolle, insbesondere durch Abgusstausch mit der im Aufbau befindlichen neuen Gips-Sammlung der Freien Universität: Göttingen lieferte Abgüsse aus eigener Produktion und erhielt dafür im Gegenzug Stücke aus der Berliner Formerei. Ende der 90er Jahre kam sogar eine direkte Tauschbeziehung zwischen der Formerei und der Göttinger Sammlung zustande. Zur Bebilderung ihrer Verkaufskataloge bezog die Formerei im großen Umfang Fotos aus Göttingen und revanchierte sich dafür und für weitere wissenschaftliche Unterstützung mit der kostenlosen Lieferung von Abgüssen.

Eine Umfrage unter allen universitären Abguss-Sammlungen im deutschsprachigen Raum im Oktober 2015 hat die zentrale Rolle der Berliner Formerei für die Entstehung und Entfaltung der meisten Universitätssammlungen sehr deutlich hervortreten lassen. Außer in Göttingen ist offenbar auch an vielen anderen Standorten einschlägiges Aktenmaterial erhalten. Es zeigt sich, dass die Berliner Formerei den wissenschaftlichen Auftrag, den sie seit ihrer Gründung besaß, nicht nur in Bezug auf die Berliner Museen, sondern auch auf die universitären Sammlungen im In- und Ausland stets ernst genommen hat. Wodurch sonst wäre es auch zu rechtfertigen, dass im Laufe der Zeit ein Bestand von über 7000 Negativformen und Modellen akkumuliert wurde, für die nicht nur umfangreiche Lagerflächen bereitgehalten werden müssen, sondern welche auch ständiger Pflege und Betreuung bedürfen? Andere Museumsformereien wie die des British Museum haben den hohen wissenschaftlichen Anspruch, der hinter einer solchen Politik steht, inzwischen längst aufgegeben und sich auf ein stark reduziertes Repertoire von populären, gut verkäuflichen ‚Dekorationsartikeln‘ eingeschränkt.

Auch die universitären Gips-sammlungen in Deutschland und die nach ihrem Vorbild in anderen europäischen Ländern und in Übersee gegründeten wissenschaftlichen Sammlungen waren wichtige Kunden der Berliner Formerei.

Diesen Weg ist die Berliner Formerei explizit nicht mitgegangen. Sie hält nach wie vor ihren gesamten Fundus zur Bestellung bereit und legt auch Wert auf die Pflege traditioneller Abgusstechniken, die anderswo kaum noch praktiziert werden. Auch durch ihre mit großer Akribie und Fachkenntnis hergestellten, immer wieder verbesserten und erweiterten Verkaufskataloge, die seit einiger Zeit auch für das Internet aufbereitet werden, beweist die Formerei, dass sie sich auch weiterhin als wissenschaftliche Einrichtung versteht.

### **DIE BERLINER GIPSFORMEREI UND DIE UNIVERSITÄREN GIPSSAMMLUNGEN HEUTE**

Nach Jahrzehnten weltweiten Niedergangs und der Zerstörung wichtiger Sammlungen lässt sich seit den 1970er eine Renaissance des Gipsabgusses beobachten. Auch die Berliner Gipsformerei partizipiert an dieser Entwicklung – nur mit dem Unterschied, dass bei ihr als kulturhistorischem Archiv und zugleich Kunstmanufaktur noch andere, nicht zuletzt ökonomische Interessen ins Spiel kommen. Der wissenschaftlichen Neubewertung von Gipsabgüssen entspricht hier eine merkantile Aufwertung, die sich auch in der Preisgestaltung ausdrückt. 2011 hat die Berliner Gipsformerei ihre Preise drastisch erhöht und ein neues Marketingkonzept entwickelt. Dahinter kann man betriebswirtschaftliche Erwägungen, aber auch die Intention erkennen, dem Medium Gipsabguss ein neues Renommee zu verleihen und eine neue Klientel zu gewinnen. Aufgrund ihrer seriellen Herstellung und des geringen Materialwerts wurden und werden Gipsabgüsse häufig als billige Surrogate angesehen, auch weil Außenstehenden nur selten klar ist, welcher hoher handwerklicher Aufwand und welches künstlerische Geschick erforderlich sind, um einen qualitätsvollen, technisch komplexen Gipsabguss herzustellen. Die Gipse vom Odium des Minderwertigen zu befreien und ihnen durch höhere Preise zu mehr Prestige zu verhelfen, ist sicherlich ein Anliegen, das all diejenigen, die professionell mit Abgüssen zu tun haben, grundsätzlich nachvollziehen können. Bestünde allgemein ein ausgeprägteres Bewusstsein für den besonderen Wert dieser ausschließlich manuell erzeugten Produkte, so wäre es vielleicht nicht zu den vandalischen Zerstörungen

ganzer Abguss-Sammlungen gekommen, wie sie mancherorts noch vor nicht allzu langer Zeit stattgefunden haben. Auch manche Universitätsverwaltung würde den Problemen ihrer archäologischen Sammlungen vielleicht aufgeschlossener und respektvoller begegnen, wenn sie wüsste, welchen Wiederbeschaffungswert die in ihrem Besitz befindlichen Gipsabgüsse haben.

Die Strategie der Gipsformerei ist offensichtlich aufgegangen. Kaufkräftige Privatkunden haben sich von den hohen Summen, die nunmehr für viele Berliner Gipse zu zahlen sind, nicht abschrecken lassen, sondern möglicherweise erst dadurch den Wert der nun als Luxusware angebotenen Produkte erkannt. Mit dieser Erfolgsgeschichte geriet allerdings diejenige Klientel ins Hintertreffen, der früher das besondere Augenmerk der Formerei gegolten hatte: die wissenschaftlichen Sammlungen. Für sie sind die in Berlin angebotenen Gipse schlicht unbezahlbar geworden. Die spezifische Situation dieser besonderen Zielgruppe sollte in Zukunft wieder stärker berücksichtigt werden, denn durch ihre dominierende, teilweise sogar monopolartige Stellung im Bereich der Abgussproduktion hat die Berliner Formerei einen erheblichen Einfluss auf die Entwicklungsmöglichkeiten der Sammlungen. Vor dem Hintergrund der langen Tradition enger Kooperation zwischen Formerei und Universitäten erscheint es mehr als wünschenswert, den ehemals so fruchtbaren Austausch wieder aufleben zu lassen, und zwar in einer Weise, die beiden Seiten einen Mehrwert verspricht und neue Perspektiven eröffnet. Das Interesse der archäologischen Fachwelt an einer engeren Zusammenarbeit ist groß und geht weit über die Erwerbung von Abgüssen hinaus. Ebenso attraktiv und vielfältig ist aber auch das, was die universitären Gipssammlungen in die Weiterentwicklung der Berliner Gipsformerei einbringen können.

## ZUKUNFTSPERSPEKTIVEN

Hier seien nur einige Felder genannt, auf denen sich eine solche Zusammenarbeit als gewinnbringend erweisen könnte:

- 1 Nicht zuletzt durch das bevorstehende 200jährige Jubiläum ist die Berliner Formerei an der Aufarbeitung ihrer eigenen Geschichte interessiert. Wie am Beispiel Göttingens kurz angedeutet wurde, können einzelne Sammlungen, falls sie noch über entsprechende Aktenbestände verfügen, viel zur Erforschung des Beziehungsgeflechts zwischen Universitäten, Museen und Formerei beitragen, nicht nur durch die Bereitstellung von Materialien, sondern auch durch aktive Mithilfe bei der Erschließung und Digitalisierung von archivalischen und anderen wissenschaftsgeschichtlichen Quellen.
- 2 Durch ihre lange, sorgfältig gepflegte kunsthandwerkliche Tradition ist die Gipsformerei eines der wichtigsten Kompetenzzentren für die Überlieferung einer Kulturtechnik, die bekanntlich bis ins Alte Ägypten zurückreicht. Doch auch an manchen Universitätssammlungen gibt es ausgewiesene Experten für die Herstellung und Restaurierung von Gipsabgüssen. Hier bieten sich viele Chancen zu einem produktiven Erfahrungsaustausch zu Problemen der Abgusstechnik und Gipskonservierung.
- 3 Beratungsbedarf besteht seitens der Sammlungen besonders in restauratorischen Fragen Figure 6. Sehr hilfreich wäre es, wenn sich aus Mitarbeitern der Formerei und Fachrestauratoren an den Abguss-Sammlungen ein Expertengremium konstituieren würde, das Standards der Gipskonservierung (einschließlich der Konservierung von Abgussformen) ausarbeiten und in Form von Handreichungen und vielleicht auch von persönlicher Beratung an diejenigen Sammlungen weitergeben sollte, die nicht über eine entsprechende Infrastruktur verfügen.



Figure 6

Göttinger Abgüsse vor und während der Restaurierung

Vor dem Hintergrund der langen Tradition enger Kooperation zwischen Formerei und Universitäten erscheint es mehr als wünschenswert, den ehemals so fruchtbaren Austausch wieder aufleben zu lassen, und zwar in einer Weise, die beiden Seiten einen Mehrwert verspricht und neue Perspektiven eröffnet.

- 4 Die Technik des Gipsabgießens gehört in Göttingen (und vielleicht auch an anderen Universitäten) seit langem zum regulären Lehrprogramm Figure 7. Durch die Einführung von Praxismodulen in den heutigen Bachelorstudiengängen hat dieser Aspekt noch zusätzlich an Bedeutung gewonnen. Auch hier könnte sich eine Zusammenarbeit mit der Formerei als fruchtbar erweisen, etwa durch Blockseminare mit Gastdozenten aus den Berliner Werkstätten.
- 5 Über den eher insiderhaften Bereich der werktechnischen Fragen hinaus könnten Gipsformerei und Universitätssammlungen auch gemeinsame Projekte zur Vermittlung von Fachwissen zur Geschichte plastischer Bildmedien an eine breite Öffentlichkeit in Angriff nehmen, etwa in Form eines Virtuellen Museums, wie es in Göttingen schon vor über zehn Jahren mit dem Internetangebot VIAMUS ([www.viamus.de](http://www.viamus.de)) initiiert wurde, das aber durch Einbeziehung der Bestände der Gipsformerei und eventuell noch weiterer Sammlungen zu einer sammlungsübergreifenden Plattform ausgebaut werden könnte.
- 6 Vielversprechende Zukunftsperspektiven bietet schließlich die rasante Entwicklung der digitalen Technik zur Erfassung und Reproduktion dreidimensionaler Objekte. Sowohl die Berliner Formerei als auch einzelne Sammlungen haben Ideen und Initiativen auf diesem Gebiet entwickelt, aber auch hier würde ein gemeinsames Vorgehen sicherlich zusätzliche Synergien freisetzen. Japanische 3D-Experten arbeiten seit längerem mit der Münchner und mit der Dresdner Abguss-Sammlung zusammen. In Göttingen besteht seit gut zwei Jahren eine Professur für Klassische Archäologie und ihre digitale Methodik, die ähnliche Projekte plant. Forschungsprojekte dieser Art beziehen sich auf die Evaluation der Originaltreue von Gipsabgüssen, die Entwicklung berührungsfreier Abformtechniken mittels 3D-Scanning sowie die computergestützte Rekonstruktion von verlorenen Zuständen antiker Skulpturen. Der letztgenannte Punkt betrifft einerseits die experimentelle Zusammenfügung von Gipsabgüssen zur



**Figure 7** Museumspraktische Übung zur Technik des Gipsgießens in der Göttinger Abguss-Sammlung, Sommer 2012

Wiedergewinnung verlorener griechischer Bronzeoriginale aus römischen Kopien, wie sie in der Göttinger Abguss-Sammlung in den 80er Jahren sehr erfolgreich an verschiedenen hellenistischen Porträtstatuen durchgeführt wurde. Diese könnte in Zukunft aber auch virtuell über 3D-Scans realisiert werden. Von großem Interesse ist auch die virtuelle Wiederherstellung von Ergänzungszuständen mittlerweile derestaurierter oder anders ergänzter Statuen, deren früherer Zustand anhand von Gipsabgüssen überliefert ist. Darüber hinaus ermöglicht die Digitalisierung die Rekonstruktion historischer Präsentationsformen und Museumsdisplays. Interessant wäre hier z.B. die virtuelle Rekonstruktion der Aufstellung der Abguss-Sammlung im Neuen Museum.

All dies sind Projekte, in denen der reiche Bestand der Berliner Formerei an historischen Modellen und Negativformen tiefer erschlossen und dabei zugleich fruchtbar gemacht werden kann für Lehre, Forschung und Vermittlung. Mit der Göttinger Sammlung wurden direkt im Anschluss an die Berliner Tagung verschiedene Kooperationsmaßnahmen vereinbart, deren konkrete Umsetzung bereits begonnen hat.

A photograph with a blue tint showing a hand reaching towards a light bulb. The scene is set in a mechanical or industrial environment with pipes and a perforated metal surface. The lighting is dramatic, with strong shadows and highlights.

PANEL 5  
ZUKUNFTSPERSPEKTIVEN IM SPANNUNGSFELD  
VON ANALOG UND DIGITAL  
LOOKING TO THE FUTURE AT THE INTERFACE  
BETWEEN ANALOGUE AND DIGITAL



→  
Abstract  
S. 331

Joachim Weinhold

# TREFFPUNKTE

## DIE KOOPERATION DES 3D-LABORS AM INSTITUT FÜR MATHEMATIK DER TU BERLIN MIT DER GIPSFORMEREI DER STAATLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

DAS SYMPOSIUM „CASTING“ bietet aus Sicht der nun schon seit mehreren Jahren sehr erfolgreich laufenden Zusammenarbeit des 3D-Labors am Institut für Mathematik der Technischen Universität Berlin mit der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin zunächst eine willkommene Gelegenheit für eine Rückschau: Die auf den ersten Blick überraschend erscheinende Kooperation zwischen einer Kunstmanufaktur und einer Einrichtung an einem Mathematischen Institut erklärt sich schnell als geradezu selbstverständlich, wenn man diese im Zusammenhang der Aufgabenfelder und der Ausstattung des 3D-Labors betrachtet.

Das 2005 im Interesse, die mathematische Visualisierung an der TU Berlin zu unterstützen, gegründete 3D-Labor der TU entwickelte aufgrund der Einsatzmöglichkeiten digitaler 3D-Technologien schnell einen stark

interdisziplinär geprägten Ansatz. Dieser prägt nicht nur die Zusammenarbeit mit Partnern, sondern er bestimmt auch die Zusammensetzung seines Teams, dem Mathematiker, Ingenieure und Materialwissenschaftler ebenso angehören wie Architekten und Bildende Künstler. Während der mehrjährigen Zusammenarbeit der beiden Kooperationspartner standen mehrere Aspekte der Einsatzmöglichkeiten digitaler 3D-Technologien im Mittelpunkt, aus denen sich die Schwerpunkte für aktuelle und zukünftige Projekte herauskristallisiert haben.

### **DIGITALE SICHERUNG „VERLORENER OBJEKTE“**

Ein wesentliches Interesse der Gipsformerei an der digitalen Sicherung von Kunstwerken ist auf deren Bestand an Gipsabgüssen von „verlorenen Objekten“ zurückzuführen, das heißt, von Objekten, die im Original als verschollen gelten oder zerstört bzw. beschädigt wurden, und die nur in Form eines Gipsabgusses überdauert haben. Hier lässt sich durch die Digitalisierung gewissermaßen eine ‚digitale Sicherheitskopie‘ schaffen, um Kunstwerke, die nur noch in ihren Kopien überdauern, zumindest vor dem gänzlichen Verschwinden durch den Verlust sogar der Repliken zu bewahren. Die Gipsformerei verfügt in ihrer Sammlung über einen großen Bestand von über 500 derartiger „verlorener Objekte“, so dass allein die vollständige digitale Sicherung lediglich dieser Skulpturen eine immense Aufgabe darstellen würde. Um die Problematik aufzugreifen und an einem Beispiel zu verdeutlichen – das 3D-Labor erstellte 2011 für die Gipsformerei einen 3D-Print einer historischen Abformung der „pergamensischen Nike“ aus der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin auf Grundlage eines Streifenlichtscans Figure 1.<sup>1</sup> Das Original dieser Skulptur gilt seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen – der Abguss im Bestand der Gipsformerei ist seinerseits bereits einhundert Jahre alt. Die Digitalisierung solcher Kulturgüter unterstützt museale Institutionen bei der Erfüllung zentraler Aufgaben: der Erhaltung, Erforschung und zunehmend auch der Vermittlung von Kunst und Kulturellem Erbe.



Figure 1

Streifenlichtscan eines Abgusses der „Pergamenischen Nike“, ca. 125–100 v. Chr., Höhe ca. 20 cm



**Figure 2** Rendering eines Scans des Porträtkopfes der Königin Teje mit Doppelfederkrone Neues Reich, 18. Dynastie, um 1355 v. Chr.

## BERÜHRUNGSFREIES ABFORMEN DURCH STREIFENLICHTSCAN

Auf die „Nike“ folgende und ebenfalls punktuell auf einzelne Sammlungsstücke konzentrierte Projekte führten dann zu weiteren Anwendungen, die erst durch 3D-Digitalisierung und 3D-Druck möglich wurden: So etwa die Produktion einer Vorlage für den Abguss der Palmkrone der „Teje“ anhand eines Streifenlichtscans im Ägyptischen Museum **Figure 2**.<sup>2</sup> Ziel war es hier, die im Bestand der Gipsformerei bereits vorhandene Replik des Kopfes zu ergänzen. Die Unmöglichkeit, dieses empfindliche Objekt direkt mit herkömmlichen Methoden abzuformen, konnte dabei durch einen sehr genauen 3D-Druck umgangen werden, dessen Daten wiederum berührungsfrei durch einen Streifenlichtscan erstellt wurden.

Die Anwendungen digitaler dreidimensionaler Technologien sind nicht zuletzt für die Präsentation und Sichtbarmachung der Sammlungen in der Öffentlichkeit von Bedeutung.

## DIGITALISIERUNG ALS WERKZEUG FÜR DAS BILDGEDÄCHTNIS, DIE WISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNG UND DIE VERMITTLUNG

Bereits mit diesen beiden kleinen Projekten lassen sich Schwerpunkte des gemeinsamen Interesses abbilden: Diese liegen zuerst in der Archivierung von Skulpturen und deren Abgüssen durch eine dreidimensionale Digitalisierung, welche dann wiederum die Grundlage einer Vielzahl von Anwendungen öffnet – beispielweise für die Erstellung von 3D-Drucken. Die Variationsbreite der Einsatzbereiche ist vermutlich noch längst nicht ausgeschöpft; sie wird sich in den kommenden Jahren noch weiterentwickeln. Digitalisierung ist dabei nicht allein ein Selbstzweck, sondern ein dringend benötigtes Werkzeug für das Bildgedächtnis wie für die wissenschaftliche Arbeit. Die Anwendungen digitaler dreidimensionaler Technologien sind nicht zuletzt für die Präsentation und Sichtbarmachung der Sammlungen in der Öffentlichkeit von Bedeutung. Digitalisierung lässt sich daher auch sehr stark als Werkzeug einsetzen, Bestände von Museen – auch über den Umfang der Ausstellungen hinaus – besser zugänglich zu machen. Die Gipsformerei ist mit ihrem großen, der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Sammlungsbestand eines *Musée imaginaire* der Weltkunst ein hervorragendes Beispiel, an dem der heutige Bedarf festgestellt, die aktuellen Anwendungsmöglichkeiten erprobt und Zukunftsperspektiven erarbeitet werden können. Auf der Grundlage dreidimensionaler Digitalisierungen lassen sich vielfältige und umfassende Nutzungsmöglichkeiten digitaler Daten entwickeln, die einerseits die traditionellen Arbeitsweisen sinnvoll ergänzen und andererseits den Raum des Museums in virtuellen Vermittlungs- und Präsentationsformen erweitern können.

## DAS PROJEKT „THEMSE – 3D-TECHNOLOGIE FÜR BERLINER MUSEEN“

In dem durch den Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) geförderten Projekt „THEMSE – 3D-Technologie für Berliner Museen“ konnte das 3D-Labor erstmals in größerem Rahmen mit der Gipsformerei der Staatlichen Museen an einem Thema zusammenarbeiten. Der Schwerpunkt lag in diesem Teilprojekt (daneben arbeitete das 3D-Labor auch mit anderen Berliner Museen



Figure 3

Gipsabguss des „Achilles“ von Friedrich Tieck, 1825-27, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



Figure 4

Gipsabguss des „Achilles“ von Friedrich Tieck, 1825-27, Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Haus



Figure 5 Scan des Fußes am Weimarer „Achilles“



Figure 6 Rendering einer Kombination der in Potsdam und Weimar erstellten Scans

zusammen) in der 3D-Digitalisierung der Figurengruppe, die Friedrich Tieck zwischen 1825 und 1827 für den Tee-Salon des Berliner Stadtschlusses geschaffen hatte.

Die bei der Digitalisierung dieser Skulpturen gewonnenen Datensätze sollen unter anderem zur Erstellung von 3D-Drucken für ein Modell dieses Saals dienen. Darüber hinaus lassen sich an diesem Projekt weitere Anwendungsmöglichkeiten erproben bzw. entwickeln, die sich für die Instandsetzung und Rekonstruktion beschädigter Kunstwerke ergeben.

Während der Recherche zeigte sich, dass die Skulptur „Achilles“ im Bestand der Gipsformerei seit den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts nicht mehr vorhanden und dementsprechend auch in den Katalogen nicht mehr gelistet war. Allerdings konnten weitere Abgüsse dieser Figur in mehr oder weniger großer Entfernung ausfindig gemacht werden, wobei ein erster Scan anhand eines Abgusses im Bestand der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Potsdam angefertigt wurde [Figure 3](#).

Allerdings fehlten diesem Exemplar sowohl ein Fuß als auch die Speerspitze. Beide Details konnten durch die Daten eines weiteren Scans ergänzt werden, den das 3D-Labor vom Abguss des Achilles aus dem Bestand der Klassik Stiftung Weimar im Goethe-Haus erstellt hatte

[Figure 4-5](#).

