



→
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.¹ 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 1.² 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 Lichteinfallsdienten 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 Berlin³: 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“⁴ 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.⁵

Auf der Grundlage des ersten Kataloges von 1827⁶ 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“⁷. 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.⁸ 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.⁹ 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.¹⁰ 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.¹¹



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**.¹² 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.¹³

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 Kekulé¹⁵ 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“¹⁴: 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.“¹⁶ 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.¹⁷ 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.¹⁸

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.