

KEYNOTE / KEYNOTE ADDRESS



→  
Abstract  
S. 303

Charlotte Schreiter

# EUROPA UND DER GIPS

FORMEREIEN,  
MUSEEN UND ABGÜSSE

Haben Gipse einen  
,Wert', den es wie-  
derzubeleben 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 Herculanerin  
Universität Göttingen, Archäologisches  
Institut und Sammlung der Gipsabgüsse,  
Inv.-Nr. A 355



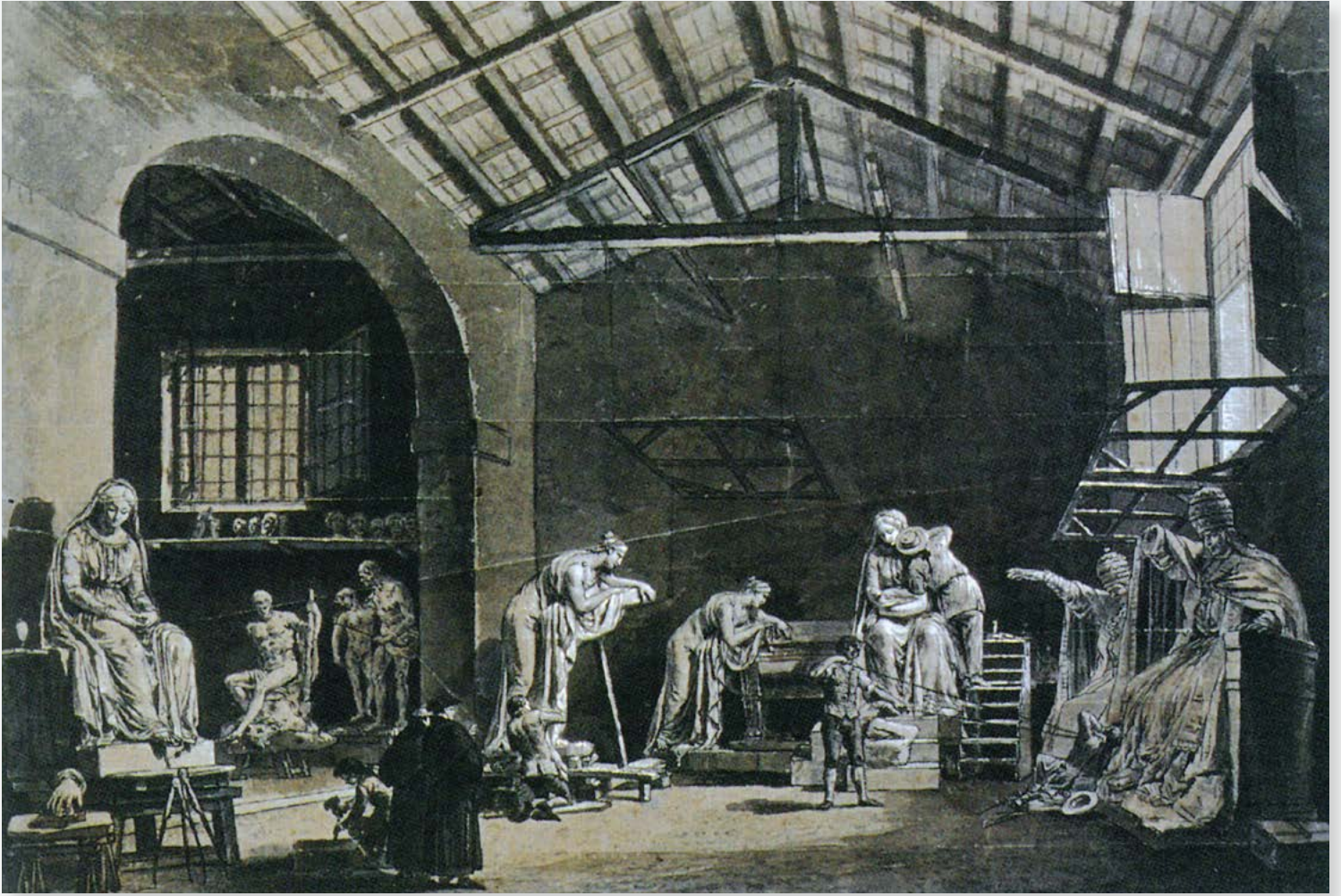
Figure 2

Große Herculanerin,  
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, Farblithografie, 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.