## DAS POTENZIAL DER VERBINDUNG VON DIGITALEN 3D-TECHNOLOGIEN UND TRADITIONELLEN ABGUSSTECHNIKEN FÜR DIE INSTANDSETZUNG UND REKONSTRUKTION BESCHÄDIGTER SKULPTUREN

Darüber hinaus konnten die Scans zur Rekonstruktion eines früheren Zustands des Gipsabgusses der Gesamtfigur verwendet werden, wobei die Verbindung digitaler und traditioneller handwerklicher Arbeitsweisen ein Ergebnis zeitigte, dessen Qualität weder allein auf traditionellem, noch allein auf digitalem Weg zu erreichen



Figure 7

Gipsabguss des Achilles von Friedrich Tieck (1825-27) von 2015 als Hybrid von zwei historischen Abgüssen und Symbiose aus traditioneller Handwerkskunst und neuen digital basierten Technologien



Figure 8

Gipsabguss des Achilles von Friedrich Tieck (1825-27) von 2015 im nachbearbeiteten Zustand

Die aktuelle Abformung des „Achilles“ lässt sich somit zum einen als ein Hybrid aus zwei historischen Abformungen begreifen und zum andern als eine Symbiose aus traditioneller Handwerkskunst und neuen digital basierten Technologien.

gewesen wäre. Da der Weimarer „Achilles“ im Laufe der Jahre mehrfach überarbeitet wurde, um die Farbigkeit zu erhalten, sind Details wie beispielsweise die Riemen der Sandalen nicht mehr so prägnant erhalten wie am Potsdamer Exemplar. Für die Anpassung des „Weimarer“ Fußes an den „Potsdamer“ Unterschenkel wurden am Computer die Lage und Form der Abbruchkante des letzteren auf die Scandaten des „Weimarer“ Fußes übertragen **Figure 6**, um schließlich ein Kompositum beider im Pulverdruckverfahren zu reproduzieren.

Der dreidimensionale Ausdruck des am Potsdamer „Achilles“ fehlenden Fußes in Originalgröße wurde anschließend in der Gipsformerei abgeformt. Danach wurde diese Abformung von Hand nachgearbeitet. Erst der sowohl digital als auch analog nachbearbeitete Fuß wurde für die abschließende Abformung des kompletten „Achilles“ verwendet. Die aktuelle Abformung des „Achilles“ (fig. 7, 8) lässt sich somit zum einen als ein Hybrid aus zwei historischen Abformungen begreifen und zum andern als eine Symbiose aus traditioneller Handwerkskunst und neuen digital basierten Technologien.

Wie dieses Beispiel zeigt, liegt in der 3D-Digitalisierung einschließlich ihrer Verwendung für 3D-Drucke auch und gerade in ihrer Verzahnung mit traditionellen Technologien ein großes Potenzial für die Instandsetzung und Rekonstruktion von beschädigten oder aus anderen Gründen nur teilweise erhaltenen Kulturgütern. In weiteren Schritten sind dabei auch Anwendungen denkbar, die über eine solche Kombination noch vorhandener Details weit hinausgehen.

1. Siehe hierzu: J. Weinhold, ‚Neue Wege: 3D-Scanning und 3D-Drucke‘, in: N. Schroeder und L. Winkler-Horaček, L. (Hrsg.), *...von gestern bis morgen... Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en)*, Rahden 2012, S. 333-337.
2. Siehe hierzu: H. Schwandt und J. Weinhold, ‚3D Technologies for Museums in Berlin‘, in: *EVA - Electronic Visualisation and the Arts*, Conference Proceedings, London, July 8 - 10, 2014, BCS Learning & Development Ltd, London 2014.



Figure 1

Maria Volokhova/SHAPES iN PLAY ,  
(Johanna Spath/Johannes Tsopanides)  
Bestiarium, 2015, Porzellan

→  
Abstract  
S. 332

Claudia Kanowski

# Digi.anALOG

DER DIALOG VON DIGITALEN UND  
ANALOGEN TECHNIKEN IN DER  
AKTUELLEN PORZELLANGESTALTUNG

VIELE KÜNSTLER, Kunsthandwerker und Designer nutzen heute die Möglichkeit, mit Hilfe digitaler Technologien Objekte am Computer zu generieren und im 3D-Druckverfahren auszudrucken, insbesondere auch im Bereich der Porzellangestaltung. Mit seinen spezifischen Materialeigenschaften – Feinheit, Transparenz, Härte und strahlendes Weiß des Scherbens – fasziniert Porzellan seit jeher Bildhauer wie Keramiker, Maler und Modelleure. Zugleich ist es ein Material, das sich gut für die 3D-Druckverfahren eignet.<sup>1</sup>

## **BESTIARIUM**

von Maria Volokhova und „SHAPES iN PLAY“ –  
Symbiose von digitalen und analogen Strukturen

Aus dem Jahr 2015 datiert das Tafelschmuck-Ensemble „Bestiarium“, eine Gemeinschaftsarbeit der Porzellan-künstlerin Maria Volokhova und des von Johanna Spath



Figure 2

Wim Delvoye, Porzellan Manufaktur Nymphenburg, Bustelli twisted, 2010, Porzellan, bemalt

und Johannes Tsopanides geführten Berliner Designstudio „SHAPES IN PLAY“ **Figure 1**.<sup>2</sup> Künstlerisch-experimentelle Gestaltung, technologisches Know-how und die gemeinsame Begeisterung für das Material Porzellan kamen bei dieser Kooperation zusammen. Entstanden sind Mischwesen – halb Tischgerät, halb Skulptur, halb Tier und halb Frucht. Die Grenzen zwischen funktionalem Gebrauchsgegenstand und freier Kunst sind durchlässig. Motivisch inspirierend wirkten die Fantasiewesen von Hieronymus Bosch – für die Gestalter eine bis heute aktuelle Verkörperung der Ängste und Unsicherheit der Menschen. In der Symbiose von analogen und digitalen Strukturen suchen sie nach einer zeitgemäßen Ausdrucksform für die Gegensätze und Widersprüchlichkeiten der Gegenwart.<sup>3</sup> Bei „Bestiarium“

werden die dreidimensionalen Modelle mittels einer Software entwickelt und in die Sprache des 3D-Druckers übersetzt. Dieser druckt eine Mutterform in Kunststoff aus, von der eine gipserne Negativform abgenommen wird. Dann erfolgt das Gießen in Porzellan. Die erste Hälfte des Entstehungsprozesses ist also digital, die zweite herkömmlich, analog.

## BUSTELLI TWISTED

von Wim Delvoye - Digitale Techniken im freien Umgang mit historischen Modellen

Ebenfalls mit historischen Artefakten beschäftigt sich der belgische Künstler Wim Delvoye. Für die Nymphenburger Porzellan-Manufaktur entwarf er 2010 die Figurengruppe „Bustelli twisted“, die von der Manufaktur als limitierte Künstleredition in einer unbemalten und einer bemalten Version hergestellt wird **Figure 2**. Delvoye nimmt Rekurs

auf zwei bekannte Nymphenburger Rokoko-Modelle: die 1760 von Franz Anton Bustelli entworfenen Figuren „Isabella“ und „Octavio“ aus der „Commedia dell'arte“-Serie.<sup>4</sup> Aus zwei separaten Figuren macht Delvoye eine: Kavalier und Dame verschmelzen miteinander, die tänzerische Beschwingtheit des Rokoko gerät zum Strudel. Die historischen Figuren wurden in 3D-Scans abgeformt und dann mit Hilfe einer speziellen Computersoftware manipuliert. Die weiteren Herstellungsschritte erfolgten in traditioneller Weise in der Porzellanmanufaktur. Delvoye ist ein konzeptionell arbeitender Künstler, den weniger das Material als die Idee interessiert. So hat er auch Skulpturen des 19. Jahrhunderts in vergoldetem Plastik verfremdet oder Delfter Blaudekore auf Gaskanister platziert. Für ihn steckt in den digitalen Techniken die Möglichkeit eines freien Umgangs mit den historischen Modellen, denen er dadurch zu einer neuen Aktualität verhilft.<sup>5</sup>

## ANALOG TRIFFT DIGITAL. RAPID CERAMIC

Ein Projekt zur Nutzung der Synergien von Rapid Prototyping und traditionellen Produktionstechniken an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein  
(Leitung: Mark Braun)

An der Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle/Saale fand im Wintersemester 2014/15 unter Leitung des dortigen Gastprofessors und in Berlin lebenden Designers



Mark Braun das Studentenprojekt ‚Analog trifft digital. Rapid Ceramic‘ statt.<sup>6</sup> Die Studierenden hatten die Aufgabe, „die Synergien von Rapid Prototyping und traditionellen Produktionstechniken [zu nutzen], um nachhaltig optimierte oder gänzlich neue Produkte aus Porzellan zu entwerfen“.<sup>7</sup> Sie sollten ausloten, welche Vorteile die

Figure 3

Melanie Glöckler,  
Héritage, 2014,  
Porzellan, in der Masse  
gefärbt

neuen Techniken für die Designer haben könnten, und dabei zugleich die Besonderheiten des Materials Porzellan zur Geltung bringen. Aus den insgesamt 15 Arbeiten sei exemplarisch das Kannenmodell „Héritage“ von Melanie Glöckler herausgegriffen [Figure 3](#), das den Archetyp ‚Kanne‘ in die Gegenwart zu übertragen sucht. Das am Computer generierte Kannenmodell schmiegt sich der haltenden Hand an. Als ‚Übersetzungsmaschine‘ zwischen 3D-Modell und Porzellananguss diente ein Styrocutter.

## GRANNY'S CHIPS RELOADED

von Silvia Weidenbach – Kombination von 3D-Druckverfahren mit klassischen Juwelertechniken

Ein Beispiel aus der Schmuckkunst mag die Variabilität digitaler Gestaltung veranschaulichen: In ihrer aus verschiedenen Variationen bestehenden Broschenreihe „GRANNY'S CHIPS reloaded“ kombiniert Silvia Weidenbach 3D-Druckverfahren mit klassischen Juwelertechniken [Figure 4](#).<sup>8</sup> Die in London lebende Goldschmiedin kreiert auf diese Weise eigenwillige farbige Schmuckgebilde aus Kunststoff, synthetischen und echten Edelsteinen. Der Titel „GRANNY'S CHIPS reloaded“ ist eine ironische Anspielung auf den Cullinan-Diamanten, den größten Diamanten der Welt, der 1905 in Südafrika

**Figure 4** Silvia Weidenbach, Granny's Chips reloaded, 2015, Kunststoff (Nylon), Sterlingsilber, synthetischer Saphir



Es hat den Anschein, dass die Möglichkeiten des 3D-Drucks das Material Porzellan für junge Gestalter auf neue Weise attraktiv machen.

entdeckt wurde. Neun große Splitter („chippings“) davon gelangten 1907 als Geschenk in den Besitz des britischen Königshauses und gehören seitdem zu den Kronjuwelen. „Cullinan III“ und „Cullinan IV“ wurden in die Krone bzw. Brosche von Königin Mary eingearbeitet, die sie ihrer Enkeltochter, Königin Elisabeth, vermachte. Hinter Weidenbachs Schmuckkreation verbirgt sich auch ein kritisches Hinterfragen des Begriffs der Wertigkeit. Fast zur Zeit der Entdeckung des „Cullinan“-Diamanten, um 1900, hatte der Jugendstilkünstler René Lalique bereits die Frage nach dem Verhältnis von Kunst- und Materialwert gestellt. Mit seinen symbolistischen Schmuckkreationen aus Horn, Email und Edelsteinen sprengte er die Grenzen traditioneller Juwelertechniken. Er wollte seine Käuferschaft damit für das hinter dem Schmuckstück stehende künstlerische Konzept sensibilisieren.

## STRATIGRAPHIC DESIGN

von „Unfold“ (Claire Warnier und Dries Verbruggen) – die digitalen Möglichkeiten keramischer Gestaltung für die Online-Community

Während die bisher gezeigten Beispiele Analoges mit Digitalem verbinden, konzentrieren sich die Belgier Claire Warnier und Dries Verbruggen in ihrem 2002 gegründeten Designstudio „Unfold“ ganz auf die digitalen Möglichkeiten keramischer Gestaltung. Sie haben ein Verfahren entwickelt, bei dem der 3D-Drucker mittels eines speziellen Druckkopfs direkt Porzellan druckt. Mit diesem Verfahren wird der Weg über die Gießform überflüssig.<sup>9</sup> An ihrer Oberflächenstruktur lassen die Gefäße des 2012 entwickelten Haushaltsgeschirrs „Stratigraphic Design“ deutlich die additive Verfahrensweise erkennen Figure 5,6. Ähnlich wie bei der archaischen Wulsttechnik werden die Gefäße Schicht für Schicht aufgebaut – nur eben nicht mehr von Hand, sondern am 3D-Drucker. Handwerk und Industrie sehen die Gestalter nicht als Gegensätze, sondern als „volatile points in a matrix of manual, mechanical, and electrical forces“.<sup>10</sup> Zur Philosophie von „Unfold“ gehört der prozesshafte Charakter: Die Dinge können jederzeit weiterentwickelt und optimiert werden. Die Veränderung der Modelle ist am Computer relativ einfach – daher der

**Figure 5**

Unfold (Claire Warnier, Dries Verbruggen), Stratigraphic Porcelain, Herstellung am 3D-Drucker, 2012, Porzellan

**Figure 6**

Unfold (Claire Warnier, Dries Verbruggen), Stratigraphic Porcelain, 2012, Porzellan

Begriff „Rapid Prototyping“. Darüber hinaus stellen Warnier und Verbruggen ihr Verfahren als „open source“ einer „Online-Community“ zur Verfügung.

## ICEBERGS

von Jonathan Keep – 3D-Druck mit Porzellan als „vierte Möglichkeit, Keramik herzustellen“

Als einer der ersten hat der britische Töpfer Jonathan Keep diese Verfahrensweise aufgegriffen. Den 3D-Druck mit Porzellan nennt er – neben dem Formen per Hand, der Töpferscheibe und dem Schlickerguss – die „vierte Möglichkeit, Keramik herzustellen“.<sup>11</sup> Ihn reizt es, die materialverbundene, „geerdete“ Tätigkeit des Töpfers mit der virtuellen Realität des Programmierens und 3D-Druckens in Einklang zu bringen. Konzeptionell ergeben sich mehr Freiheiten, die er dazu nutzt, sich Naturerscheinungen ebenso wie akustischen Phänomenen gestalterisch zu nähern und in die Sprache der Keramik zu übersetzen. Mit „Icebergs“ hat Keep eine Reihe von Porzellangefäßen geschaffen, die an Eisformationen erinnern Figure 7. Ebenso wie dem Computercode, der die Objekte generiert, ein gewisses Zufallsprinzip innewohnt, so scheinen auch Naturformen wie Eisberge zufällig zu entstehen. Diese Analogien sind Keep wichtig. Das keramische Material wählt er bewusst, weil es für ihn die elementaren Kräfte von Erde, Feuer und Wasser verkörpert und damit einen Naturbezug impliziert.<sup>12</sup> Die Grenzen zwischen „freier“ und „angewandter“ Kunst sind auch hier durchlässig.

**Figure 7** Jonathan Keep, Icebergs, 2013, Porzellan, innen glasiert



## REACTION

von „Nervous System“ (Jessica Rosenkrantz und Jesse Louis-Rosenberg) – digital gestaltete Haushaltswaren für die Online-Community

Mit „Reaction“ hat das im Jahr 2007 von Jessica Rosenkrantz und Jesse Louis-Rosenberg in den USA gegründete Designstudio „Nervous System“ ein Sortiment von



**Figure 8** **Nervous System**  
(Jessica Rosenkrantz,  
Jesse Louis-Rosenberg)  
Beleuchtungskörper  
aus der Reihe "Reaction"  
von links nach rechts:  
„Pollen lamp“,  
„Reaction lamp“,  
„Seed lamp“, 2007,  
Kunststoff (Nylon)

digital gestalteten Haushaltswaren entwickelt **Figure 8**. Die Gefäße und Schalen bestehen aus Porzellan, die Lampen aus Kunststoff. Der Begriff „Reaction“ spielt auf einen chemisch-biologischen Prozess bei der Zellteilung an, der mit „Reaction-Diffusion“ bezeichnet wird. Auf analogem Wege wären die plastisch-filigranen, an Molekulargebilde erinnernden Dekore sehr viel aufwendiger in der Herstellung als mit Hilfe einer Computersoftware. Im Gegensatz zu den Porzellanen, die über den Zwischenschritt von Mutterformen gefertigt werden, entstehen die Lampen direkt am 3D-Drucker. Dabei wird Nylon-Puder durch Laser zusammengesmolzen, daher der Name „Lasersinter-Verfahren“. Die Oberflächen lassen auch Korallen, Sanddünen oder Samenhüllen assoziieren, – ein Effekt, der durch die Licht- und Schattenspiele verstärkt wird. Der Ansatz ist demjenigen von Jonathan Keep vergleichbar: Die Gestalter wollen auf mathematischem Weg Naturphänomenen auf die Spur kommen und hieraus eine eigene Ästhetik entwickeln.<sup>13</sup> Ähnlich wie „Unfold“ öffnet sich „Nervous System“ einer „Online-Community“. Die Kunden können sich ihr persönliches Sortiment zusammenstellen und auch selbst kreativ eingreifen.

### **DAS PORZELLAN IM DIGITALEN ZEITALTER**

Einige Charakteristika digitaler Gestaltung lassen sich an diesen wenigen Beispielen bereits ablesen. Es hat den Anschein, dass die Möglichkeiten des 3D-Drucks das Material Porzellan für junge Gestalter auf neue Weise attraktiv machen. Deutlich und den meisten Kunstschaffenden bewusst ist allerdings auch, dass die digitalen Technologien nicht nur einen Zugewinn an Vielfalt und Freiheit, sondern auch die Gefahr der Beliebigkeit und Reproduzierbarkeit bedeuten können. Wenn es bereits jetzt möglich ist, sich sein eigenes Design mittels eines Softwareprogramms am heimischen Computer zu entwerfen und im nächsten 3D-Printshop auszudrucken, so wird

es für professionelle Gestalter in Zukunft sicher nicht einfacher, sich auf dem Markt zu positionieren. Eine ähnliche Mischung aus Faszination und Verunsicherung angesichts neuer Technologien führte vor fast einhundertfünfzig Jahren zur Entstehung des Berliner Kunstgewerbemuseums, des ältesten seiner Art in Deutschland: Dessen Gründung im Jahr 1867 war eine Reaktion auf die radikalen Umwälzungen, die die Industrialisierung gerade für Künstler und Kunsthandwerker mit sich brachte. Auch unter einem solchen historischen Blickwinkel ist die Beschäftigung mit digitalen Tendenzen in der angewandten Kunst der Gegenwart interessant.

- 1\_ S. Hoskins, *3 D Printing for Artists, Designers and Makers*, London u. a., 2013; C. Warnier, D. Verbruggen u. a. (Hrsg.), *Dinge Drucken. Wie 3-D-Drucken das Design verändert*, Berlin, 2014. Generell ist bei den additiven oder generativen Fertigungsverfahren zu unterscheiden zwischen den Bindeverfahren (z.B. mit Lasersintern) und den Abscheidungsverfahren (z.B. Pastenextrusion wie Keramik).
- 2\_ Dank an Johanna Spath für die vielen Hinweise zur Thematik.
- 3\_ <http://www.volokhova.com> und <http://www.shapesinplay.com/de> letzter Abruf am 10.02.2016.
- 4\_ <http://www.nymphenburg.com/de/produkte/editionen/bustelli-twisted>, letzter Abruf am 10.02.2016.
- 5\_ <https://www.wimdelvoye.be> letzter Abruf am 10.02.2016.
- 6\_ <http://www.markbraun.org> letzter Abruf am 10.02.2016. Dank an Mark Braun und die Studierenden für die Informationen. Am Projekt waren beteiligt: Juber Attia, Melanie Glöckler, Anne Kaden, Marcel Krummenacher, Franziska Land, Seulah Lee, Natalia Lenzendorf, Marie-Luise Mönnich, Rosa Pause, Moritz Schauerhammer, Lisa Scherer, Amelie Schleifenheimer, Michael Schuchort, Leonarda Spassova und Miriam Tremml.
- 7\_ <http://www.burg-halle.de/design/industriedesign/industriedesign/studienarbeiten/project/rapid-ceramic-analog-trifft-digital> letzter Abruf am 10.02.2016.
- 8\_ <http://www.goldsmithsfair.co.uk/silvia-weidenbach-wins-best-new-design-award/>, letzter Abruf am 10.02.2016. Dank an die Schmuckgestalterin Martina Dempf, Berlin, für den Hinweis auf Silva Weidenbach.
- 9\_ Warnier und Verbruggen (wie Anm. 1), S. 48. Vgl. auch <http://unfold.be> letzter Abruf am 10.02.2016, und das Interview im Online-Magazin *Stylepark* mit Claire Warnier und Dries Verbruggen vom 6.10.2014 <http://www.stylepark.com/de/news/der-3d-drucker-ist-keine-magische-maschine/354722> letzter Abruf am 10.02.2016).
- 10\_ Vgl. <http://unfold.be/pages/stratigraphic-porcelain> Warnier und Verbruggen (wie Anm. 1), S. 56.
- 11\_ Warnier und Verbruggen (wie Anm. 1), S. 48.
- 12\_ [http://www.keep-art.co.uk/digital\\_icebergs.html](http://www.keep-art.co.uk/digital_icebergs.html) letzter Abruf am 10.02.2016.
- 13\_ <http://n-e-r-v-o-u-s.com/projects> letzter Abruf am 10.02.2016.-

ANHANG / APPENDIX



# ABSTRACTS & GRAPHIC RECORDING

**Ein analoger  
weg ins  
ZEITALTER  
der  
DIGITALISIERUNG**

**EIN SYMPOSIUM  
ZUR GIPSFORMEREI  
DER STAATLICHEN  
MUSEEN ZU  
BERLIN**

26. UND 27. NOVEMBER  
2015

**Gipsformerei  
Berlin**

**1819  
GRÜNDUNG  
zur STÄRKUNG  
VON  
• KUNST  
• WISSENSCHAFT  
• INDUSTRIE**

**1794  
PARIS**

**DU DEN  
SCHILLER,  
ICH DIE  
NOFRETETE**

**KUNST FÜR ALLE**

**EINKAUF  
DIREKT  
IN  
ITALIEN**

**PREIS  
6 TALER  
SCHILLER  
16 TALER  
NOFRETETE**

**ARCHIV**

**PRODUKTION**

**WERKZEUG =  
PRODUKT**

**2015**

**2015**

\* GABRIELE  
SCHLIPP



☰ zum Beitrag  
to content

## EUROPE AND PLASTER.

### CAST WORKSHOPS, MUSEUMS AND PLASTER CASTS

Charlotte Schreiter



☰ zum Beitrag  
to content

The keynote presentation addresses the issue of the typical material qualities or ascribed characteristics that distinguish casts from other art works—in a nutshell, the question of whether plaster has a ‘value’ that needs to be revived or maintained. The paper sketches out the cast collection’s historical development, culminating in the mid-nineteenth century in the Neues Museum, where the plaster casts, as an educational policy tool in the form of an encyclopaedic depiction of world art that sought to be as complete as possible, are presented like originals. At the same time, the New Museum’s comprehensive concept also documents cultural exchange in Europe, as well as being an expression of national competition and rivalry.

The theory that plaster casts only assume ‘value’ or enjoy esteem as a result of users’ and viewers’ appreciation and valorisation is linked to the historical insight that the diminished stature of casts and their decline, due to the backlash proclaiming the primacy of the original, stem from the very advantages afforded by artworks made from plaster. These are related to the material per se and to the mode of production, and in particular to the flexibility of such artworks and the lack of copyright restrictions constraining their production.

Nevertheless great potential for constant change and innovation exists precisely by tapping into casts’ variability to experiment with ever-new constellations.

## BERLIN AND BONN.

### STRATEGIES FOR THE ESTABLISHMENT AND PRESENTATION OF CAST COLLECTIONS

Nele Schröder-Griebel



☰ zum Beitrag  
to content

The paper compares two competing cast collections—on the one hand, the Königlische Museen zu Berlin’s encyclopaedic museum-format cast collection and on the other hand the university-based cast collection of the Akademisches Kunstmuseum in Bonn. Whereas Berlin had the largest cast collection of all, the Bonn collection was seen as a scholarly repository of knowledge.

Both collections benefited in multiple respects from Napoleon’s looting of art: due to the casts they received from the Paris Replica Workshop as compensation for artworks removed by Napoleon, and in addition because the Paris Replica Workshop provided the first opportunity to purchase good casts of countless antiquities from a wide range of European museums.

Fundamental differences between the two collections can be identified: in their genesis, underlying concepts, circumstances and scope for development, as well as in their intended purpose, utilization and development. Whereas over the course of history the Berlin collection had to give up its claim to be complete, the Bonn collection boasts virtually uninterrupted continuity in its utilization as a teaching tool and as an experimental testing ground.



“INSTRUCTIVE AND HENCE USEFUL”.

## ON THE EDUCATIONAL FUNCTION OF THE BERLIN CAST COLLECTION IN THE NINETEENTH CENTURY

Elsa van Wezel



☰ zum Beitrag  
to content

The paper examines the changing status of plaster cast collections in museum discussions and practice in nineteenth-century Berlin. The position adopted by Aloys Hirt, professor at the Berlin Academy of Arts and initiator of the museum in Berlin, is compared with the stances assumed by Karl Friedrich Schinkel, Wilhelm von Humboldt, and Heinrich Meyer, Goethe’s confidant on artistic matters. Everyone agreed that the cast collection should be viewed as an academic teaching tool and positioned within an academic framework. There were however differences of opinion concerning the most suitable setting: the academy or the museum. Whilst Hirt wished to ensure that the cast collection would be taken into account when setting up the museum, in order to teach art lovers and artists about the classical canon, Schinkel held that plaster casts belonged in the academy, considering them inferior and lacking the aura of true art.

In 1840, the fortunes of the cast collection, under its new Director, General Ignaz von Olfers, began to improve, reaching an unparalleled climax in the status accorded to it in the Neues Museum, officially inaugurated in 1859. At the same time, the perspective within which the casts were viewed also expanded to encompass other eras and cultures—with far-reaching consequences for our understanding of art to this day.

## “ISLAND OF PLASTER CASTS”.

### THE ROLE OF THE PLASTER CAST COLLECTION IN THE 1883/84 MUSEUM ISLAND COMPETITION

Moritz Dapper



☰ [zum Beitrag](#)  
to content

In 1883, when the call for entries to the Museum Island Competition was announced, Berlin already had the world’s largest collection of casts from antique originals, which was constantly growing thanks to the excavations in Pergamon and above all in Olympia.

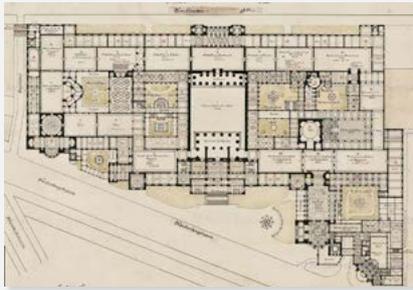
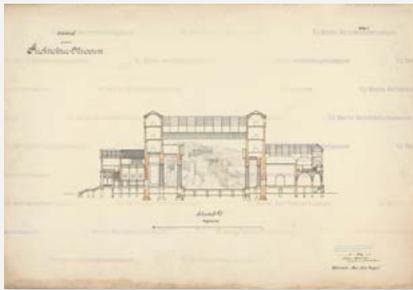
The paper demonstrates the significance of the plaster cast collection in the Museum Island Competition, already apparent in the enormous floor area it required: 6,650 m<sup>2</sup> to display casts from antique works, alongside 5,010 m<sup>2</sup> for originals, as well as 1,000 m hanging space for casts from the Christian eras and 300 m for originals. The casts were viewed in this context as autonomous, valuable exhibits, whereas the study collection was placed in the storage area. At the same time, there was an intensive drive to make display of the cast collection more monumental, for example in the façade construction of the Temple of Zeus from Olympia, as well through other architectural structures and large-scale sculptures.

The paper presents the architects’ engagement with key role models in Paris and London. It views the designs for the Museum Island as designs for an “island of plaster casts”—a site in which the casts assumed significance for shaping identity.

## EDUCATIONAL REFORM AND MONUMENTALISATION.

### THE REDESIGN OF CAST COLLECTIONS IN THE NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURIES

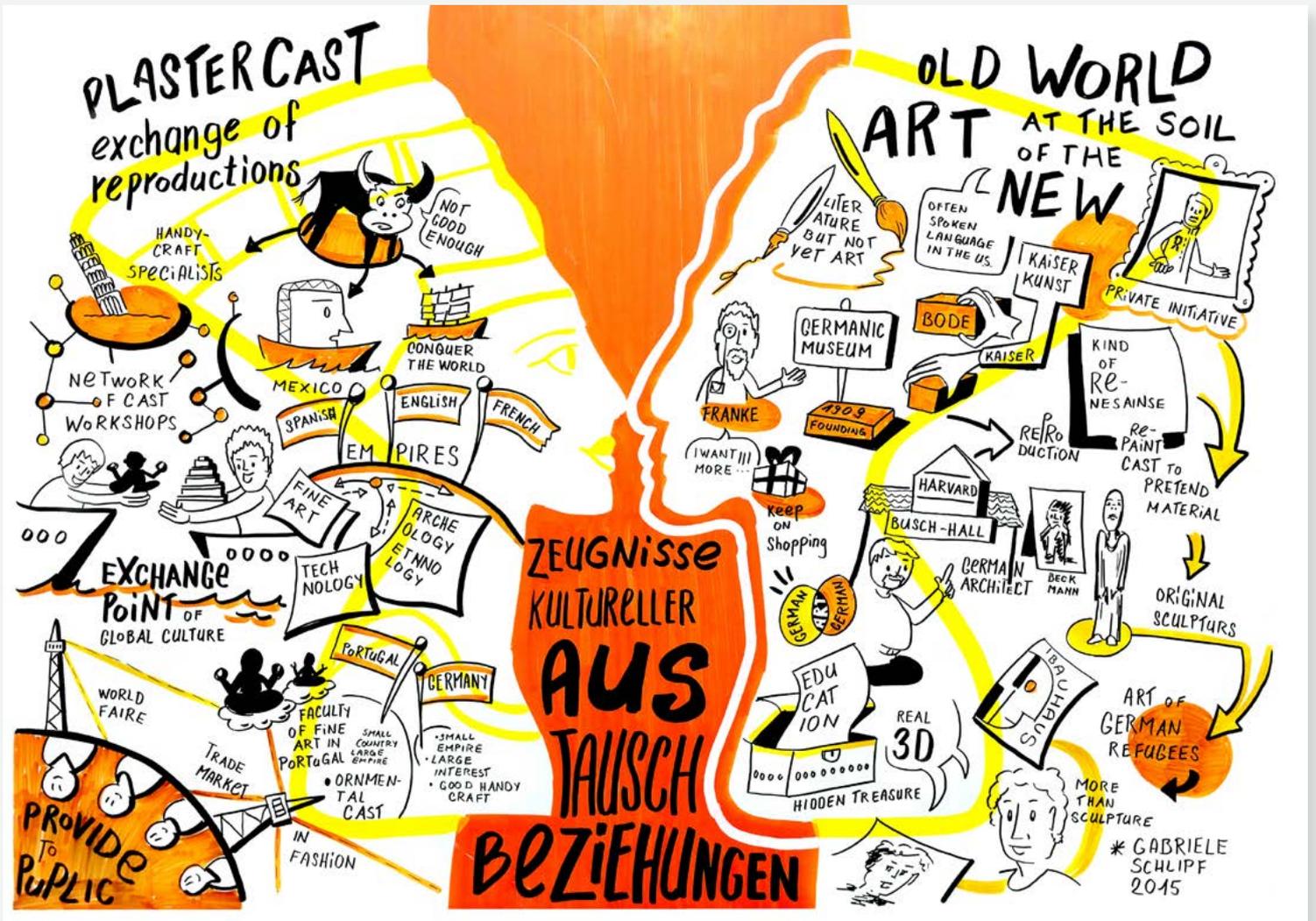
Nikolaus Bernau



☰ [zum Beitrag](#)  
to content

The paper places the planned monumentalised stagings of the Berlin cast collections in the late nineteenth/early twentieth century in a broader context. It presents the rapid international development of monumentalised cast collections since the inauguration of Crystal Palace in Sydenham, London, in 1854, and addresses the interests and protagonists behind this process. The paper sketches out the extending scope of perception, and engages with the new narratives and the nationalisation of art history thus introduced into the museum context.

The monumentalisation of cast collections is viewed as a strategy to reach out to a broad audience, and as a mode of national self-affirmation and assertion. Finally, the paper raises the question of why this failed in Berlin specifically, and takes a look at the re-discovery of monumentalised exhibitions, which continue to be correlated with the fragility—in conceptual terms too—of plaster cast collections.



☰ zum Beitrag  
to content

## PLASTER CAST WORKSHOPS.

### THEIR IMPORTANCE FOR THE EMERGENCE OF AN INTERNATIONAL NETWORK FOR THE EXCHANGE OF REPRODUCTIONS OF ART

Ricardo Mendonça



☰ zum Beitrag  
to content

Soon after its creation, in 1794, the Louvre workshop had already established itself as the world market leader of plaster casts, being able to supply up to 1,500 different models at the end of the nineteenth century.

This paper demonstrates how Napoleonic looting, as a driving force in the development of plaster cast production, disrupted Italy's dominance as a supplier of casts. Furthermore, by analyzing the changes in the supply chain of plaster casts across the world, it highlights the importance of world fairs, both as launch-pads for museums of casts and in establishing a cooperation system for exchanges of reproductions of art between European countries. It examines the 1867 "International Convention of promoting universally Reproductions of Works of Art" as a key document in which the supply of casts is seen as a service provided to society, and replica workshops are regarded as a means to make art institutions more sustainable. Nevertheless at the end of the nineteenth century, plaster cast collections in Europe also became more important from a national perspective, with smaller countries, such as Portugal, also becoming engaged.

This contribution concludes by tracing the importance of German plaster cast workshops in establishing an international cooperation system.

## “OLD WORLD ART ON THE SOIL OF THE NEW”:

### PLASTER CASTS AND THE GERMANIC MUSEUM AT HARVARD UNIVERSITY

Lynette Roth



☰ zum Beitrag  
to content

Founded officially in 1903 with Kuno Francke, professor of German literature at Harvard, as its curator, the Germanic Museum was to comprise only replicas, primarily of medieval and Renaissance sculptures and architectural stonework.

A foundational selection of plaster casts was made under the auspices of the Königliche Museen zu Berlin and its General Director Wilhelm von Bode, as German Emperor Wilhelm II, seeking to build a stronger relationship between Imperial Germany and the U.S., made a notable gift to the museum. Thus the museum's early holdings can be seen to reflect a newly established national canon—conceived for export.

This paper highlights decisive historical moments in the development of the Germanic and later Busch-Reisinger Museum. After World War II, the museum and the canon of art from the German-speaking world shifted focus, concentrating more on defamed and exiled German artists, with Max Beckmann as a key figure.

In recent years, the plaster cast collection has re-emerged as an important resource for the museum's self-conception, identity and mission. Committed to its teaching and research mission to this day, in 2012 the Busch-Reisinger began a multi-phase project to revitalize its historic building and plaster casts.

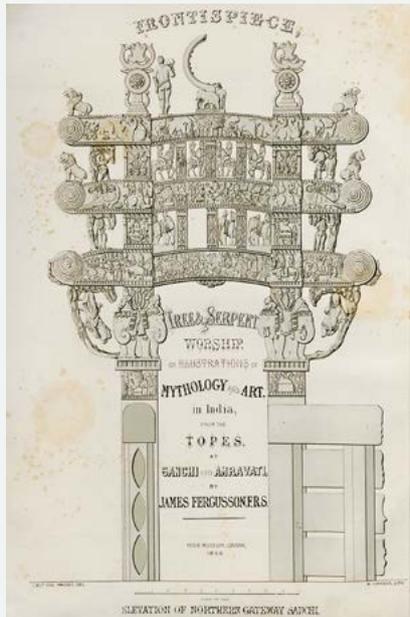


☰ zum Beitrag  
to content

## THE BERLIN CAST OF THE SANCHI GATE:

CREATION, SIGNIFICANCE,  
FUTURE PROSPECTS

Martina Stoye



☰ zum Beitrag  
to content

The Berlin cast—the last outside Asia—is an artificial-stone cast of an ancient Indian gate and was made from earlier plaster moulds in 1970 when the Museum of Indian Art was established. It is a replica of the eastern gate in a set of four sumptuous entrances to the Stupa of Sanchi, close to Bhopal in Madhya Pradesh, India, the centre of which dates back to the third century BCE.

The paper addresses the respect accorded to the monument since its rediscovery in the colonial period as the oldest Buddhist monument that has survived in situ. It presents the London cast of the east Sanchi Gate (1869/70) in the context of the “International Convention of promoting universally Reproductions of Works of Art” (1867) as an innovative and jointly organised form of dealing with cultural heritage that advocated in-situ conservation of ancient architecture.

It surveys Sanchi’s revival and re-appraisal thanks to the return of relics (1947/52) in the post-colonial era, in order to finally raise the question of how Berlin—in this context—will in future appreciate the last extant cast of the Sanchi Gate in Europe.

## THE BERLIN ANGKOR WAT CASTS.

### THE CULTURAL POLITICS CONTEXT AROUND 1900 AND THE CASTS' CURRENT SIGNIFICANCE AS TRANSCULTURAL HERITAGE

Michael Falser



☰ zum Beitrag  
to content

Taking as its point of departure many years of research on the reception, collection and reproduction history of Angkor Wat, the twelfth-century Cambodian temple, in French museums and at World Fairs or colonial exhibitions (1867-1937), this paper looks at the plaster casts of the temple that were commissioned around 1900 by the then Völkerkundemuseum and subsequently incorporated into the walls of the museum in Stresemannstraße.

The casts are considered within the context of the cultural politics of European colonialism and cultural imperialism; conventional art historical methods, along with cultural heritage narratives and identity constructions shaped by the idea of the nation state, are called into question by new approaches of a Global Art History.

With the call for a better understanding of plaster casts such as those from Angkor Wat, not only as secondary sources for South-east Asian architecture, but rather as primary sources of a critical collection history rooted in the provenance principle for all objects—originals and replicas—another key question arises: where and to whom do the Gipsformerei's casts, linking us with world civilisation in this truly transcultural itinerary in the heart of Berlin, really belong?



☰ zum Beitrag  
to content

## THE MAKING AND MEANING OF PLASTER CASTS IN THE NINETEENTH CENTURY:

### THEIR FUTURE IN THE TWENTY-FIRST CENTURY

Marjorie Trusted



☰ zum Beitrag  
to content

The Cast Courts epitomised the aims of the South Kensington Museum as envisaged by Henry Cole: not only breath-taking, but educational in the broadest sense, and encyclopaedic in their scope, giving the public a taste of the great monuments of Europe and indeed monuments from India, whether through plaster reproductions, electrotypes, photographs, brass rubbings, drawings or paper mosaics.

This paper is based on the premise that the exhibition spaces' past and present appearance is fundamental to presenting an understanding of the casts and is indeed one reason why the V&A's cast collection survives, while other collections of reproductions in museums elsewhere have been dispersed, or even destroyed.

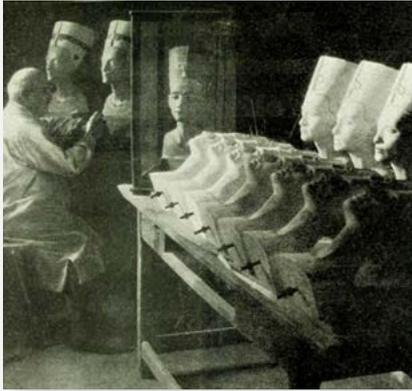
It looks at the recent and ongoing renovations in the Cast Courts that have had to tread a delicate line between preserving, if not re-creating, their Victorian splendour and moving forward to the twenty-first century. It touches on questions of renovation—including re-decoration of the Cast Courts and re-configuration of the casts within the space—and conservation, as well as on communication and labelling issues.

It concludes with the idea of the contemporary, with casts as a source of inspiration for contemporary artists.

## NEFERTITI: A SERIALISED STAR.

### NEW SOURCES FOR 3D RECEPTION OF THE BUST PRIOR TO THE 1924 AMARNA EXHIBITION

Martina Długaiczek



☰ zum Beitrag  
to content

The paper is based on new sources concerning the history of Nefertiti's reception and reproduction, which reveal how the "brightly coloured queen" functioned as an object of desire even before her first public presentation in the 1924 Amarna exhibition. It presents a new chronology of appropriation of the Nefertiti bust: evidence is now available for 75 previously unknown reproductions made in the period from July 1921 to the end of September 1922 alone. By the mid 1950s the number of reproductions had increased to 1,285. Assumptions about the target audience for the first copy, based on a hand-measured model by Tina Haim, are also addressed.

Nefertiti can thus be seen as a serialised star, and plaster as a medium of icon creation. The paper examines the prerequisites for the enormous rate of reproductions as well as the spectrum of different versions—ranging from a precise copy to a reconstruction with two eyes or even an entirely completed replica, including the option of polychromatic casts. It raises questions pertaining to copyright that remain controversial today.



☰ zum Beitrag  
to content

## “LOST MOULDS”.

### AN ARTISTIC AND SCIENTIFIC ENGAGEMENT WITH SENSITIVE COLLECTION PIECES

Margit Berner, Britta Lange,  
Thomas Schelper, Kerstin Stoll



☰ zum Beitrag  
to content

The paper addresses an artistic/scientific project on a historical full-body cast, commissioned by anthropologist Felix von Luschan in 1905 in Johannesburg. The cast of N'Kurui is now held in the storage facilities of the Anthropological Department at the Naturhistorisches Museum, Vienna; the moulds, along with the measurement calipers and the relevant entry in the records, have been identified at the SMB Gipsformerei.

Combining a range of different perspectives—encompassing cultural studies, artistic, handicraft, psychological and ethical dimensions—in addressing this cast taken from a living figure gives rise to a re-enactment with inverted roles—a white European academic as the subject of the cast.

“Lost moulds” lie at the heart of this paper: the rigidified negative moulds, which generally break during production of the positive form, as artefacts to be conserved and testaments of a historical and political process.

This is linked with a call to expand the scope of the category of “culturally sensitive objects and materials”, which is understood in the ICOM ethical guidelines for museums as “human remains or objects of religious significance”, but does not include media such as plaster casts, photographs, films and audio recordings.

## THE INTRINSIC MEANING OF PLASTER CASTS.

### THE EMANCIPATION OF THE CAST IN CONTEMPORARY SCULPTURE

Veronika Tocha



☰ zum Beitrag  
to content

Plaster as a material and casting as a technique play a central role in contemporary art as part of the analogue/digital dialectic. Drawing on examples from works by George Segal, Teresa Margolles, Duane Hanson, Mark Quinn, Karin Sander, Charles Ray, Rachel Whiteread, Katharina Fritsch, Isa Genzken, Jeff Koons and Liane Lang, this paper reveals the extent to which the cast has become emancipated in these artists' conception of sculpture, from the viewpoint of media aesthetics as well as from a technological and philosophical perspective. While casts are still made with plaster in this context today, this practice is almost always linked to invocations of the material's intrinsic physical value. In addition, synthetic and organic materials, new casting processes, and digital 3D technologies are also deployed. Ultimately, the cast becomes a fully-fledged autonomous art work that no longer sees itself as referencing an 'original'. Over and above the obvious visual, conceptual and ideational differences from the original, the 'copy' becomes an allegoric procedure that draws out additional strata of meaning, functioning as a mode of generating meaning.



## EMBRACING HISTORICAL REPLICAS THROUGH A DIGITAL MEDIUM:

### THE IRISH CONTEXT

Michael Ann Bevivino & Robert Shaw



☰ zum Beitrag  
to content

In Ireland, as elsewhere, there has been a recent resurgence in interest in plaster casts and other replicas of cultural objects. At the same time, the digital revolution keeps evolving, and the creation of digital replicas (such as 3D models) is now widespread in cultural heritage practice.

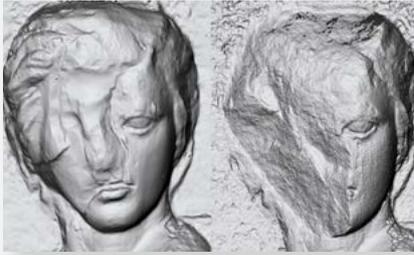
This paper looks at some potential areas of interest that came to light during the first phase of a project addressing Ireland's replicas of cultural objects. It highlights some parallels between 'historical replicas' and 'digital replicas' such as demand and prestige, documentation, preservation and conservation as reasons for making replicas. It touches on the topic of canon creation as well as the idea of an 'icon', which is still integral to the creation of replicas today—for example, the recent EU-funded 3D-Icons project exploring monuments and buildings identified by UNESCO as being of "outstanding cultural importance".

It concludes with a short case study involving various replicas of the Market Cross from Kells, Co. Meath, highlighting potential problems with deviations between the models. Finally, it demonstrates the flexibility of the 3D-model environment and how it affords scope for experiments—for example, tests with colour to explore the 'painting' of the High Crosses.

## COMPARATIVE 3D SCANNING OF HISTORICAL CASTS:

### THE PARTHENON CASTS AT THE BRITISH MUSEUM

Emma Payne



☰ zum Beitrag  
to content

The British Museum houses a little-known but important collection of plaster casts, taken from the Parthenon sculptures. While the Parthenon marbles rank among the museum's most famous objects, few are aware that Elgin's collection also included moulds and casts of those sculptures left in situ at Athens. These have great archaeological significance as documentary records of the sculptures' condition at the time of moulding, as well as being illustrative of nineteenth-century craft practice.

This paper explores comparative 3D scanning to enhance our understanding of these objects. Comparison of the Elgin casts with the later Merlin casts and the earlier Fauvel casts shows the potential for alterations by the formatori that add complexity and significance to the Parthenon casts. It also prompts questions about the nature of the evidence the casts preserve and their archaeological significance.

Digital techniques like 3D scanning do not always provide easy answers. The techniques help to identify and quantify surface differences, but this data requires interpretation. This does, however, encourage greater understanding of the intricacy of casts and the interplay between their status as historical objects and role as documentary sources.



☰ zum Beitrag  
to content

## THREE-DIMENSIONAL MEMORY.

### PLASTER CASTS IN THE RESTORATION AND PRESENTATION PRACTICE OF THE STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN'S SCULPTURE COLLECTION

Julien Chapuis



☰ zum Beitrag  
to content

This initial speech addresses plaster casts as the three-dimensional memory of museums. It references the 2015/16 exhibition ‘Das verschwundene Museum’ (‘The Lost Museum’) at the Bode Museum, which tackled the events of May 1945 and their consequences, seeking to engage, through the example of the Staatliche Museen zu Berlin’s Sculpture Collection, with casts as proxies for vanished or lost works, as well as tools for restoration of sculptures extant only as fragments. The impetus for the exhibition came from encounters at the SMB Gipsformerei with plaster casts of lost works from the Sculpture Collection, which convey a sense of the physical presence of works and how they unfold in space much more forcefully than photographs do.

The idea of incorporating casts of lost artworks into the permanent exhibition touches on the museum’s self-perception. Precisely because there is no ‘right’ or ‘wrong’ approach in this context, we need a clear conception of which image of the past is conveyed through particular decisions.

This paper reveals the enormous significance of casts in the museum context, particularly when both functions—as memory and as a restoration tool—are connected, with plaster casts operating as a medium of cultural relationship and exchange.



## NEW TASKS AND CHALLENGES.

### THE PLASTER CAST COLLECTIONS OF THE GLYPTOTHEQUE OF THE CROATIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS IN ZAGREB AND THEIR DIGITISATION

Magdalena Getaldić



☰ zum Beitrag  
to content

The Glyptothek of the Croatian Academy of Sciences and Arts (Gliptoteka HAZU) is a unique institution in the Republic of Croatia, combining the most systematically assembled collection of plaster casts of ancient sculpture and of works from the Croatian monumental heritage, systematically cast in the first half of the twentieth century.

Although its scope is now somewhat smaller than earlier in its history, its value has not diminished, but rather increased: it is part of the European cultural heritage. The Academy and the Glyptothek digital collections are involved in the eCloud project, launched in 2013.

The contribution highlights new tasks and challenges faced by plaster cast collections of museums and universities in the twenty-first century. It draws attention to the shift towards new interdisciplinary approaches that identify cross-sectoral aspects as well as to new forms of communication. It demonstrates the opportunities digitisation offers, which can fulfil several museological functions simultaneously in terms of protection, research, and communication.

## ACADEMIC CAST COLLECTIONS BETWEEN TRADITION AND THE FUTURE.

### THE ANTIQUE SCULPTURE CAST COLLECTION OF THE FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

Lorenz Winkler-Horaček



☰ [zum Beitrag](#)  
to content

The Antique Sculpture Cast Collection of the Freie Universität Berlin has been developed since the 1970s as a cooperation project between the university and the Gipsformerei of the Staatliche Museen zu Berlin. It picks up on the tradition of the cast collection founded in 1696, which was largely destroyed after the Second World War.

The paper addresses traditional and new utilization concepts, whose viability is the precondition for the collections' future. It reveals the great opportunities linked to the particular profile of university cast collections, which offer a platform for teaching and learning, whilst also serving as a locus of experimentation, communication of knowledge and a playful approach to antiquity. They can convey knowledge from antiquity and at the same time recontextualize it, e.g. through encounters with contemporary art.

The paper is linked to the vision of a large Berlin cast collection as a reflection of world cultures that extends beyond antiquity. With a university-based utilization concept, this would contain a future prospect for the museum site in Berlin-Dahlem after the Ethnological Museum and the Museum of Asian Art move to their new premises.

## THE BERLIN FORMEREI AND THE UNIVERSITY CAST COLLECTIONS:

### HISTORICAL REVIEW AND PROSPECTS FOR FUTURE COOPERATION

Daniel Graepler



☰ zum Beitrag  
to content

The paper sets the Berlin Gipsformerei's foundation in 1819 in the context of the heightened scientific foundation and greater institutionalisation in studies of antique art. It notes the current renaissance of plaster casts after decades of worldwide decline and destruction of collections. The Berlin Gipsformerei and the university collections participate in these developments, which do however make it difficult for the latter to expand their collections, as the casts have simply become unaffordable.

The paper is linked to a call to build on the long tradition of close cooperation between the Formerei and universities, with a view to developing new ways to work together, offering added value and opening up new perspectives for both parties. It sketches out a broad frame of options for cooperation: research into the network of relationships linking universities, museums and the Formerei, establishing a joint body of experts to devise standards for cast conservation, expanding the Göttingen Virtual Museum ([www.viamus.de](http://www.viamus.de)) by incorporating the Gipsformerei's collections, as well as joint research projects at the interface between classical archaeology, traditional and digital casting techniques.



## MEETING POINTS.

### COOPERATION BETWEEN THE 3D-LABORATORY AT TU BERLIN'S INSTITUTE OF MATHEMATICS AND THE GIPSFORMEREI OF THE STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN

Joachim Weinhold



☰ zum Beitrag  
to content

The paper indicates key areas for current and future cooperation projects, including digital safeguarding of “lost objects” and digitalisation as a tool for visual memory, academic research, and educational outreach. The Gipsformerei, with its large collection of pieces that form a Musée imaginaire not accessible to the public, serves as an outstanding example when developing diverse and comprehensive options for utilisation of digital data; these offer a useful supplement to traditional working methods, as well as extending the space of the museum into virtual educational and presentation formats.

In the “THEMSE—3D-Technologies for Berlin Museums” project, funded by the European Regional Development Fund (ERDF), the 3D-Laboratory had an opportunity to cooperate on a larger scale with the SMB Gipsformerei for the first time. The project demonstrated the potential of combining digital 3D-technologies and traditional casting techniques to repair and reconstruct damaged sculptures. It generated a hybrid of two historical moulds, creating a result it would have been impossible to achieve in this quality using traditional/analogue or digital methods alone.

## Digi.anALOG

### THE DIALOGUE BETWEEN DIGITAL AND ANALOGUE TECHNOLOGY IN CONTEMPORARY PORCELAIN DESIGN

Claudia Kanowski



☰ zum Beitrag  
to content

Nowadays many artists, artisans and designers draw on possibilities afforded by digital technologies to create objects at their computer and print them with 3D-printing processes, particularly in the sphere of porcelain design. The boundaries between functional household objects and (free) art become permeable in this context.

The paper presents examples illustrating the symbiosis between digital and analogue structures, digital techniques in an unfettered approach to historical models, synergies between Rapid Prototyping and traditional production techniques, 3D-printing methods combined with classical jewellery techniques or using porcelain as a “fourth ceramics production option”, and digitally designed household goods for the online community.

The new dimension in the latter realm is that artists/designers make their methods available in an open source format, enabling clients to compile a personal range and add their own creative contribution. Digital technologies offer more diversity and freedom, which however also entails a risk of arbitrariness.

# DISKUSSION

ZUSAMMENGEFASST VON ANDREA BÄRNREUTHER

## THEMENSCHWERPUNKTE IN DER DISKUSSION ZU DEN BEITRÄGEN

### **ZUM STATUS DER GIPSE – PRIMÄR- ODER SEKUNDÄRQUELLEN**

Für Michael Falser verbindet sich die Daseinsberechtigung von Gipssammlungen mit dem Paradigmenwechsel von Sekundärquellen von Originalen im 19. Jahrhundert zu Primärquellen für ein historisches Sammlungsinteresse heute. In der Gegenwart brauche man die Fassade von Santiago de Compostela (Cast Courts, V&A, London) nicht nur bzw. nicht in erster Linie, um eine bestimmte Fassade zu verstehen, sondern primär um ein historisches Sammlungsinteresse abzubilden.

### **GIPSE ALS PRIMÄRQUELLEN EINES HISTORISCHEN SAMMLUNGSINTERESSES**

Wie spannend es sein kann, Gipse als Primärquellen eines historischen Sammlungsinteresses zu untersuchen, wurde bei der Diskussion des Beitrags von Lynette Roth zu den Gipsen und dem Germanic Museum, dem späteren Busch-Reisinger Museum, an der Harvard University in Cambridge, MA, deutlich. Hier begegnet man einerseits Gipsen, die das imperiale, kaiserliche Deutschland bzw. das ‚Deutsche‘ einer ‚Deutschen Kunst‘ in den USA

repräsentieren sollten und einer auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik als Instrument dienten. Ihre Auswahl war von Wilhelm von Bode getroffen und dabei nach dem Willen des Kaisers ausgerichtet worden. Und auf der anderen Seite trifft man auf eine Kunst, die in den 1930er Jahren von den Nationalsozialisten als „undeutsch“ bzw. als „entartet“ angesehen wurde. Sie beide kommen im Busch-Reisinger Museum, das Roth als ein Spiegelbild eines amerikanischen Kanons deutscher Kunst interpretierte, mehr oder weniger bruchlos zusammen.

Julien Chapuis wies auf die Besonderheit der amerikanischen Perspektive auf die deutsche Kunst, die Zusammenhänge herstellen und Generalisierungen vornehmen könne, die in deutschen Museen schwer vorstellbar seien: zum Beispiel die Beziehung des Werks von Ernst Barlach auf die mittelalterliche Skulptur oder die lineare Verbindung von zwei unterschiedlichen, in Deutschland als Gegensätze betrachteten Kunsttraditionen. Lynette Roth machte die Entwicklung dieses Bildes im historischen Zusammenhang nachvollziehbar. Während des Zweiten Weltkriegs war der deutsche Expressionismus zum Synonym „Deutscher Kunst“ geworden. Im Zuge der Erwerbung moderner Kunst durch so genannte „entartete Künstler“ im Exil, habe sich der Fokus des Museums verändert. Konsequenterweise wurde das Museum 1950 umbenannt in Busch-Reisinger Museum, in Erinnerung an die ersten Stifter. Damit vollzog sich ein Wandel zu einem entwicklungsfähigen modernen und kosmopolitischen Museum, für das der 1941 vom Kurator Charles L. Kuhn erworbene Beckmann *Self-Portrait in Tuxedo* zum Symbol wurde.

## GIPSE ALS PRIMÄRQUELLEN FÜR DIE REPRÄSENTIERTEN KUNSTWERKE

Nach Nikolaus Bernau sind Gipse schon längst auch Primärquellen geworden – und zwar für die repräsentierten Kunstwerke. Denn sie seien oft viel besser erhalten als die Originale *in situ*. Dies habe man bereits um 1900 erkannt. Miguel Helfrich wies darauf hin, dass Gipsabgüsse zum Teil auch die unterschiedlichen Veränderungen im Zeitablauf eines Originals dokumentieren können, wie z.B. unterschiedliche Restaurierungszustände.

## **DIE GIPSABGÜSSE VON ANGKOR-WAT – IHR STELLENWERT HEUTE UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DAS HUMBOLDT-FORUM**

Michael Falser übte Kritik am Konzept eines Parcours der Welt, der die Frage nach der Provenienz der Sammlungsgegenstände ausklammere. Ohne die sammlungshistorische Relevanz der Gipse zu bestreiten, äußerte Lorenz Winkler-Horaček die Sorge, dass mit der Konzentration auf die sammlungshistorischen Kontexte die Gipse musealer würden als sie eigentlich sein sollten. Zugleich warb er dafür, einen Ort zu finden, an dem Abgüsse, die zurzeit keinen Platz im Museum fänden, öffentlich zugänglich und im Zusammenhang universitärer Tätigkeit nutzbar gemacht werden könnten.

## **DIE ZUKUNFT DES SANCHI-TORES**

Nikolaus Bernau stellte die Frage, ob man das Sanchi-Tor nicht im Humboldt-Forum aufstellen könne. Martina Stoye wies auf den schlechten Zustand des Kunststeinabgusses hin, der eine Verlegung verhindere. Zu einem früheren Zeitpunkt habe es die Überlegung gegeben, einen neuen Abguss des Tores auf dem Schlossplatz aufzustellen. Allerdings entschieden nicht die Museen, sondern vorwiegend andere über die Gestaltung des Außenbereichs des Stadtschlusses. Einer Aufstellung im Innern seien angesichts einer Größenordnung von zehn Metern Höhe Grenzen gesetzt. Unter diesen Umständen plädierte Stoye für die Erhaltung des Sanchi-Tors, wenigstens in Dahlem.

## **VORAUSSETZUNGEN FÜR DAS ÜBERLEBEN VON GIPSSAMMLUNGEN IN DER GEGENWART**

Lorenz Winkler-Horaček und Charlotte Schreiter hinterfragten die These von Nikolaus Bernau, nach welcher die Monumentalisierung von Gipsabgüssen entscheidend für ihr Überleben sei. Winkler-Horaček verwies darauf, dass heute in Deutschland gerade die kleinen Abguss-Sammlungen innovativ seien. Schreiter sah einen neuen Zugang als entscheidend an, und dieser könne unterschiedliche Formen annehmen. Sie formulierte die These, dass Gipse ihren ‚Wert‘ oder ihre Wertschätzung erst durch Zuschreibung und Aufwertung durch ihre Nutzer oder Betrachter

erhielten. Zugleich verwies sie auf die in der historischen Entwicklung von Gipssammlungen zutage getretene Ambivalenz von Gipsen. Denn es waren häufig gerade die dem Material und der Herstellung zugrundeliegenden Vorzüge der Gipse, die zu ihrer Abwertung bzw. ihrem Niedergang geführt haben. Christina Haak betonte die Notwendigkeit, die Gipse in der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Erfahrungsgemäß würden ihnen dann meist Interesse und Staunen entgegengebracht.

## **BEDEUTUNG DER TRÄGERSCHAFT VON ABGUSS-SAMMLUNGEN**

Jens-Arne Dickmann sprach die unterschiedliche Trägerschaft von Gipssammlungen an, mit der unterschiedliche Bedingungen und Erwartungen verbunden seien. Universitäre Abguss-Sammlungen verfügten in der Regel nicht oder nur partiell über Sammlungskonzepte. Sie seien meist von der Zufälligkeit guter Gelegenheiten abhängig, da aufgrund der prekären Unterhaltssituation schon allein der Erhalt des Status quo schwierig sei. Als Ausnahmen nannte er Sammlungen, die in der Zwischenzeit eigenständige Museen geworden seien: z. B. die Skulpturenhalle in Basel, das Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke in München sowie die Göttinger als die älteste akademische Sammlung von Gipsabgüssen in Deutschland. Die universitären Abguss-Sammlungen ließen sich daher nicht mit öffentlichen Museen vergleichen. Auch konnte er der Schlussfolgerung von Bernau nicht folgen, dass es nur einer Didaktisierung bedürfe, um Gipssammlungen populär zu machen.

Jens-Arne Dickmann formulierte die Notwendigkeit, über Ausbau- und Kooperationsmöglichkeiten akademischer Sammlungen nachzudenken, um sie konkurrenzfähig zu machen, um ihre Spielräume zu erweitern und um innovative Projekte zu lancieren.

Lorenz Winkler-Horaček umriss die Idee der Abguss-Sammlung als Werkstatt, in der er ein großes Zukunftspotential sieht. Durch Neukontextualisierung werde neues Wissen generiert. Der Leihverkehr sei ein Problem und trotzdem eine der wesentlichen Aufgaben. Er betonte die Dienstleistungsfunktion von Abguss-Sammlungen.

In der Diskussion trat die Spezifik universitärer Abguss-Sammlungen zutage. In einer geschlossenen historischen musealen Abguss-Sammlung wie den Cast Courts des V&A können die Objekte, so Marjorie Trusted, nur begrenzt als Leihgaben dienen. Auch ist die Leichtigkeit, mit der ein Gips wie der Barberini-Faun künstlerisch neu kontextualisiert werden kann, auf ein Museum mit Originalen weniger leicht übertragbar. Für Julien Chapuis sind diese anderen Sichtweisen und Zugänge, die eine andere Dimension ins Museum bringen können, wichtig und sehr reizvoll, aber der Arbeit mit zeitgenössischen Künstlern seien im Museum mit Originalen Grenzen gesetzt.

### **DIE PERSPEKTIVE EINER ÜBERGREIFENDEN ABGUSS-SAMMLUNG IN UND FÜR DAHLEM**

Die von Lorenz Winkler-Horaček ins Spiel gebrachte Perspektive einer übergreifenden großen Abguss-Sammlung in Dahlem wurde allgemein begrüßt. Wichtig sei dabei, so Charlotte Schreiter, dass die Sammlung ihre spielerische Art bewahre.

Christina Haak zeigte sich sehr an möglichen Zukunftsperspektiven für Dahlem als Standort interessiert. Die bisher sehr konstruktiven Gespräche mit der FU sollten deshalb weitergeführt werden, um auszuloten, ob ein gemeinsamer Auftritt der Abguss-Sammlung Antiker Plastik der FU und der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin realisierbar sei.

### **VORSCHLAG UND PERSPEKTIVEN ZUKÜNFTIGER ZUSAMMENARBEIT DER GIPSFORMEREI UND DER UNIVERSITÄREN ABGUSS-SAMMLUNGEN**

Daniel Graeplers Vorschlag einer erneuten Kooperation zwischen der Gipsformerei und den Universitätssammlungen wurde ebenfalls einhellig begrüßt. In der Diskussion zwischen Daniel Graepler und Miguel Helfrich zeigte sich, dass die beiderseitigen Bemühungen um eine Aufwertung der Gipsabgüsse nur unter der Bedingung kompatibel sind, dass neue Formen der Kooperation entwickelt werden.

Miguel Helfrich erläuterte die Situation und die Produktionsbedingungen der Gipsformerei. Diese konzentriere

sich nicht nur auf das Anbieten der Bestseller, sondern stelle 7000 Objekte bereit, was eine Leistung sei, die besondere Wertschätzung verdiene. Nichtsdestoweniger sei es erforderlich, diese Leistung wirtschaftlich zu erbringen. Die Gipsformerei habe sich die Erreichung eines möglichst hohen Anteils an Selbstfinanzierung zum Ziel gesetzt und nicht eine Gewinnmaximierung.

Bei Übernahme der Gipsformerei habe Helfrich eine Kostenkalkulation vorgenommen und festgestellt, dass die unterschiedlichen Herstellungsformen bis dato bei der Preisgestaltung unzureichend berücksichtigt worden seien. So mache es einen Unterschied, ob eine Replik aus einer aufwendigen historischen Form oder einer modernen Silikonform hergestellt werde. Die direkt zuordenbaren Kosten müssten in jedem Fall durch den Verkaufspreis abgedeckt sein. Die Universitäten seien eine wichtige Zielgruppe; zugleich wolle er die Gipsformerei auch gerne anderen Zielgruppen öffnen, insbesondere auch zeitgenössischen Künstlern und privaten Sammlern.

Daniel Graepler wies auf den relativ kleinen Kundenanteil der wissenschaftlichen Sammlungen hin, der es ermöglichen und rechtfertigen würde, hier eine andere Preispolitik zu fahren.

Christina Haak gelang es, beide Positionen miteinander zu verbinden. Sie sah eine Kooperation als *win-win*-Situation. Thomas Schelper begrüßte eine Kooperation mit der Sammlung der Gipsabgüsse der Universität Göttingen zur Restaurierung und Reinigung von Gipsen.



## PODIUMSDISKUSSION KONTROVERS: GIPSABGÜSSE IM MUSEUM

MODERATION/CHAIR: **Petra Winter**, Zentralarchiv,  
Staatliche Museen zu Berlin

**Julien Chapuis**, Skulpturensammlung und Museum  
für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

**Maria Gaida**, Ethnologisches Museum,  
Staatliche Museen zu Berlin

**Viola König**, Ethnologisches Museum,  
Staatliche Museen zu Berlin

**Friederike Seyfried**, Ägyptisches Museum und  
Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin

**Marjorie Trusted**, Victoria & Albert Museum, London

### WIE STEHT ES GEGENWÄRTIG MIT DEN GIPSEN IN DEN BERLINER MUSEEN? **Petra Winter**

Im Ägyptischen Museum stehe zurzeit, so Friederike Seyfried, eine einzige Replik, und zwar eine dunkel gefasste Replik der Nofretete-Büste im Nordkuppelsaal. Sie stammt aus der Sonderausstellung ‚Im Licht von Amarna‘ (2012 f.) und sie ist als einziger von zehn der Inklusion dienenden Gipsen im Museum verblieben. Da die Gipse auch über die engere Zielgruppe hinaus vom Publikum so gut angenommen worden seien, denke man über einen erweiterten Einsatz von Gipsen in Zukunft nach.

In der Dauerausstellung des Ethnologischen Museums fänden sich zurzeit keine Gipse, so Maria Gaida. Allerdings habe das Ethnologische Museum in den letzten Jahren mehrfach seine berühmte, im Krieg verloren gegangene Humboldt-Scheibe als Gipskopie an Ausstellungen in den USA und Mexiko verliehen. In Berlin war eine Gipskopie in der großen Amerika-Ausstellung 1992 im Martin-Gropius-Bau zu sehen: ein für die Ausstellung nach dem Modell angefertigter, mit Hieroglyphen beschrifteter Türsturz aus Yaxchilán, Mexiko.

In der Skulpturensammlung im Bode-Museum wird ein Putto von François Duquesnoy von einer Kopie des 18. Jahrhunderts begleitet, bei der man den Bogen sehen kann. Julien Chapuis sprach von einem „Gesinnungswandel“, der mit der Ausstellung ‚Das verlorene Museum‘ (2015) eingetreten sei. Er könne sich vorstellen, in Zukunft mehr Gipse im Museum zu zeigen.

### **WELCHER WERT WIRD GIPSABGÜSSEN IM MUSEUM BEIGEMESSEN? WELCHE AUFGABEN KÖNNEN GIPSABGÜSSE IN MUSEEN ERFÜLLEN?** Petra Winter

Nach Maria Gaida spielen Gipse eine „entscheidende Rolle, gerade auch im Hinblick auf das Humboldt-Forum“. Dabei nahm sie insbesondere auf die beiden Gipse Bezug, deren heute als Kriegsverluste geltende Originale Alexander von Humboldt nach Berlin mitgebracht hatte: die sogenannte Humboldt-Scheibe aus Serpentin und die sogenannte Humboldt-Axt aus Nephrit. Letztere ist bis heute ein Schlüsseldokument für die Entzifferung der olmekischen Schrift im 1. Jahrtausend v. Chr.

Auch für Friederike Seyfried spielen die Gipse von Originalen, die als Kriegsverluste gelten, eine wichtige Rolle für die Forschung; allerdings hält sie ihre Präsentation im Museum in diesem Zusammenhang nicht für erforderlich.

Viola König stellte ein künstlerisches Projekt des Humboldt-Lab Dahlem vor, das in Zusammenarbeit mit der Gipsformerei realisiert worden war. Die Installation *Wie noch nie / Wie nie wieder* von Ant Hampton & Britt Hatzius im Mesoamerika-Saal arbeitete mit neu angefertigten 3D-Kopien von kleinen sitzenden und stehenden Figuren. Die Repliken wurden so platziert, dass sie mit dem Original kommunizierten, wodurch der Betrachter seine angestammte frontale Position verlor. Viola König skizzierte den Projektkontext: Besitzansprüche auf das Original, das in Australien und Neuseeland virulente Thema der *digital repatriation* und die Vorstellung der Künstler, dass das Humboldt-Forum doch alle Originale abgeben und in Form von 3D-Repliken zeigen könne, da ja das ganze Schloss ein „fake“ sei.

## WIE KANN MAN DEN FACETTENREICHTUM DER GIPSABGÜSSE NOCH STÄRKER FÜR DAS PUBLIKUM ERLEBBAR MACHEN? *Petra Winter*

Für Friederike Seyfried liegt der Hauptgrund für die Präsentation von Gipsen im Museum in der Inklusion von Nicht-Sehenden sowie in der Gewinnung neuer Einsichten in das Objekt durch Berühren und Ertasten. Diese Möglichkeit der konsumierenden Verwendung von Gipsen ist allerdings nur in der Zusammenarbeit mit einer aktiv betriebenen Gipsformerei möglich. Im V&A zum Beispiel, so Marjorie Trusted, dürfen die Objekte der historischen Sammlung aus dem 19. Jahrhundert nicht angefasst werden.

## GIPSE ALS DREIDIMENSIONALES GEDÄCHTNIS – FÜR UND WIDER DAS ZEIGEN VON KRIEGSVORLÄUFE IN DER DAUERAUSSTELLUNG

Für Julien Chapuis liegt die Bedeutung von Gipsabgüssen für Museen in ihrer Eigenschaft als dreidimensionales Gedächtnis. Als Beispiel nannte er die *Geißelung Christi* von Donatello, die seit 1945 als verloren gilt. Der Gipsabguss hat hier eine dreifache Funktion: 1) Er kann im Museum bzw. in der Ausstellung als Platzhalter für das Werk, das nicht mehr in Berlin ist, fungieren. 2) Mit dem Abguss kann die Berliner Skulpturensammlung Kooperationen wie den Austausch von Restauratoren mit den Institutionen eingehen, die die Originale jetzt besitzen. 3) Mit dem Gips ist die Möglichkeit der Rekonstruktion des Originals gegeben. Gerade weil das Bode-Museum seine Funktion darin sieht, ein Panorama der Entwicklung der westlichen Bildhauerei zu geben, sprach sich Chapuis dafür aus, die für die Ausstellung ‚Das Verlorene Museum‘ erstellten Gipse in Zukunft nicht in einem Sonderkabinett, sondern zusammen mit den noch vorhandenen Originalen zu zeigen.

Mit der Zielsetzung, Kriegsverluste in Form von Gipsabgüssen im Museum zu zeigen, beschritt Julien Chapuis einen Weg, auf dem ihm seine Kolleginnen nicht alle folgten. Viola König verwies im Hinblick auf die Planungen zum Humboldt-Forum auf die Tatsache, dass von einer halben Million von Objekten des Ethnologischen Museums immer

nur ein Bruchteil gezeigt werden könne. Es gebe erst einmal den Wunsch, die sogenannten Originale zu zeigen. Zugleich deutete sie an, dass die Zukunft noch in eine ganz andere Richtung gehen könne, dass man vielleicht ganz neue Gipse zu ganz anderen Zwecken anfertigen werde, das Humboldt Lab habe Anregungen dazu gegeben. Die *digital repatriation* sei ein ganz heißes Eisen. „Sicherlich wollen wir alles digital zugänglich machen, aber digital reicht eben offenbar oft nicht, und da muss man über andere Formen sprechen“ – andere Formen, die angesichts der großen Bestände an organischem Material nicht unbedingt Reproduktionen aus Gips sein werden, sondern vielfach auch Reproduktionen aus einem organischen Material.

Friederike Seyfried sprach die besondere Bedeutung der Kulturschätze der Gipsformerei vor dem Hintergrund der aktuellen Zerstörungen im Nahen Osten an.

Einhelligkeit bestand unter den Diskussionsteilnehmern darin, dass die Entscheidung, Gipsen im Museum mehr Möglichkeiten zur Präsentation einzuräumen, immer im größeren Zusammenhang getroffen werden müsse.

## FÄLSCHUNGEN

Viola König lenkte den Blick auch auf die Gefahren, die mit Gipsabgüssen einhergehen können. Maria Gaida erwähnte den Fall eines angeblich aus Palenque kommenden Stuckkopfes, der dem Ethnologischen Museum im Jahr 1960 übergeben und als spektakulärer Fund gehandelt wurde, bis die Zweifel des Direktors des American Museum of Natural History eine naturwissenschaftliche Untersuchung auslösten, die den Stuckkopf als Fake entlarvte. Aus das Ägyptische Museum besitze, so Friedricke Seyfried, Gipsabgüsse von ägyptischen Fälschungen, zum Beispiel von der berühmten Berliner Schule des Kunstfälschers Oxan Aslanian, der wegen seiner hochwertigen Fälschungen als „Berliner Meister“ in die Kunstgeschichte eingegangen ist.

## GIBT ES EIN MORALETHISCHES PROBLEM MIT GIPS?

Viola König zog aus der Tagung die Schlussfolgerung, „dass es eigentlich kein moralethisches Problem mit Gips gebe“, und fragte nach dem Grund dafür. Liege es daran, dass Gips eine so lange Tradition habe? Sei Gips als Nachbildungsmaterial etwas, das nicht zur Diskussion stehe?

Miguel Helfrich sprach den Unterschied zwischen den Beständen der Kunstsammlung und der anthropologischen Sammlung der Gipsformerei an. Letztere hüte die Gipsformerei nur; sie veräußere sie nicht und sie arbeite auch nicht mit ihr. Infolgedessen glaube er, dass es sich in der Tat um eine andere Tradition handele.

Charlotte Schreiter fragte, ob die Reinheit des Gipses es legitimiere, dass man damit arbeite wie in Dioramen. Bezugnehmend auf Kate Nichols machte sie auf den Aspekt der Kontrastierung – der Kontrastierung unterschiedlicher Welten, Gesellschaften, Wertvorstellungen und Lebensformen – aufmerksam, der das europäische Weltbild des 19. Jahrhunderts charakterisierte und der sich im Medium Gips niedergeschlagen habe: Während der eine Teil der Welt in Form der Reproduktion von Kunst, Weltkunst, antiker Kunst repräsentiert wurde, begegnete man dem anderen Teil in Form der Inszenierung von ‚Naturvölkern‘ in Welt- und Gewerbeausstellungen sowie Zoologischen Gärten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Schreiter sieht hier ein weites Forschungsfeld, dem auch in der Anwendung unterschiedlicher Methoden Rechnung getragen werden müsse.

Lorenz Winkler-Horaček lenkte die moralische Frage auf das Kunstwerk selbst. „Dürfen wir Bertel Thorvaldsen demontieren?“ Dabei bezog er sich auf die Ausstellung ‚Kampf um Troja. Die Münchener Ägineten mit den Ergänzungen Thorvaldsens‘ im Alten Museum (2015 f.), die zum 200-jährigen Jubiläum der Skulpturen neu angefertigte Kunstmarmorabgüsse mit den Ergänzungen von Bertel Thorvaldsen zeigt. Gerade hier stellt sich die Frage: Was ist ein Original, was ist ‚nur‘ eine Kopie oder Ergänzung?

Für Julien Chapuis hat die ethische Frage weniger mit dem Material Gips zu tun als damit, was und unter welchen

Umständen etwas abgeformt wird. Wenn der Abguss von einem Kunstwerk sei, sehe er kein ethisches Problem. Dies sehe er, wenn die Abformung von einem Menschen und mit der Würde eines Menschen verbunden sei, wobei es einen Unterschied mache, ob die Abformung gewaltvoll im Zusammenhang kolonialer Machtverschiebung vorgenommen werde oder freiwillig zu Studienzwecken. Der Status von Gips sei zu unterscheiden von dem der *Human Remains*.

Bei der Restaurierung müssen wir, so Chapuis, Prioritäten setzen. Es gebe keine objektiven Gründe für die eine oder die andere Entscheidung, nur subjektive. Aber diese müssten intersubjektiv nachvollziehbar sein. Britta Lange schlug in Analogie zum Umgang mit Tonaufnahmen im Lautarchiv der Humboldt Universität die Möglichkeit der Herstellung von zwei oder drei Versionen der Werke vor, die den Prozess verständlich machen und mehrere Zustände dokumentieren sollten.

Marjorie Trusted verwies auf den Unterschied in der Erwartungshaltung Gemälden bzw. Skulpturen gegenüber. Wir erwarteten von Gemälden, dass sie vollständig seien. Bei der Skulptur komme eine andere Ästhetik zum Tragen: Wir akzeptierten hier Beschädigungen, die wir so in Gemälden nicht akzeptieren würden. In Britannien verdanke sich diese Haltung der Grand Tour und Canova, der die Restaurierung der Parthenon-Skulpturen abgelehnt hatte.

Michael Falser lenkte die Frage der Moral auf unsere unterschiedlichen Umgangsformen mit Objekten einer europäischen bzw. einer nicht-europäischen Kultur. Er formulierte die Hypothese, dass wir uns mit Kunstwerken, die in einem europäischen Zusammenhang stünden, leichter täten, auch die Sammlungsgeschichte, die Akteure und auch die Schäden mitabzubilden und zu thematisieren. Anknüpfend an Falsers Kritik plädierte Martina Stoye dafür, gewissenhaft mit der Wiederaufstellung der Gipse von Angkor Wat umzugehen und auch die bisherige Restaurierungs- und Präsentationsgeschichte kritisch zu reflektieren.

## ÜBERLEGUNGEN ZUR JUBILÄUMSAUSSTELLUNG 2019

Petra Winter regte an, zum 200-jährigen Jubiläum der Gipsformerei im Jahr 2019 die ganze Vielfalt der Gipse in einer übergreifenden Ausstellung zu zeigen: Gips als didaktisches und politisches Objekt, die mit Gipsen verbundenen inhaltlichen Aspekte einschließlich der ethischen Frage und nicht zuletzt Formen des Umgangs und dabei auch der Monumentalisierung.

## ZUKUNFTSPERSPEKTIVEN IN DAHLEM

Viola König sah die Idee, in Dahlem eine Gipsabguss-Sammlung einzurichten, als einen Weg, den bis zur Wende 1989 so wichtigen Museumsstandort Dahlem der Vergessenheit zu entreißen. Friedrike Seyfried begrüßte die Idee einer übergreifenden Ausstellung, an der sie gerne mitwirken wolle.



## SCHLUSSDISKUSSION

MODERATION/CHAIR: **Christina Haak**,  
Generaldirektion, Staatliche Museen zu Berlin

**Julien Chapuis**, Skulpturensammlung und Museum für  
Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

**Daniel Graepler**, Sammlung der Gipsabgüsse,  
Archäologisches Institut, Universität Göttingen

**Miguel Helfrich**, Gipsformerei, Staatliche Museen  
zu Berlin

**Charlotte Schreiter**, LVR-Archäologischer Park Xanten /  
LVR-RömerMuseum

**Marjorie Trusted**, Victoria & Albert Museum, London

Christina Haak eröffnete die Schlussdiskussion. Mit Blick auf das *mind mapping* der Tagung im *graphic recording* von Gabriele Schlipf rief sie die große Bandbreite von Themen und Fragestellungen in Erinnerung, die die Vorträge und Diskussionen des Symposions bewegt haben: Fragen nach dem Wert von Gipsabgüssen bzw. Gipsabguss-Sammlungen, nach ihrem Mehrwert als Zeugnis, kulturelles Gedächtnis, kulturelles Erbe mit eigener Objektbiographie; Fragen nach ihrem Bezugsrahmen, ihrem Verhältnis zum Original, zum Betrachter, zu unterschiedlichen Nutzern und Zielgruppen; Fragen nach ihrer Wahrnehmung im Raum, nach Erkenntnisgewinn auf den Ebenen der Bildung und Vermittlung; Präsentationsfragen und nicht zuletzt auch ethische Fragen.

Danach richtete sie an die Teilnehmer der Schlussdiskussion die Frage, was sie von der Tagung mitnehmen und welche Anregungen sie geben wollten.

Charlotte Schreiter fand es „sensationell“, dass die Gipsformerei zugleich Gegenstand und Teilnehmer der Tagung gewesen sei; darin liege ein „Riesenpotential“. Denn die entscheidenden Impulse entstünden mit dem Herstellen der Gipse und einer entsprechenden Funktionszuweisung.

Sie empfahl die Erforschung der Wissenschaftsgeschichte sowie der Netzwerke der Gipse. In Daniel Graeplers Vorschlag einer erneuten Kooperation zwischen der Gipsformerei und Universitäts-sammlungen sah sie große Synergieeffekte von Theorie und Praxis.

Marjorie Trusted zeigte sich glücklich darüber, dass das V&A Abguss-Sammlungen weitere Wege in die Zukunft öffne. Sie begrüßte die Vision von Dahlem und sprach sich für eine Fortführung der Diskussion aus, insbesondere bei der von Daniel Graepler geplanten Tagung zu Fragen der Konservierung und Oberflächenreinigung. Jedes Museum müsse seine eigenen Wege und Lösungen finden. Nichtsdestoweniger könne sie es Museen nur empfehlen, sich nach dem Vorbild der Ausstellung ‚Das verlorene Museum‘ mit den eigenen Beständen an Gipsabgüssen zu beschäftigen, denn die Museumsbesucher liebten nun einmal Gipse.

Julien Chapuis fand die Beiträge des Symposiums sehr facettenreich. „Ich wusste, dass die Gipsformerei ein Schatz ist, aber ich hatte keine Ahnung, wie breit die Angebote und Möglichkeiten der Gipsformerei sind. Nach zwei Tagen habe ich den Eindruck, in einen Kristall geschaut zu haben.“ Für Chapuis liegt der besondere Wert der Berliner Gipsformerei bzw. ihr Alleinstellungsmerkmal darin, dass es sich hier um eine lebendige Institution im Praxiszusammenhang handelt und nicht um eine statische Sammlung. Aus der Verantwortung für ein Kunstmuseum bzw. eine Skulpturensammlung heraus formulierte er die Zielsetzung, die Gipsabgüsse der verlorenen Werke auszustellen – und zwar dauerhaft. Sehr reizvoll fand er den Gedanken eines „Musée de Sculpture comparée à la berlinoise“. Es gebe ein riesiges Potential. Allerdings werde die Umsetzung nur gelingen, wenn alle an einem Strang zögen und die Kräfte bündelten.

Für Daniel Graepler war es eine positive neue Erfahrung, die Gipsformerei mit ihren Akteuren in einer neuen Rolle kennenzulernen. Er zeigte sich begeistert von der Bedeutung, die dem Medium Gips bzw. den Gipsbeständen beigemessen werde, sowie von der Unterstützung, die die Gipsformerei durch die Generaldirektion der Staatlichen Museen zu Berlin erhalte. Und auch davon, dass ein neuer Impuls für die Gipsbestände ausgerechnet von einem

Kunsthistoriker ausgehe. Er werde diese Erfahrungen zurückspiegeln an sein Netzwerk, das sich im Vorfeld der Tagung gebildet habe, und ihm die große Offenheit, auf die er bei der Gipsformerei und der Generaldirektion gestoßen sei, als Botschaft überbringen.

Auch Miguel Helfrich zeigte sich ganz begeistert von den Ergebnissen der Tagung. Resümierend ging er auf die folgenden drei Bereiche ein: Inhalte, Nutzungsanforderungen, Technik. Bei den Inhalten sei die Gipsformerei auf einem guten Stand; die Gipsformerei erfreue sich der Beliebtheit bei Künstlern, darunter Jeff Koons und Isa Genzken, die hier Referenzobjekte fänden, um neue Werke zu schaffen. Gerade auch dadurch hätten Gipsabgüsse heute einen neuen Wert. Bei den Nutzungsanforderungen an Gipse gebe es Veränderungen, aber auch Konstanten. Geblieben sei die Archivierung und Multiplikation von Kunstwerken, aber auch die Bildungsfunktion. Hinzugekommen seien beispielweise die Restaurierung und Ergänzung von Originalen durch historische Abformungen, aber auch die breitere Rezeption von Kunst und Kultur der Gipsammlung durch zeitgenössische Künstler. Miguel Helfrich empfahl die Konzentration auf die Inhalte und die Anforderungen. In der Gipsformerei werde bis heute mit allen vorhandenen Techniken gearbeitet. Das werde auch in Zukunft so bleiben.

Auf das Selbstverständnis der Gipsformerei – als abgeschlossene oder als erweiterbare Sammlung – angesprochen, antwortete Helfrich mit einem Plädoyer für eine aktive Sammlungspolitik. Bei der Entwicklung von Leitlinien solle es keine Tabus geben – auch nicht das Tabu des Entsammlens. Könnte die Kunst des 20. Jahrhunderts die Gipsformerei in die Zukunft führen? Oder könnten es Objekte im Außenbereich sein, die auch in Europa gefährdet sind?

Lorenz Winkler-Horaček unterschied drei verschiedene Sammlungskategorien, in denen die Gipse einen jeweils unterschiedlichen Status haben: 1) das Originalmuseum, das sich auch der Gipse bedient, um verlorene Stücke auszustellen, 2) die geschlossene Sammlung im Abguss-Museum à la Cast Courts im V&A oder Busch-Reisinger

Museum und 3) die offenen Abguss-Sammlungen der Universitäten, deren Erwerbungen meist an didaktischen Gesichtspunkten orientiert sind.

Die Skulpturensammlung im Bode-Museum entspricht der ersten Kategorie. Für Julien Chapuis haben die Gipse von der Praxis aus gesehen einen anderen Status. Dies habe mit Pragmatismus und mit Ressourcen zu tun – mit dem Zwang, Prioritäten setzen zu müssen. Die Gipsabgüsse befänden sich weit draußen in einem Außenmagazin, seien schwer zugänglich und hätten keinen Kurator. Zugleich sprach er das Präsentationsdilemma Aura versus Fülle an. Wollen wir alles zeigen, oder treffen wir eine Auswahl, damit die Begegnung mit dem Meisterwerk noch möglich ist? Chapuis bezeichnete es als eine Quadratur des Kreises, etwas von der Aura des Originals zu behalten und gleichzeitig der Fülle der Sammlungen gerecht zu werden. Er brachte den von Bode verwendeten Begriff der Hierarchie der Präsentation ins Spiel, i.e. eine hierarchische Platzierung der Werke, die den Betrachter instinktiv zu den Hauptwerken führen soll. Für diese Art der Präsentation sei Raum nötig – und *real estate* sei eine Ressource, an der es mangle.

Die Sammlung des V&A ist eine abgeschlossene Gipsabguss-Sammlung. Nach Marjorie Trusted ist das Interessante an diesen Objekten des 19. Jahrhunderts nicht nur das, was sie repräsentieren (z.B. eine Kopie des *David* von Michelangelo), sondern auch das, was sie sind (z.B. eine handwerklich hervorragend gearbeitete Skulptur - unabhängig von ihrem Quellenwert als Referenzobjekt). Auch die Sammlung des Busch-Reisinger Museum ist geschlossen. Nach Lynette Roth verdankt sich ihre heutige Existenz dem Umstand, dass die Gipse im Museum aufgrund ihrer Zugangsnummern denselben Status wie die Originale haben. Aufgrund dessen gelte ihnen auch dieselbe Sorgfalt wie den anderen Kunstwerken. Die invertierte Zugangsnummer im V&A hingegen unterscheide die Originale von den Gipsen, was sich, nach Marjorie Trusted, auch im Umgang zeige, wenn beispielsweise Studierende eine leichte Oberflächenreinigung der Gipse durchführen könnten.

Für Charlotte Schreiter verbindet sich die Verortung der Gipse in einer abgeschlossenen Sammlung mit der

Einschreibung in ein Sammlungsgedächtnis. Daraus resultiere dann relativ selbstverständlich der kuratorische Zugang. Bei einer wachsenden Sammlung habe der Gips einen anderen Wert als in einer historischen Sammlung. Denn er werde dort meist immer noch als ein Ersatz angesehen, der das abwesende Kunstwerk referiere oder vergegenwärtige. Gerade an der Frage der Zuschreibung von Wert zeige sich die Variabilität und Vielseitigkeit von Gipsen.

Gertrud Platz, ehem. Stellvertretende Direktorin der Antikensammlung, sprach sich für einen zweiten Paradigmenwechsel in der Museumspolitik aus. „Wir können nichts kaufen auf dem Kunstmarkt, wir (bzw. die meisten Museen) haben keine neuen Erwerbungen. Und wir haben all die Verluste vom Zweiten Weltkrieg. Wir könnten Teile der Verluste rekonstruieren durch Gipsabgüsse, von denen wir hier die Formen haben.“

Miguel Helfrich bezeichnete es als Vorzug der Replik, eine besondere Nähe des Besitzers zum Kunstwerk zu ermöglichen. Das Original genieße schon aufgrund der Tatsache, dass es als unerreichbar gelte, eine hohe Wertschätzung. Die Replik dagegen könne in den eigenen Räumen aufgestellt werden, wodurch eine ganz besondere Intimität entstehe. Sie ermögliche es dem Besitzer, eine persönliche Beziehung zum Kunstwerk aufzubauen, sie verkörpere den schönen Traum, ganz nahe beim Original zu sein. Derselbe Wilhelm von Humboldt beispielsweise, der Gipse für das Alte Museum abgelehnt habe, sei privat von Gipsen umgeben gewesen.

Jens-Arne Dickmann kam auf den Werkstattcharakter der Universitätssammlungen zu sprechen. Sie seien komplementäre Orte zu den herkömmlichen Museen, in denen die Distanz zu den Objekten abgebaut werde. In Freiburg seien die Besucher durch gezielte Ansprache der Schulen zu mehr als fünfzig Prozent Schüler. Diese kämen zum Zeichnen und Fotografieren, sie könnten sich wie im Baukastenmodell eine Skulptur herausuchen. In der Flexibilität liege eine große Chance. Allerdings sei für die Entwicklung der Universitätssammlungen die Zusammenarbeit mit der Gipsformerei eine notwendige Voraussetzung.

## SCHLUSSWORT

### CHRISTINA HAAK UND MIGUEL HELFRICH

Christina Haak und Miguel Helfrich dankten allen Teilnehmern der Tagung, insbesondere den Referenten, für die Fülle an Themen und Anregungen. Als ersten Schritt auf dem Weg zum 200-jährigen Jubiläum der Gipsformerei im Jahr 2019, das mit einer Ausstellung begangen werden soll, kündigte Christina Haak eine Online-Publikation als Dokumentation des Symposions an. Auf dem Weg zum Jubiläum gebe es noch einen großen Forschungsbedarf. „Wir werden dem Netzwerk gar nicht mehr entkommen. Wir können nur davon profitieren.“

Miguel Helfrich sprach sehr begeistert von den vielen Bausteinen und Brücken, die gebaut worden seien, um die Vergangenheit mit der Gegenwart und Zukunft zu verbinden.

# DISCUSSION

SUMMARISED BY ANDREA BÄRNREUTHER

## KEY TOPICS ADDRESSED IN THE DISCUSSIONS ON THE PAPERS

### **ON THE STATUS OF PLASTER CASTS— PRIMARY OR SECONDARY SOURCES**

In Michael Falser's view, the *raison d'être* of plaster cast collections is linked to the paradigm shift that led to the change in the casts' status, from secondary sources for originals in the nineteenth century to primary sources for a historical collection interest today. He stressed that nowadays we do not need the facade of Santiago de Compostela (Cast Courts, V&A, London) solely or primarily in order to understand a particular façade. The casts are of interest not simply because of their relationship with the originals of which they are copies, but because of what they reveal about the historic collecting practices of the collections for which they were acquired.

### **CASTS AS PRIMARY SOURCES OF A HISTORICAL COLLECTION INTEREST**

The discussion on Lynette Roth's paper on casts and the Germanic Museum, which later became the Busch-Reisinger Museum, at Harvard University in Cambridge, MA, made clear how fascinating it can be to examine casts

as primary sources of a historical collection interest. The museum on the one hand includes casts intended to represent imperial Germany in the era of the Kaiser, depicting the ‘German nature’ of “German art”, in the USA, while also serving as a tool of cultural and educational foreign policy. They were selected by Wilhelm von Bode, with his choice shaped by the Kaiser’s wishes. On the other hand one also finds art categorised by the National Socialists in the 1930s as “un-German” or “degenerate”. Both are represented more or less seamlessly together in the Busch-Reisinger Museum, which Roth interprets as a reflection of an American canon of German art.

Julien Chapuis pointed out the particularity of the American perspective on German art, which can produce connections and make generalisations it would be hard to imagine in German museums: for example the relationship of Ernst Barlach’s oeuvre to medieval sculpture or the linear connection between two artistic traditions viewed in Germany as opposites. Lynette Roth elucidated the development of this view within the historical context. During the Second World War, German Expressionism had become synonymous with “German art”. The museum’s focus subsequently changed due to its acquisitions of modern art by so-called “degenerate artists” in exile. As a result, the museum was renamed in 1950, becoming the Busch-Reisinger Museum, in memory of its first benefactors. This completed its transformation into a modern, cosmopolitan museum with the capacity to evolve, as symbolised by Beckmann’s *Self-Portrait in Tuxedo*, purchased in 1941 by curator Charles L. Kuhn.

### CASTS AS PRIMARY SOURCES FOR THE ARTWORKS REPRESENTED

In Nikolaus Bernau’s view, casts have long taken on the status of primary sources too—for the artworks represented. This is because the casts are often much better preserved than the originals *in situ*, as was already noted around 1900. Miguel Helfrich pointed out that in some cases casts can also document the changes in the various phases of an original’s existence, such as different restoration states.

## THE ANGKOR WAT CASTS—THEIR STATUS TODAY AND THEIR IMPORTANCE FOR THE HUMBOLDT-FORUM

Michael Falser criticised the concept of a “parcours du monde” that would fail to address the provenance of the pieces in the collection. While not disputing the relevance of the casts in terms of collection history, Lorenz Winkler-Horaček expressed concern that focussing on the context in terms of this perspective means the casts are viewed from an excessively museum-oriented angle. At the same time he advocated identifying a location where casts that currently cannot be shown, due to lack of museum space, could be made publicly accessible and used in connection with university activities.

## THE FUTURE OF THE SANCHI GATE

Nikolaus Bernau raised the question of whether the Sanchi Gate could be set up in the Humboldt-Forum. Martina Stoye pointed out that the artificial stone cast is in a poor state, hampering relocation. There had previously been some thought of placing a new cast of the gate on Schlossplatz. The design decisions concerning this area outside the City Palace were however largely not in the hands of the museums. There are clearly constraints on where the 10-metre-high gate could be shown in the building. In the light of these considerations, Stoye called for the Sanchi Gate to be preserved, at least in Dahlem.

## PREREQUISITES FOR CAST COLLECTIONS' SURVIVAL TODAY

Lorenz Winkler-Horaček and Charlotte Schreiter called into question Nikolaus Bernau's hypothesis that the monumentalization of casts is decisive for their survival. Winkler-Horaček referred to the high degree of innovation specifically in small cast collections in Germany today. Schreiter took the view that a new approach would be crucial, and might assume various forms. She articulated the theory that casts only assume ‘value’ or enjoy esteem as a result of users' and viewers' appreciation and valorisation. At the same time, she also pointed out the ambivalence that has emerged in the course of the historical development of cast collections. It was often precisely the

advantages arising from the material and mode of production deployed that led to casts' devaluation and indeed decline. Christina Haak emphasised the need to raise public awareness of casts. Experience has shown that this generally leads to great interest in and admiration for the casts.

### **THE BODIES THAT RUN CAST COLLECTIONS: A KEY ISSUE**

Jens-Arne Dickmann addressed the various bodies with responsibilities for cast collections, which are associated with different conditions and expectations. As he emphasised, collection concepts underpinning university cast collections are generally incomplete or entirely lacking. The collections tend to rely on a convergence of positive circumstances, for even maintaining the status quo is difficult due to the precarious maintenance situation. As exceptions to this general rule, he cited collections that have now become independent museums: e.g. the Sculpture Hall in Basel, the Museum of Casts of Classical Sculptures in Munich and the museum in Göttingen, the oldest academic collection of plaster casts in Germany. University cast collections can therefore not be compared with public museums. He also disagreed with Bernau's conclusion that simply focusing more on didactic issues would suffice to boost cast collections' popularity.

Jens-Arne Dickmann articulated the need to consider possibilities to expand and forge cooperations between academic collections in order to make them competitive, open up greater scope for action and launch innovative projects.

Lorenz Winkler-Horaček sketched out the idea of the cast collection as a lab, which he sees as a source of great potential for the future. In his view, new knowledge can be generated through new contextualisation. He also identified the process of loaning pieces as problematic yet nevertheless as one of the essential roles for cast collections, emphasising their service-provider role.

The specificity of university cast collections became apparent in the discussion. In a closed historical museum-style collection, such as the Cast Courts at the V&A, there is

only limited scope to lend pieces, as Marjorie Trusted elucidated. While a plaster cast such as the Barberini Faun can readily be artistically re-contextualised, there is less scope to transpose this approach to museums which exhibit original sculptures. For Julien Chapuis, these different perspectives and approaches, which can bring a different dimension into the museum, are important and very compelling. However there are limits as to how far museums can collaborate with contemporary artists in a museum with original artworks.

### **THE PROSPECT OF A CROSS-SECTORAL CAST COLLECTION IN AND FOR DAHLEM**

The prospect of a large cross-sectoral cast collection in Dahlem, raised by Lorenz Winkler-Horaček, was welcomed by symposium participants. It is important, as Charlotte Schreiter emphasised, for the collection to preserve its playful touch in this new context.

Christina Haak expressed great interest in possible future prospects for Dahlem as an exhibition venue. The highly constructive discussions with the FU to date should therefore be continued in order to ascertain whether a joint presentation of the FU's Antique Sculpture Cast Collection and exhibits from the Gipsformerei of the Staatliche Museen zu Berlin would be feasible.

### **PROPOSAL AND PROSPECTS FOR FUTURE COOPERATION BETWEEN THE GIPSFORMEREI AND UNIVERSITY-BASED CAST COLLECTIONS**

Daniel Graepler's proposal for renewed cooperation between the Gipsformerei and the university collections was also unanimously welcomed. The discussion between Daniel Graepler and Miguel Helfrich revealed that efforts undertaken by both parties to boost the status of plaster casts would only prove compatible if new forms of cooperation were found.

Miguel Helfrich explained the Gipsformerei's current situation and production conditions. It does not simply concentrate on the bestselling pieces, but makes 7,000 objects available, which constitutes a particularly praiseworthy

accomplishment. Nevertheless, this undertaking needs to be economically viable. As he explained, the Gipsformerei aims to ensure it is self-financing to as great an extent as possible, rather than concentrating on profit maximisation.

The cost calculation Helfrich ran when he took charge of the Gipsformerei revealed that the prices set had previously paid too little attention to different production modes. There are of course cost differences depending on whether a replica is produced with a complex historical mould or with a modern silicon one. He noted that the costs that can be allocated directly to production of a particular piece must in any event be covered by the sales price. Universities are an important target group; he explained that at the same time he is also keen to open up the Gipsformerei to other target groups, and in particular to contemporary artists and private collectors too.

Daniel Graepler pointed out that academic collections made up a relatively small share of the customers for casts, which would offer scope for pursuing a different pricing policy in this context, and provide a justification for doing so.

Christina Haak succeeded in linking up both viewpoints. She saw cooperation as a win-win-situation. Thomas Schelper welcomed cooperation with Göttingen University's Cast Collection for restoration and cleaning of casts.



PANEL DISCUSSION:  
THE CONTROVERSIAL ROLE  
OF PLASTER CASTS IN THE MUSEUM

**CHAIR: Petra Winter**, Zentralarchiv,  
Staatliche Museen zu Berlin

**Julien Chapuis**, Skulpturensammlung and Museum für  
Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

**Maria Gaida**, Ethnologisches Museum,  
Staatliche Museen zu Berlin

**Viola König**, Ethnologisches Museum,  
Staatliche Museen zu Berlin

**Friederike Seyfried**, Ägyptisches Museum und  
Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin

**Marjorie Trusted**, Victoria & Albert Museum, London

**WHAT IS THE CURRENT STATE OF PLAY  
REGARDING PLASTER CASTS IN THE BERLIN  
MUSEUMS? Petra Winter**

At present there is only one replica in the Ägyptisches Museum, as Friederike Seyfried explained: a dark-hued replica of Nefertiti in the North Cupola Room. It comes from the exhibition 'In the Light of Amarna' (2012 f.) and is the only one out of the ten casts aiming to promote inclusion that remains in the museum. However, as these casts were also so well-received by visitors outside the specific target group, thought is being given to introducing casts more widely in the future.

There are currently no plaster casts in the permanent collection of the Ethnologisches Museum, as Maria Gaida explained. However, in the last few years the Ethnologisches Museum has on several occasions lent a plaster copy of its famous Humboldt disc, which was lost in the Second World War, to exhibitions in the USA and Mexico. In Berlin a plaster copy was exhibited in the large 1992 exhibition 'America. 1492-1992' at the Martin-Gropius-Bau: a lintel with hieroglyphic inscriptions from Yaxchilán, Mexico, made especially for the exhibition from the historical model.

In the sculpture collection at the Bode Museum a putto by François Duquesnoy is accompanied by an eighteenth-century model in which the bow is visible. Julien Chapuis talked of a “change in sensibility” triggered by the exhibition ‘The Lost Museum’ (2015). He noted that he can imagine showing more casts in the museum in future.

### WHAT STATUS IS ACCORDED TO PLASTER CASTS IN MUSEUMS? WHICH TASKS CAN CASTS FULFIL IN MUSEUMS? *Petra Winter*

In Maria Gaida’s view, casts play “a crucial role, particularly too with a view to the Humboldt-Forum”. In her comments she referred in particular to the two casts of originals that Alexander von Humboldt brought to Berlin, which are believed to have been lost during the Second World War: the so-called Humboldt disc, made of jade and what is known as the Humboldt Axe, which is made of nephrite. To this day the latter remains a key document for deciphering Olmec script from the 1<sup>st</sup> millennium BC.

For Friederike Seyfried too, casts of original artworks believed to have been lost in the war play an important research role; however, she does not consider that it is necessary to present these within museums in this context.

Viola König introduced an artist project by the Humboldt-Lab Dahlem, implemented in cooperation with the Gipsformerei. The installation *As Never Before / As Never Again* by Ant Hampton and Britt Hatzius in the Mesoamerica Room deployed newly produced 3D copies of small sitting and standing figures. The replicas were positioned to communicate with the originals, disrupting viewers’ conventional frontal position. Viola König sketched out the project context: ownership claims on the original, digital repatriation as a burning issue in Australia and New Zealand and the artists’ idea that the Humboldt-Forum could surrender all the originals and show them as 3D replicas, for in their view the whole Palace is after all a “fake”.

## HOW CAN AUDIENCES BE GIVEN EVEN GREATER SCOPE TO EXPERIENCE THE MANY RICH FACETS OF CASTS? *Petra Winter*

For Friederike Seyfried the main reason for presenting casts in the museum is to include the sight-impaired and to gain new insights into an object by touching it and feeling its contours. This possibility of using casts in a way that ultimately wears them out is however only possible in cooperation with an active replica workshop. In the V&A for example, as Marjorie Trusted explained, visitors are not allowed to touch the objects in the historical nineteenth-century collection.

## CASTS AS THREE-DIMENSIONAL MEMORY – ARGUMENTS FOR AND AGAINST SHOWING WARTIME “LOST EXHIBITS” IN THE PERMANENT EXHIBITION

For Julien Chapuis the importance of plaster casts for museums lies in the way they can function as a three-dimensional memory. By way of example he cited Donatello's *Flagellation of Christ*, which has been categorised as lost since 1945. The plaster cast has a threefold function: 1) In the museum or in an exhibition it can serve as a placeholder for the work, which is no longer in Berlin. 2) With the cast the Berlin Sculpture Collection can enter into cooperation, such as exchange of restorers, with the institutions that now own the originals. 3) The cast offers the possibility of reconstructing the original. Precisely because the Bode Museum sees its function as providing a panorama of the development of Western sculpture, Chapuis advocated that the casts made for the exhibition ‘The Lost Museum’ should not be shown in a separate room, but should instead be displayed together with the still extant originals.

In promoting the objective of showing pieces lost in wartime in the form of casts in the museum, Julien Chapuis moved in a direction that not all colleagues could go along with. Referring to plans for the Humboldt-Forum, Viola König pointed out that only a fraction of the over half a million objects from the Ethnologisches Museum could be shown. She emphasised that there is in the first instance a desire to show the so-called originals. At the same time,

she hinted that in future a very different tack might be adopted, as entirely new casts might perhaps be produced for entirely different purposes: The Humboldt Lab had offered food for thought in this respect. Digital repatriation is an extremely controversial topic. “We certainly want to make everything digitally accessible, but digital is obviously not enough, and here one needs to discuss different forms”—different forms, which in the light of the considerable number of objects made of organic material will not necessarily be plaster reproductions but in many cases also reproductions made of organic materials.

Friederike Seyfried addressed the particular importance of the cultural treasures of the Gipsformerei against the backdrop of current destructions in the Middle East.

Participants in the discussion agreed unanimously that the decision to accord greater scope to presentations of casts in museums must always be set within a broader perspective.

## **FAKES**

Viola König also drew attention to the dangers that might be associated with plaster casts. Maria Gaida mentioned the case of a stucco head, allegedly from Palenque, which was endowed on the Ethnologisches Museum in 1960 and treated as a spectacular find until doubts expressed by the Director of the American Museum of Natural History triggered a scientific examination, which revealed the stucco head to be a fake. The Ägyptisches Museum, as Friederike Seyfried elucidated, also has plaster casts of fake Egyptian pieces, for example from the famous Berlin school of art faker Oxan Aslanian, who has gone down in the annals of art history as the “Berlin Master” due to his high-quality fakes.

## **IS THERE A MORAL AND ETHICAL PROBLEM WITH PLASTER?**

Viola König drew the conclusion from the conference “that there is actually no moral and ethical problem with plaster” and enquired about the reason for this. Is it because plaster has such a long tradition? Is plaster as a material for reproductions something that is simply not up for debate?

Miguel Helfrich addressed the difference between the pieces in the art collection and the anthropological collection of the Gipsformerei. The latter is simply conserved by the Gipsformerei; it does not sell copies of them or work with these objects. He consequently took the view that it is indeed a different tradition.

Charlotte Schreiter asked whether the purity of plaster legitimizes working with it in diorama-style formats. Referring back to Kate Nichols she drew attention to the aspect of highlighting contrasts—between different worlds, values and lifestyles—, which characterised the nineteenth-century European world view and filtered through into plaster as a medium: while one part of the world was represented in the form of art, world art, ancient art, the other part of the world was encountered in the form of *mise-en-scène* of ‘natural people’ in World Fairs and industrial fairs as well as in zoos in the nineteenth and early twentieth century. Schreiter views this as a further research area, which should also be taken into account in applying various methods.

Lorenz Winkler-Horaček directs the moral question to the artwork itself. “Can we deconstruct Bertel Thorvaldsen?” This comment referred to the exhibition ‘The Struggle for Troy. The Munich Aegina sculptures with Thorvaldsen’s Restorations’ at the Altes Museum (2015 f.), which marked the 200th anniversary of the sculptures by showing newly produced artificial-marble casts with Bertel Thorvaldsen’s additions. This is precisely the point at which the question arises: What is an original? What is ‘only’ a copy or addition?

In Julien Chapuis’ view the ethical question is related not so much to plaster as a material, but rather to the question of which objects are reproduced as casts and under which circumstances. He does not see any ethical problem if the cast is taken from an artwork. In his view however there would indeed be an ethical problem if a cast were made of a person and hence associated with human dignity, although there is clearly a distinction between casts produced under duress in the context of colonial power and casts made voluntarily for study purposes. He emphasised

that the status of plaster casts should be distinguished from that of human remains.

Priorities must be established when it comes to restoration, as Chapuis underlined. There are no objective reasons for particular decisions, only subjective grounds. However, such decisions must be made intelligible to other people too. Britta Lange proposed that two or three versions of the works could be produced, to make the process comprehensible and document several different states, analogously to the way in which audio recordings are handled in the Sound Archive at the Humboldt-Universität, Berlin.

Marjorie Trusted pointed out the difference in expectations compared with paintings or sculptures. We expect paintings to be complete. A different aesthetic comes into play for sculptures: here we accept damage of a kind that we would not accept in paintings. In Great Britain this attitude can be traced back to the Grand Tour, and to Canova, who was opposed to restoration of the Parthenon sculptures.

Michael Falser directed the question of morality to our differing ways of dealing with objects from European or non-European cultures. He articulated the theory that it is easier for us to represent and thematise collecting history, the protagonists involved and damage inflicted when dealing with artworks in a European context. Picking up on Falser's critique, Martina Stoye advocated dealing conscientiously with re-presentation of the Angkor Wat casts and also engaging in a critical reflection on the history of restoration and presentation to date.

## **THOUGHTS ON THE 2019 ANNIVERSARY EXHIBITION**

Petra Winter proposed showing the great diversity of casts in an overarching exhibition to mark the 200th anniversary of the Gipsformerei in 2019: plaster as a didactic and political object, the content-related aspects associated with plaster casts, including the ethical issue and, last but not least, ways of dealing with casts, including monumentalization.

## PROSPECTS FOR THE FUTURE IN DAHLEM

Viola König viewed the idea of setting up a cast collection in Dahlem as a way to ensure that Dahlem, which was such an important museum location until the political changes in the wake of the fall of the Wall in 1989, is not forgotten. Friedrike Seyfried welcomed the idea of an overarching exhibition, and would be happy to contribute to such a project.



## FINAL DISCUSSION

**CHAIR: Christina Haak**, Generaldirektion,  
Staatliche Museen zu Berlin

**Julien Chapuis**, Skulpturensammlung and Museum für  
Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

**Daniel Graepler**, Sammlung der Gipsabgüsse,  
Archäologisches Institut, Universität Göttingen

**Miguel Helfrich**, Gipsformerei,  
Staatliche Museen zu Berlin

**Charlotte Schreiter**, LVR-Archäologischer Park Xanten /  
LVR-RömerMuseum

**Marjorie Trusted**, Victoria & Albert Museum, London

Christina Haak initiated the final discussion. With a view to the mind mapping of the symposium in the form of the graphic recording by Gabriele Schlipf, she recalled the broad spectrum of topics and questions addressed in the symposium's presentations and discussions: questions pertaining to the value of plaster casts and cast collections, and to their added value as testament, cultural memory, cultural heritage with their own object biography; questions on their frame of reference, and their relationship to the original, to viewers and to various users and target groups; questions relating to how casts are perceived within the space and to insights in terms of education and museum outreach work; issues of presentation and, last but not least, ethical questions too.

She subsequently asked participants in the final discussion about the messages they would be taking away from the symposium and the proposals they would like to put forward.

Charlotte Schreiter found it “sensational” that the Gipsformerei was both one of the topics addressed and a participant in the symposium; this constitutes “huge potential”. For the decisive impetuses, as she underscored, come into being with the production of casts and a corresponding allocation of functions. She recommended research on plaster casts’ contribution to the history of science, as well as on their networks. She identified significant synergy effects between theory and practice in Daniel Graepler’s proposal for renewed cooperation between the Gipsformerei and university collections.

Marjorie Trusted indicated how pleased she is to see that the V&A is offering approaches that open up further avenues for cast collections in the future. She welcomed the vision for Dahlem, and advocated continuing the discussion, in particular in connection with the conference planned by Daniel Graepler on questions relating to conservation and surface cleaning. Every museum would need to find its own approaches and solutions. Nevertheless, she recommended that museums engage with their own cast holdings, emulating the exhibition ‘The Lost Museum’, since casts are very popular with museum visitors.

Julien Chapuis found the symposium’s presentations highly multi-faceted. “I knew that the Gipsformerei is a treasure but I had no idea of breadth of potential or the scope of what the Gipsformerei offers. After two days I have the impression of having looked into a crystal.” For Chapuis the particular value of the Berlin Gipsformerei, or, in other words, its unique stand-out attribute, is that it is a living institution in a practice context and not a static collection. Thinking in terms of responsibility for an art museum or a sculpture collection, he formulated the objective of exhibiting plaster casts of lost works—on a long-term basis. He found the idea of a “Musée de Sculpture comparée à la berlinoise” highly compelling. There is, he emphasised, huge potential. However, implementation would only succeed if everyone pulled in the same direction and concerted their forces.

For Daniel Graepler becoming acquainted with the Gipsformerei and its protagonists in a new role was a positive

new experience. He expressed enthusiasm about the importance accorded to plaster as a medium and to the plaster casts held in the collections, as well as about the support that the Gipsformerei receives from the Generaldirektion of the Staatliche Museen zu Berlin. He was also pleased to note that a new impetus for the plaster cast collections was proposed specifically by an art historian. Graepler noted that he would reflect this experience back into his network, which had taken shape in the run-up to the symposium, and would convey the message of how very open he had found the Gipsformerei and the Generaldirektion to be.

Miguel Helfrich also expressed enthusiasm about the results of the symposium. Summing up, he addressed the following three areas: contents, demands of utilization, technology. In terms of the content he noted that the Gipsformerei was doing well; the Gipsformerei is popular with artists, including Jeff Koons and Isa Genzken, who could draw on reference objects here when creating new works. Thanks in particular to this phenomenon, plaster casts have assumed a new status nowadays. When it comes to the demands associated with utilization, there have been changes but much remains constant. Archiving and multiplication of artworks continue to be important, as well as the educational function. New roles that have emerged include for example restoration and completion of originals through historical moulds, but also the broader reception of the cast collection's art and culture by contemporary artists. Miguel Helfrich recommended concentrating on the contents and demands. Even today the Gipsformerei still works with all existing technologies. That will continue to be the case in the future.

Helfrich called for an active collection policy in response to an enquiry about the Gipsformerei's understanding of its own role—as a completed or extendable collection. There should be no taboos when it comes to developing guidelines—also meaning that there should be no taboo on shedding pieces from the collection. Could twentieth-century art carry the Gipsformerei forward into the future? Or might this role fall to objects located outside museum walls, which are also jeopardised in Europe?

Lorenz Winkler-Horaček distinguished between three different collection categories, in each of which casts have a different status: 1) Museums that display original exhibits, also however using casts to show lost pieces, 2) historical collections that are no longer expanding, in cast museums à la Cast Courts at the V&A or the Busch-Reisinger Museum, and 3) open-format cast collections at universities, where acquisitions are mostly guided by didactic considerations.

The Cast Collection at the Bode-Museum falls into the first category. In Julien Chapuis' view the casts have a different status when seen from the perspective of practice. This has a lot to do with pragmatism and resources—with the pressure of having to set priorities. He explained that the plaster casts are located far from the main museum in an external storage facility, are difficult to access and do not have a curator. He also addressed the presentation dilemma: aura vs. plenitude. Do we want to show everything or do we make a selection in order to make it possible to genuinely encounter masterpieces? Chapuis described preserving something of the aura of the original whilst simultaneously doing justice to the magnitude of the collections as being akin to squaring the circle. He introduced Bode's terminology of the hierarchy of presentation into the discussion i.e. a hierarchical positioning of the works intended to lead viewers instinctively to the principal works. Space is needed for this type of presentation, as he emphasised – and real estate is a resource that is in short supply.

The V&A's collection is a historical plaster cast collection that is no longer expanding. In Marjorie Trusted's view the interesting aspect in these nineteenth-century objects is not simply what they represent (e.g. a copy of the *David* by Michelangelo), but also what they are (e.g. a wonderfully hand-crafted sculpture—irrespective of its source value as reference object). The Busch-Reisinger Museum's collection is also a closed collection. In Lynette Roth's view, it still exists today thanks to the fact that the casts in the museum have the same status as the originals as the same access-number system is used for both. As a result, casts are also treated with as much care as the other artworks.

In contrast, the inverted access-number system used at the V&A differentiates the originals from the plasters, which, as Marjorie Trusted pointed out, is also reflected in how the latter are treated e.g. with students allowed to carry out light surface cleaning of the casts.

For Charlotte Schreiter, positioning casts in historical collections that are no longer expanding goes hand-in-hand with inscription into a collection's memory. Curatorial ways of approaching the pieces emerged fairly obviously out of this. In a growing collection, casts have a different status than in a historical collection. This is because in the latter context a cast is still mostly viewed as a substitute, referencing or serving as a form of physical manifestation of the absent artwork. The variability and multi-faceted nature of plaster casts becomes apparent precisely in the question of attribution of value.

Gertrud Platz, former Deputy Director of the Antikensammlung, advocated a second paradigm shift in museum policy. "We cannot buy anything on the art market; we (and indeed most museums) do not have any new acquisitions. And we are faced with all of the losses from the Second World War. We can reconstruct some of those lost pieces through casts for which we have the moulds here."

Miguel Helfrich identified one of the advantages of replicas being that they enable viewers to be particularly close to artworks. Originals are given great respect, even simply because they are viewed as unattainable. Replicas however can be set up in our own rooms, which creates a very particular kind of intimacy. It enables the viewer to establish a personal relationship to the art work; it embodies the wonderful dream of being very close to the original. Despite rejecting the idea of showing casts in the Altes Museum, Wilhelm von Humboldt was surrounded by them in his private life.

Jens-Arne Dickmann addressed the university collections' innovative, work-in-progress format. He pointed out that they serve as complements to conventional museums in which a distance to the objects is constructed. Thanks to targeted efforts to contact schools directly, 50 percent of all visitors to the collection in Freiburg are school pupils.

The school children come along to draw and photograph; as in the so-called building-block system, they can select a sculpture. He underscored that flexibility offers huge opportunities. However, cooperation with the Gipsformerei is a crucial pre-requisite if university collections are to evolve.

## CLOSING REMARKS

### CHRISTINA HAAK AND MIGUEL HELFRICH

Christina Haak and Miguel Helfrich thanked all symposium participants, particularly the speakers, for the wide range of topics addressed and ideas floated. As the first step on the road to the Gipsformerei's 200th anniversary in 2019, which is to be kicked off with an exhibition, Christina Haak announced an online publication to document the symposium. She pointed out that there is still a great need for research as we journey along this route. "Networks will no longer be simply optional in future. That can only be of benefit to us."

Miguel Helfrich talked with great enthusiasm about the many building blocks and bridges that have been constructed to connect the past with the present and future.

# LISTE DER AUTOREN

## LIST OF CONTRIBUTORS

**Nikolaus Bernau** studierte Kunstwissenschaften, Klassische Archäologie und Ethnologie an der FU und TU Berlin, sowie Architektur an der TU Berlin und an der Hochschule der Künste Berlin, wo er 1996 mit Diplom abschloss. Seit 2001 ist er als freier Redakteur der Berliner Zeitung für Architektur- und Ausstellungskritik, Stadtplanung, Design und Denkmalpflege tätig sowie als freier Autor u.a. für Fachzeitschriften, *Die Zeit*, *Das Parlament*, Deutschlandradio, SWR, RBB. Er übte Lehrtätigkeiten an der TU Cottbus, der Hochschule für Technik und Wirtschaft (HTW), Berlin, sowie an der Humboldt-Universität, Berlin, aus. 2014 war er Topoi Fellow für das Forschungsprojekt „Museumsvisionen. Der Berliner Museumsinselwettbewerb 1883“ an der TU Berlin, 2015 kuratierte er die gleichnamige Ausstellung in der Bauakademie, Berlin, zusammen mit Bénédicte Savoy und Hans-Dieter Nägelke. Er hat umfassend zu Themen der Architektur- und Museums-geschichte publiziert.

**Margit Berner** studierte Humanbiologie an der Universität Wien. Sie ist Kuratorin der Abguss-Sammlung und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Anthropologischen Abteilung des Naturhistorischen Museums in Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte und Publikationen liegen im Bereich physischer Anthropologie, Osteologie und Paläopathologie, Sammlungsgeschichte und Geschichte der Anthropologie, u.a. Margit Berner, Anette Hoffmann, Britta Lange, *Sensible Sammlungen*. Aus dem anthropologischen Depot, Hamburg 2011.

**Michael Ann Bevivino** is a IRC Postgraduate Scholar at University College Dublin (UCD) and CRDS Ltd. She has been working as an archaeologist in Ireland for the past eight years. She graduated from the University of Virginia in 2007 with a Bachelor of Arts in Art History and Archaeology and completed her Master's degree in Classics in UCD in 2010, with a thesis that investigated reproductions of ancient sculpture in modern Greece and Ireland. From 2012 to 2014 she was the Research Assistant on the "Late Iron Age and 'Roman' Ireland" (LIARI) Project in the Discovery Programme. Michael Ann has just been appointed as an Irish Research Council-funded Postgraduate Scholar (Employment-based Programme). Her PhD project, "Breaking the mould: Ireland's replicas of cultural objects from the historic to the digital", will run until 2019.

**Julien Chapuis** studierte Kunstgeschichte und Archäologie an der Rijksuniversiteit Groningen (NL) und der Indiana University (USA), wo er 1996 mit einer Dissertation über Stefan Lochner promovierte. Von 1994-1997 war er Samuel H. Kress Fellow am Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, Washington. Während seiner Tätigkeit als Kurator an The Cloisters, The Metropolitan Museum of Art, New York, von 1997 bis 2007, kuratierte und wirkte er mit an zahlreichen Ausstellungen, u. a. ‚Tilman Riemenschneider: Master Sculptor of the Late Middle Ages‘, 1999. Seit 2008 ist er Leiter der Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, wo er u. a. die diskursive, das Selbstverständnis des Museums tangierende Ausstellung ‚Das verschwundene Museum. Die Berliner Skulpturen- und Gemäldesammlungen 70 Jahre nach Kriegsende‘ (2015) initiierte. Seine Forschungsschwerpunkte und seine zahlreichen Publikationen liegen in den Bereichen Skulptur und Malerei des Spätmittelalters und Museumsgeschichte.

**Moritz Dapper** studierte Architektur in Weimar und Kunstgeschichte in Greifswald, Siena und Berlin. Sein Bachelorstudium schloss er mit einer Arbeit über die erste Generation von Juroren des formalisierten Architekturwettbewerbs in Preußen ab. 2014/15 war er Mitarbeiter beim Projekt „Museumsvisionen“ über den großen

Museumsinsel-Wettbewerb von 1883/84 (gefördert von TOPOI), das mit einer Ausstellung 2015 in der Bauakademie, Berlin abschloss, und Mitorganisator der Tagung „Museum Envisioned“ (2015) über Wettbewerbe für Museen, Bibliotheken und Archive von 1851 bis zum Ersten Weltkrieg.

**Martina Długaiczek** studierte Kunstwissenschaft, Geschichte und Politologie an der Universität Kassel, wo sie mit Promotion abschloss. Nach Graduiertenförderungen, wissenschaftlichen Tätigkeiten in Museen und im Bereich der Printmedien sowie als Lehrbeauftragte (Kassel, Düsseldorf) war sie Wissenschaftliche Assistentin am Institut für Kunstgeschichte der RWTH Aachen (seit 2003), Kuratorin a. Z. des universitätseigenen Reiff-Museums, Aachen, sowie von 2012 bis 2016 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im ERC Advanced Grant-Projekt *artifex*, Trier, und parallel dazu Lehrbeauftragte im Fachbereich Kunstgeschichte der Universität Trier. Seit 2013 ist sie zudem als freie Kuratorin (u. a. wiss. Mitarbeit im Gasometer Oberhausen) tätig. Zurzeit arbeitet sie am Forschungs- und Ausstellungsprojekt „Tina Haim-Wentscher – Mit der Nofretete im Gepäck von Berlin nach Melbourne. Eine Künstlerbiographie samt Werkverzeichnis“.

**Michael Falser** studierte Architektur und Kunstgeschichte in Wien und Paris; er promovierte 2006 an der TU Berlin mit einer Dissertation zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland. Nach einer Tätigkeit als Denkmalpflege-Architekt in den USA und wissenschaftlichen Assistenzen an der ETH Zürich und der LMU München ist er seit 2009 Projektleiter am Lehrstuhl für Global Art History am Exzellenzcluster „Asia and Europe in a Global Context – The Dynamics of Transculturality“ der Universität Heidelberg. Dort schloss er seine Habilitation 2014 mit einer Studie zur Nachbaugeschichte des kambodschanischen Tempels von Angkor Wat in französischen Welt- und Kolonialausstellungen ab. 2015 hatte er eine Gastprofessur für Kunstgeschichte Asiens am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien inne. Der Schwerpunkt seiner Forschungs- und Publikationstätigkeit liegt im Bereich globaler Architekturgeschichte der Moderne und transkulturellen Fragen von Kulturerbe.

**Magdalena Getaldić** graduated with a Master's Degree in History and Art History (2008) and Museology (2013) at the Faculty of Humanities and Social Sciences at the University of Zagreb. Since 2009, she works as a museum documentalist in the Glyptothek of the Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb.

**Daniel Graepler** studierte Klassische Archäologie, Kunstgeschichte, Alte Geschichte und Klassische Philologie in Marburg, Bonn und München. 1989 promovierte er an der LMU München mit einer Dissertation über hellenistische Terrakotten aus der Nekropole von Tarent. Nach einem Reisestipendium des Deutschen Archäologischen Instituts war er von 1990–1999 Wissenschaftlicher Assistent an der Universität Heidelberg. Seit 1999 ist er Kustos der Sammlung der Gipsabgüsse, der Archäologischen Originalsammlung und des Münzkabinetts der Universität Göttingen. Seine Forschungsschwerpunkte sind Archäologie Unteritaliens, hellenistische Koroplastik, antike Grabkultur, Sozialgeschichte des Künstlers, Geschichte der Archäologie, archäologischer Kulturgüterschutz, worüber er auch umfassend publiziert hat.

**Claudia Kanowski** studierte Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Geschichte in Berlin, Bonn und Köln. Sie promovierte an der FU Berlin mit einer Dissertation über „Tafelsilber für die Bourgeoisie. Produktion und private Kundschaft der Pariser Goldschmiedefirmen Christofle und Odier zwischen Second Empire und Fin de Siècle“. Nach einem wissenschaftlichen Volontariat am Badischen Landesmuseum, Karlsruhe, und diversen Museumsprojekten war sie als Kuratorin für Kunsthandwerk an der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf in Schleswig tätig (2001-2004), danach als Kuratorin und stellvertretende Direktorin am Berliner Bröhan-Museum, Landesmuseum für Jugendstil, Art Deco und Funktionalismus (2004-2014). Seit Januar 2015 ist sie Kuratorin am Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin mit dem Schwerpunkt Porzellan/Keramik.

**Britta Lange** ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie promovierte 2005 in Kulturwissenschaft über ethnografische Klischees der Hamburger Firma Umlauff (Echt – Unecht – Lebensecht. Menschenbilder im Umlauf, Berlin 2006). Ihre Habilitation erfolgte 2012 mit einer Arbeit über wissenschaftliche Tonaufnahmen in Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs (Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915-1918. Anthropologische und ethnografische Verfahren im Lager, Wien 2013). Die Schwerpunkte ihrer Forschungen und Publikationen liegen in den Bereichen Kulturgeschichte und Kulturtechniken, Geschichte und Theorien des Sammelns und Ausstellens, Kolonialismus und Postkolonialismus.

**Ricardo Mendonça** holds a Ph.D in Art Sciences from the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon (FBAUL), with a thesis that addresses the formation of the Lisbon Fine Arts Academy's cast collection. His main fields of studies are plaster models and reproductions as well as Portuguese sculpture in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century. Since 2015, he has been an integrated researcher in the section "Receptions of Antiquity" of the Portuguese Centre for Global History—Faculty of Social and Human Sciences of the New University of Lisbon. He currently holds a scholarship from the Stiftung Preußischer Kulturbesitz, with a research project that seeks to understand how the Königliche Museen zu Berlin contributed to creating an international circuit for the exchange of reproductions.

**Emma Payne** Emma Payne is a PhD candidate at University College London (UCL). She was awarded her undergraduate degree in Classics at Oxford University in 2009 and went on to complete the three-year Master's degree conservation programme at UCL, including internships at the British Museum and V&A, London. Her research interests now focus on classical sculpture and reception, and her PhD thesis will examine the archaeological, historic, and craft significance of casts of classical sculpture, concentrating particularly on the collection at the British Museum. As a Postgraduate Teaching Assistant, she has contributed to a number of courses at UCL, including Conservation for Archaeologists.

**Veronika Tocha** ist seit 2014 wissenschaftliche Museumsassistentin an den Staatlichen Museen zu Berlin (Generaldirektion und Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart). Sie studierte Kunstgeschichte, Kunsterziehung und Germanistik in Weimar, Jena, Dublin und Freiburg. 2014 promovierte sie an der Universität der Künste Berlin mit einer kunstwissenschaftlichen Arbeit zu Thomas Demand im Spannungsfeld von Bild- und Modelltheorie, Fotografie und Skulptur. 2012-2014 hatte sie wissenschaftliche Lehraufträge am Institut für Kunstwissenschaft und Ästhetik der Universität der Künste, Berlin, und am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Burg Giebichenstein – Kunsthochschule Halle inne. Ihr Forschungsinteresse richtet sich auf die Bereiche Materialästhetik, Bild-Theorien der Skulptur und Modelltheorien in Kunst, Architektur und Philosophie.

**Lynette Roth** is the Harvard Art Museums' Daimler Curator of the Busch-Reisinger Museum, Cambridge MA. She received a PhD in the history of art from Johns Hopkins University in 2009 and a BA in interdisciplinary studies and German languages and literature from the University of Michigan in 1998. She was a Fulbright scholar at the University of Cologne, a German Academic Exchange Service (DAAD) fellow, a Dedalus Foundation fellow, and a Mellon Post-Doctoral Fellow in Modern Art at the Saint Louis Art Museum (*Max Beckmann at the Saint Louis Art Museum: The Paintings*, 2015). In 2008, she curated the exhibition 'köln progressiv 1920-33: Seiwert – Hoerle – Arntz' at the Museum Ludwig, Cologne. She has taught and lectured widely in the USA and abroad. Her research interests and publications focus on modern and contemporary art of the German-speaking countries, the relationship between art and politics, and the history and reception of German art in the USA.

**Thomas Schelper** ist seit 1989 Gipskunstformer und seit 2013 Leiter der Werkstatt der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin. Sein Interesse an der Erforschung von Abformtechniken wird begleitet von eigenen künstlerischen Arbeiten sowie Abformungen von Menschen und öffentlichen Räumen. Er leitete Abformkurse an der Akademie der Staatlichen Museen zu Berlin, der Hochschule für Technik und Wirtschaft, Berlin, der Universität der

Künste, Berlin, und dem Sitterwerk, St. Gallen/Schweiz. Er kuratierte die Ausstellung ‚Wilhelm Füssel – Charlottenburger Bronzegießer‘ im Georg Kolbe Museum, Berlin, und im Kunstgussmuseum Lauchhammer. Er ist Vorsitzender des Freundeskreises des Georg Kolbe Museum e.V.

**Charlotte Schreiter** ist Wissenschaftliche Referentin am LVR-LandesMuseum Bonn. Sie studierte Klassische Archäologie, Vor- und Frühgeschichte und Alte Geschichte in Berlin, München und Köln. Nach der Promotion 1991 in Köln folgte Museumstätigkeit im Archäologischen Park/Regionalmuseum Xanten sowie im Ruhrgebiet. Sie war Wissenschaftliche Mitarbeiterin am „Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance“ (1999-2007) und am SFB „Transformationen der Antike“ im Projekt „Panoramen der Antike. Gipsabguss-Sammlungen im 19. Jahrhundert und die Transformation der Wahrnehmung antiker Kunst“ (2008-2012). 2010 erfolgte die Habilitation mit der Schrift „Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende des 18. Jahrhunderts“. Von Ende 2012 bis Anfang 2016 war sie Wissenschaftliche Referentin am LVR-Archäologischen Park/LVR-Römer-Museum Xanten. Aktuelle Schwerpunkte ihrer Forschungs- und Publikationstätigkeit sind die Geschichte der Sammlung und Präsentation antiker Kunst und Artefakte sowie die Geschichte von Gipsabgüssen seit dem 18. Jahrhundert.

**Nele Schröder** ist Kustodin des Akademischen Kunstmuseums der Universität Bonn. Ihr Studium der Klassischen Archäologie, Alten Geschichte, Neogräzistik, Spätantiken und Byzantinischen Kunstgeschichte an der LMU München schloss sie 2005 mit einer Magisterarbeit ‚Die Statuenausstattung der Caracalla-Thermen in Rom‘ ab. 2009 promovierte sie mit einer Dissertation über ‚Porträts in römischen Thermenanlagen. Kontexte – Formen – Funktionen‘ an der Universität Freiburg i. Br. Von 2009-2012 arbeitete sie als Wissenschaftliche Angestellte am Institut für Klassische Archäologie, Abguss-Sammlung Antiker Plastik, FU Berlin, im Rahmen des vom BMBF geförderten Projekts von FU und SMB ‚Berliner Skulpturennetzwerk – Kontextualisierung und Übersetzung antiker Plastik‘. 2013 war sie Reisestipendiatin des DAI.

**Robert Shaw** (MSCSI) is Senior Geosurveyor in The Discovery Programme, Ireland. He is a graduate of the University of Glasgow, where he undertook his Bachelor of Science degree in Topographic Science. After graduating in 1988 he worked for a number of survey and digital mapping companies before joining the Royal Commission on the Ancient and Historical Monuments of Scotland in 1992 as a surveyor. This role involved extensive surveying and mapping of archaeological monuments and landscapes around Scotland. In 2002 he joined the Discovery Programme as a geosurveyor. His research interests focus on the application of new technologies, particularly 3D documentation, to archaeological survey. He has published widely on geosurveying and archaeology.

**Kerstin Stoll** ist Bildende Künstlerin mit Wohnsitz in Berlin. Sie hat zahlreiche Rechercheprojekte im Schnittpunkt von Kunst und Wissenschaft durchgeführt. Ihre Arbeiten wurden in Einzel- bzw. Gruppenausstellungen im Frankfurter, Harburger und Westfälischen Kunstverein, im Museum in Hjørring, Museum Marco in Vigo, MARTa Herford, Zeppelin Museum Friedrichshafen sowie in zahlreichen deutschen und internationalen Galerien gezeigt. Sie hat mehrere Ausstellungen und Projekte konzipiert; es wurden u. a. folgende Kataloge veröffentlicht: *Keramikprojekt*, Spastikerhilfe eG, Berlin 2015; *Die Töpferwespe*, Stiftung Künstlerdorf Schöppingen, 2012; *we make versions*, Westfälischer Kunstverein, 2011.

**Martina Stoye** ist seit 2008 Kuratorin für die Kunst Süd- und Südasiens am Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin. Seit 1981 beschäftigt sie sich wissenschaftlich mit der Kunst Südasiens. Seither bereist sie den südasiatischen Kontinent. Über viele Jahre hinweg leitete sie kunstorientierte Studienreisen nach Indien. Nach fünfjähriger freiberuflicher kuratorischer Tätigkeit für das Haus der Kulturen der Welt, Berlin, war sie von 1995 bis 2001 Dozentin für Indische Kunstgeschichte an der FU Berlin. Von der Gerda Henkel Stiftung unterstützte Forschungen zur buddhistischen Gandhara-Kunst mündeten 2007/2008 in die Mitarbeit an der Gandhara-Ausstellung der Bundeskunsthalle (KAH), Bonn. Im Museum für Asiatische Kunst SMB arbeitet sie zurzeit an

der Präsentation der Kunst Süd- und Südostasiens im Humboldt-Forum; sie war an mehreren Projekten des Humboldt Lab beteiligt.

**Marjorie Trusted** is Senior Curator of Sculpture at the Victoria and Albert Museum, London. She has published and lectured widely on European sculpture, particularly British and Spanish sculpture, as well as baroque ivories, and was the founding editor of the *Sculpture Journal*. Since 2010 she has been the lead curator in the current renovation programme of the Cast Courts. She is a Fellow of the Society of Antiquaries.

**Joachim Weinhold** studierte freie Kunst an der HBK Braunschweig mit dem Abschluss als Meisterschüler 1999. Als künstlerischer Mitarbeiter oder Lehrbeauftragter war er unter anderem an der Universität der Künste Berlin tätig. Seit 2009 ist er Wissenschaftlicher Mitarbeiter am 3D-Labor der TU Berlin. Schwerpunkt seines Interesses und seiner Publikationen sind die Perspektiven des 3D-Drucks für verschiedene Bereiche in den Wissenschaften und Künsten. Als Künstler nimmt er regelmäßig an Ausstellungen und Konferenzen im In- und Ausland teil.

**Elsa van Wezel** arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Museumsforschung (SMB) an dem von der DFG geförderten Projekt „Die Besucher des Alten und Neuen Museums in Berlin 1830-1880“. Sie studierte Kunstgeschichte, Kulturphilosophie und Ästhetik an der Universität von Amsterdam, wo sie von 1990 bis 1996 wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut war. 1999 wurde sie mit einer Dissertation über ‚Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums in Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein‘ (dt. Fassung 2003) an der Universität von Amsterdam promoviert. Der Schwerpunkt ihrer Forschungen und Publikationen liegt im Bereich der Museumsgeschichte. Sie ist Mitherausgeberin der *Berliner Schriften zur Museumsforschung*, Bd. 27, ‚Napoleon’s Legacy: The rise of National Museums in Europe 1794-1830‘, 2009, und Bd. 29, ‚Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum im internationalen Kontext‘, 2011.

**Lorenz Winkler-Horaček** ist seit 2014 Professor (apl.) am Institut für Klassische Archäologie der Freien Universität Berlin, wo er seit 2007 als Kustos der Abguss-Sammlung Antiker Plastik tätig ist. Er studierte Klassische Archäologie, Alte Geschichte und Islamwissenschaft in Heidelberg, Berlin und Tunis. 1991 promovierte er in Heidelberg mit einer Dissertation zur römischen Gottheit Salus. Nach einem Reisestipendium des Deutschen Archäologischen Instituts war er von 1993 bis 2007 als Wissenschaftlicher Assistent und Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Altertumswissenschaften der Universität Rostock tätig. Hier erfolgte 2004 die Habilitation mit einer Arbeit zu den Mischwesen in der frühgriechischen Kunst. Seine Forschungs- und Publikationsschwerpunkte sind Bilderwelten des archaischen Griechenland und Rom, Formen visueller Kommunikation und Kulturkontakte sowie die Geschichte der Abguss-Sammlungen. In der Berliner Abguss-Sammlung zeigte er zahlreiche Ausstellungen zu antiken Themen, wobei er auch kontinuierlich mit zeitgenössischen Künstlern zusammenarbeitet.

# BILDNACHWEIS

## PHOTOGRAPHIC CREDITS

Alle Abbildungen, die die Sektionen und Panels eröffnen © Matthias Wittig, mit Ausnahme von Umschlagseite 2 und S. 20, 21, 390 © Jürgen Hohmuth

### CHARLOTTE SCHREITER

- 1\_ © Archäologisches Institut und Sammlung der Gipsabgüsse der Universität Göttingen / Stephan Eckardt
- 2\_ © Kunstgußmuseum Lauchhammer / Annemarie Feind
- 3\_ Aus: *Canova*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. S. Androssov, M. Guderzo, G. Pavanello, Museo Civico, Bassano del Grappa – Gipsoteca Antonio Canova, Possagno, Milano 2003, S. 355, Abb. IV.1
- 4\_ [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeji\\_schlafende\\_SaE.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeji_schlafende_SaE.jpg#mw-jump-to-license), letzter Abruf am 30.05.2016
- 5\_ Courtesy Ralf Grüßinger
- 6\_ Matti Kalevi Auvinen, *Elementary Instructions for Students of Sculpture*, Los Angeles, 2002, S. 61, Taf. V und VI
- 7\_ © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Hans Reinecke 1988
- 8\_ Charlotte Schreiter
- 9\_ Aus: Gertrud Platz-Horster, „... der eigentliche Mittelpunkt aller Sammlungen ...“ Die Gipsammlung im Neuen Museum 1855-1916, in: Elinoor Bergvelt u.a. (Hrsg.), *Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext* = Berliner Schriften zur Museumsforschung 29, Berlin 2011, S. 195, Abb. 3
- 10\_ Aus: Jan Piggot, *Palace of the People. The Crystal Palace at Sydenham, 1854-1936*, Madison 2004, S. 71 © bpk; Kunstbibliothek SMB/Dietmar Katz
- 11\_ © bpk (Nr. 40007107)

- 12\_ [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Cit%C3%A9\\_de\\_lArchitecture\\_et\\_du\\_Patrimoine\\_8%C2%Paris\\_2012.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/25/Cit%C3%A9_de_lArchitecture_et_du_Patrimoine_8%C2%Paris_2012.jpg), letzter Abruf am 30.05.2016

### NELE SCHRÖDER-GRIEBEL

- 1\_ © Antikensammlung SMB / Antonia Weiße
- 2\_ © Antikensammlung SMB / Antonia Weiße
- 3\_ © Akademisches Kunstmuseum – Antikensammlung der Universität Bonn
- 4\_ © Antikensammlung SMB / Antonia Weiße
- 5\_ © Akademisches Kunstmuseum – Antikensammlung der Universität Bonn / J. Schubert
- 6\_ © Akademisches Kunstmuseum – Antikensammlung der Universität Bonn
- 7\_ © Akademisches Kunstmuseum – Antikensammlung der Universität Bonn

### ELSA VAN WEZEL

- 1\_ Aus: Illustrierte Zeitung vom 2. April 1859, Staatsbibliothek zu Berlin, Sign.: 2 Ac 7169
- 2\_ Aus: Lorenz Berger, *Thesaurus Brandenburgicus Selectus*, Bd. III, Berlin ca. 1701, S. 217, Staatsbibliothek zu Berlin, Sign.: 2 Ebd 127-3B
- 3\_ Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, SM Nr. 29.14
- 4\_ Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, SZ Menzel Nr. 1761
- 5\_ Stiftung Stadtmuseum Berlin
- 6\_ Stiftung Stadtmuseum Berlin
- 7\_ Aus: Das neue Museum in Berlin, Berlin 1862, Blatt XXIII, Staatsbibliothek zu Berlin, Sign.: gr.2“ Nt 8699-1

- 8\_ Aus: Das neue Museum in Berlin, Berlin 1862, Blatt VI, Staatsbibliothek zu Berlin, Sign.: gr.2 Nt 8699-1

#### MORITZ DAPPER

- 1\_ Architekturmuseum TU Berlin, Inv.-Nr. 13620  
 2\_ Aus: Deutsche Bauzeitung, 1877, S. 45, Universitätsbibliothek TU Berlin  
 3\_ Aus: Hermann Rückwardt, Concurrenz-Entwürfe wegen Bebauung der Museums-Insel zu Berlin, Berlin 1885, Taf. VII, Architekturmuseum TU Berlin, Inv.-Nr. B 1651  
 4\_ Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. I/ANT 022 f. 37r  
 5\_ Aus: Hermann Rückwardt, Concurrenz-Entwürfe wegen Bebauung der Museums-Insel zu Berlin, Berlin 1885, Taf. XXII, Architekturmuseum TU Berlin, Inv.-Nr. B 1666  
 6\_ Architekturmuseum TU Berlin, Inv.-Nr. 6738  
 7\_ Architekturmuseum TU Berlin, Inv.-Nr. 15876  
 8\_ Architekturmuseum TU Berlin, Inv.-Nr. 15605

#### NIKOLAUS BERNAU

- 1\_ Architekturmuseum, TU Berlin, Inv.-Nr. SW-A 1905-07  
 2\_ Architekturmuseum, TU Berlin, Inv.-Nr. SW-A 1905-02  
 3\_ Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. 2.3.05268  
 4\_ Foto: Nikolaus Bernau 2013  
 5\_ Foto: Nikolaus Bernau 2012  
 6\_ Foto: Nikolaus Bernau 2015  
 7\_ Foto: Nikolaus Bernau 2005  
 8\_ Foto: Nikolaus Bernau 2014  
 Hintergrundabbildungen:  
 S. 83 West Cast Court, Victoria and Albert Museum, Foto: Andrea Bärnreuther, 2016  
 S. 88 Eastern Cast Court (Weston Gallery), Victoria and Albert Museum, Foto: Andrea Bärnreuther, 2016

#### RICARDO MENDONÇA

- 1\_ Photo: Pablo Lines  
 2\_ Photo: Ricardo Mendonça  
 3\_ The Illustrated London News, 30 October 1852, p. 305, Courtesy Ricardo Mendonça  
 4\_ © John Carter Brown Library, Providence  
 5\_ From: *Abbildungen der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen*

*Gipsabgüsse enthaltend Byzantinische und Italienische Skulpturen des Mittelalters, der Renaissance und des Barock, Italienische Metallarbeiten, Plaketten und Byzantinische Skulpturen in Elfenbein*, Stange & Wagner, Berlin 1909, p. 19  
 Gipsformerei, Staatliche Museen zu Berlin

- 6\_ From: *Abbildungen der in der Formerei der königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse (Schulmodelle) des Kunstgewerbe-Museums*, Büxenstein, Berlin 1902, p. 3, Courtesy Thomas Schelper  
 7\_ © Biblioteca Nacional de Portugal

#### LYNETTE ROTH

- 1\_ © President and Fellows of Harvard College / VG Bild-Kunst, Bonn 2016  
 2\_ © President and Fellows of Harvard College  
 3\_ © President and Fellows of Harvard College  
 4\_ © President and Fellows of Harvard College  
 5\_ © President and Fellows of Harvard College  
 6\_ © President and Fellows of Harvard College  
 7\_ © President and Fellows of Harvard College  
 8\_ © President and Fellows of Harvard College

#### MARTINA STOYE

- 1\_ Foto: Achim Müller  
 2\_ Foto: Günter Heil  
 3\_ Aus dem Frontispiz von James Fergusson, *Tree and Serpent Worship, or Illustrations of Mythology and Art in India, in the First and Fourth Centuries after Christ*, India Museums, Allen, London 1868  
 4\_ Victoria and Albert Museum, London, Inv.-Nr. 09200(IS)  
 5\_ British Library, London  
 6\_ Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin  
 7\_ Aus: *Das Buch für Alle*, Illustrierte-Familien-Zeitung zur Unterhaltung und Belehrung, Union - Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart, 1890/1891  
 8\_ Akshaya Jain & Associates, New Delhi

#### MICHAEL FALSER

- 1\_ © École National Supérieure des Beaux-Arts, ENSBA Paris

- 2\_ © Sammlung Tamara von Rechenberg/Heidelberg
- 3\_ © Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin
- 4\_ © Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin
- 5\_ © Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn / Peter Oszvald
- 6a\_ Foto: Michael Falser 2010
- 6b\_ Foto: Michael Falser 2013
- 7\_ Foto: Michael Falser 2013

#### MARJORIE TRUSTED

- 1\_ © Victoria and Albert Museum, London
- 2\_ © Victoria and Albert Museum, London
- 3\_ © Victoria and Albert Museum, London
- 4\_ © Victoria and Albert Museum, London
- 5\_ © Victoria and Albert Museum, London
- 6\_ © Victoria and Albert Museum, London

#### MARTINA DLUGAICZYK

- 1\_ Aus: Fritz Kahn, *Das Leben des Menschen. Eine volkstümliche Anatomie, Biologie, Physiologie und Entwicklungsgeschichte des Menschen*, Band 5, Stuttgart, 1931, S. 53
- 2\_ Foto: Thomas Schelper
- 3\_ Aus: Charlotte Trümpler (Hrsg.), *Das Grosse Spiel. Archäologie und Politik*, Ausstellung Ruhr Museum, Weltkulturerbe Zollverein, Essen, 11. Februar – 13. Juni 2010, S. 236
- 4\_ Foto: Martina Długaiczkyk
- 5\_ Filmstill aus: *Der Mann, der Nofretete verschenkte*, James Simon, der vergessene Mäzen, Dokumentation von Carola Wedel, 2012, min 35:41
- 6\_ Foto: Tina Ebbing
- 7\_ Aus: ‚Museumsschätze fast umsonst. Eine wenig bekannte Einrichtung der Staatlichen Museen‘, *Uhu*, 23/1930, S. 93
- 8\_ Foto: Martina Długaiczkyk

#### MARGIT BERNER, BRITTA LANGE, THOMAS SCHELPER, KERSTIN STOLL

- 1\_ Foto: Markus Schneider 2012
- 2\_ Staatliche Museen zu Berlin, Inv. 4307, Foto: Kerstin Stoll
- 3\_ © Kerstin Stoll
- 4\_ © Kerstin Stoll
- 5\_ © Kerstin Stoll

- 6\_ © Kerstin Stoll
- 7\_ © Kerstin Stoll
- 8\_ © Kerstin Stoll

#### VERONIKA TOCHA

- 1\_ © bpk / The Solomon R. Guggenheim Foundation / Art Resource, NY; George Segal / VG Bild-Kunst, Bonn 2016
- 2\_ © Teresa Margolles; Courtesy MMK, Frankfurt/Main, Foto: Axel Schneider
- 3\_ © bpk / Nationalgalerie, SMB, Friedrich Christian Flick Collection / Ch. Schwager; Duane Hanson, VG Bild-Kunst, Bonn 2016
- 4\_ Foto: Prudence Cuming Associates Ltd, Courtesy Marc Quinn Studio
- 5\_ © Charles Ray Courtesy Matthew Marks Gallery, Foto: Josh White / jwpictures.com
- 6\_ © Rachel Whiteread, Courtesy Rachel Whiteread und Gagosian Gallery, Foto: Sue Omerod
- 7\_ © bpk, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Katharina Fritsch / VG Bild-Kunst, Bonn 2016
- 8\_ © Liane Lang

#### MICHAEL ANN BEVIVINO, ROBERT SHAW

- 1\_ © Michael Ann Bevivino & Robert Shaw
- 2\_ © The National Library of Ireland
- 3\_ © Michael Ann Bevivino & Robert Shaw
- 4\_ © Michael Ann Bevivino & Robert Shaw
- 5\_ © Michael Ann Bevivino & Robert Shaw
- 6\_ © Michael Ann Bevivino & Robert Shaw

#### EMMA PAYNE

- 1\_ Left—Photo: Emma Payne, courtesy of the Trustees of the British Museum  
Right—Photo: Emma Payne, courtesy of the Acropolis Museum
- 2\_ Left—Photo Emma Payne, courtesy of the Trustees of the British Museum  
Right—Photo Emma Payne, courtesy of the Acropolis Museum
- 3\_ Photo: Emma Payne, courtesy of the Trustees of the British Museum
- 4\_ Photo: Emma Payne, courtesy of the Trustees of the British Museum
- 5\_ Photo: Emma Payne, courtesy of the Trustees of the British Museum

- 6\_ Photo: Emma Payne, courtesy of the Akademisches Kunstmuseum – Antikensammlung der Universität Bonn
- 7\_ Left—Photo: Emma Payne, courtesy of the Akademisches Kunstmuseum-Antikensammlung der Universität Bonn; Right—Photo: Emma Payne, courtesy of the Trustees of the British Museum
- 8\_ Left—Photo: Emma Payne, courtesy of the Akademisches Kunstmuseum-Antikensammlung der Universität Bonn; Right—Photo: Emma Payne, courtesy of the Trustees of the British Museum

#### JULIEN CHAPUIS

- 1\_ © Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin / Julien Chapuis
- 2\_ © Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin / Antje Voigt
- 3\_ © Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin / Zentralarchiv SMB
- 4\_ © Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin / Antje Voigt
- 5\_ © Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin / Antje Voigt
- 6\_ © Gipsformerei, Staatliche Museen zu Berlin / Thomas Schelper
- 7\_ © Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin / Julien Chapuis
- 8\_ © Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin / Antje Voigt
- 9\_ © Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin / Antje Voigt
- 10\_ © Skulpturensammlung; Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders
- 11\_ © Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders
- 12\_ © Skulpturensammlung, Staatliche Museen zu Berlin / Antje Voigt

#### MAGDALENA GETALDIĆ

- 1\_ © Glyptothek, Zagreb, Photo Archive
- 2\_ © Fedor Vučemilović
- 3\_ © Fedor Vučemilović
- 4\_ © Glyptothek, Zagreb, Photo Archive
- 5\_ © Glyptothek, Zagreb, Photo Archive
- 6\_ © Fedor Vučemilović

#### LORENZ WINKLER-HORAČEK

- 1\_ Foto: David Ausserhofer
- 2\_ Foto: FU Berlin
- 3\_ Foto: Abguss-Sammlung Antiker Plastik, FU Berlin

- 4\_ Foto: Lorenz Winkler-Horaček
- 5\_ Foto: Lorenz Winkler-Horaček
- 6\_ Foto und © Bernhard Nürnberger
- 7\_ Foto und © Siegfried Kober

#### DANIEL GRAEPLER

- 1\_ © Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Sammlung der Gipsabgüsse / Stephan Eckardt
- 2\_ © Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Sammlung der Gipsabgüsse / Stephan Eckardt
- 3\_ © Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
- 4\_ Daniel Graepler
- 4a\_ Archiv des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen
- 5\_ © Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Sammlung der Gipsabgüsse / Stephan Eckardt
- 6\_ © Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Sammlung der Gipsabgüsse / Jorun Ruppel
- 7\_ © Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Sammlung der Gipsabgüsse / Jorun Ruppel

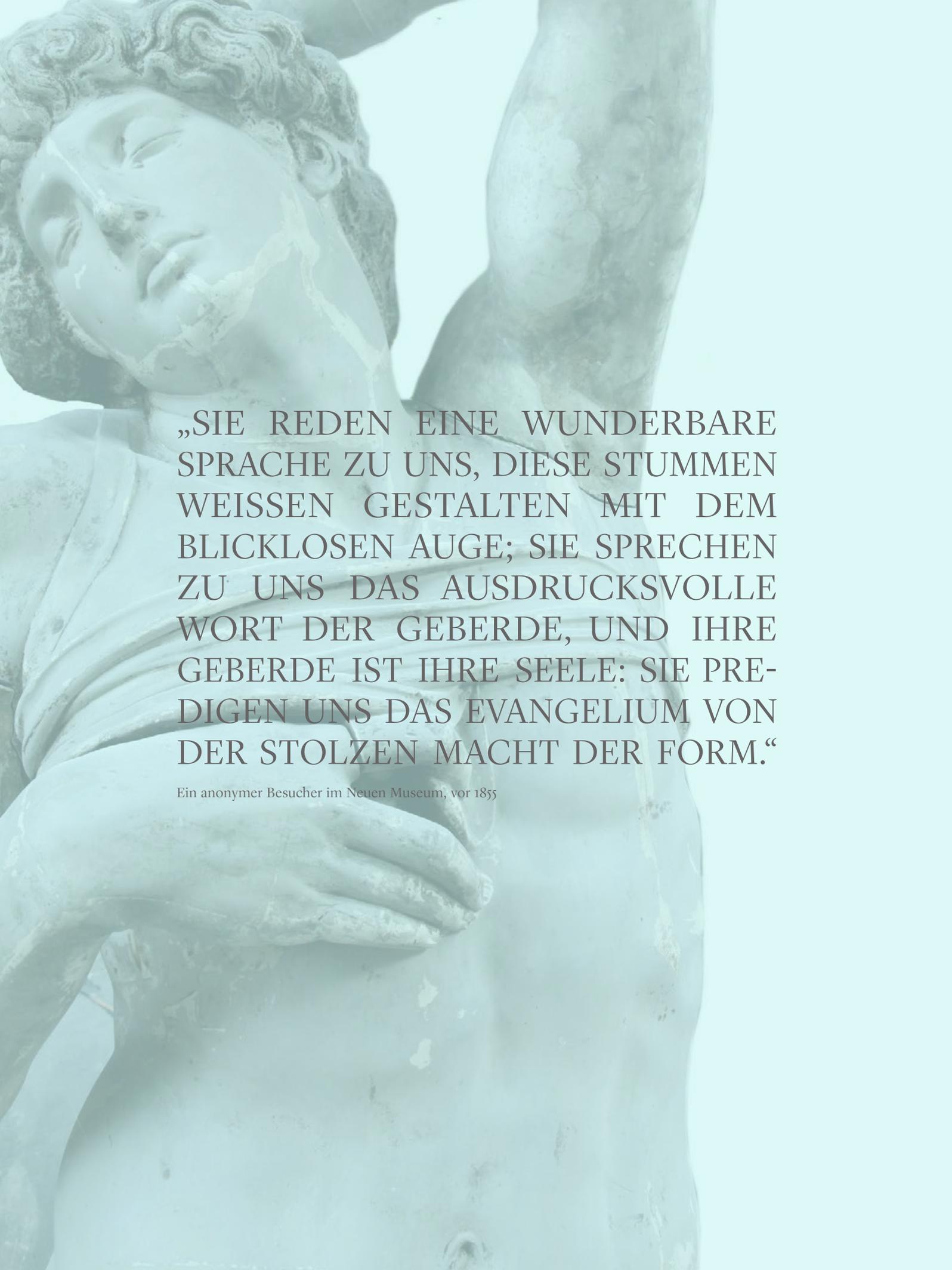
#### JOACHIM WEINHOLD

- 1\_ Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, TU Berlin / 3D-Labor
- 2\_ Ägyptisches Museum und Papyrus-sammlung, Staatliche Museen zu Berlin, TU Berlin / 3D-Labor, Ben Jastram
- 3\_ Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg
- 4\_ Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Haus
- 5\_ TU Berlin / 3D-Labor
- 6\_ TU Berlin / 3D-Labor
- 7\_ Gipsformerei, Staatliche Museen zu Berlin
- 8\_ Gipsformerei, Staatliche Museen zu Berlin

#### CLAUDIA KANOWSKI

- 1\_ © Maria Volokhova / SHAPES iN PLAY (Johanna Spath / Johannes Tsopanides)
- 2\_ © Porzellan Manufaktur Nymphenburg
- 3\_ © Melanie Glöckler
- 4\_ © Silvia Weidenbach, Foto: Sylvain Deleu
- 5\_ © Unfold, Foto: Kristof Vrancken
- 6\_ © Unfold, Foto: Unfold
- 7\_ © Jonathan Keep
- 8\_ © Nervous System, Foto: Jessica Rosenkrantz





„SIE REDEN EINE WUNDERBARE  
SPRACHE ZU UNS, DIESE STUMMEN  
WEISSEN GESTALTEN MIT DEM  
BLICKLOSEN AUGE; SIE SPRECHEN  
ZU UNS DAS AUSDRUCKSVOLLE  
WORT DER GEBERDE, UND IHRE  
GEBERDE IST IHRE SEELE: SIE PRE-  
DIGEN UNS DAS EVANGELIUM VON  
DER STOLZEN MACHT DER FORM.“

Ein anonymen Besucher im Neuen Museum, vor 1855