

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.¹ 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, 2.² 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.³ 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.⁴ In den 1890er Jahren wurde ein umfangreicher Neubau für Gipse nach antiken Skulpturen an der Museumsinsel geplant.⁵ 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.⁶ 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.⁷ Im Zentrum stand ein Nachbau des Naumburger Westlettners Figure 3.⁸ Diese Präsentation war bis zur Ausräumung im Kontext der nationalsozialistischen Museumsreformen im Jahr 1934 zu sehen.⁹

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

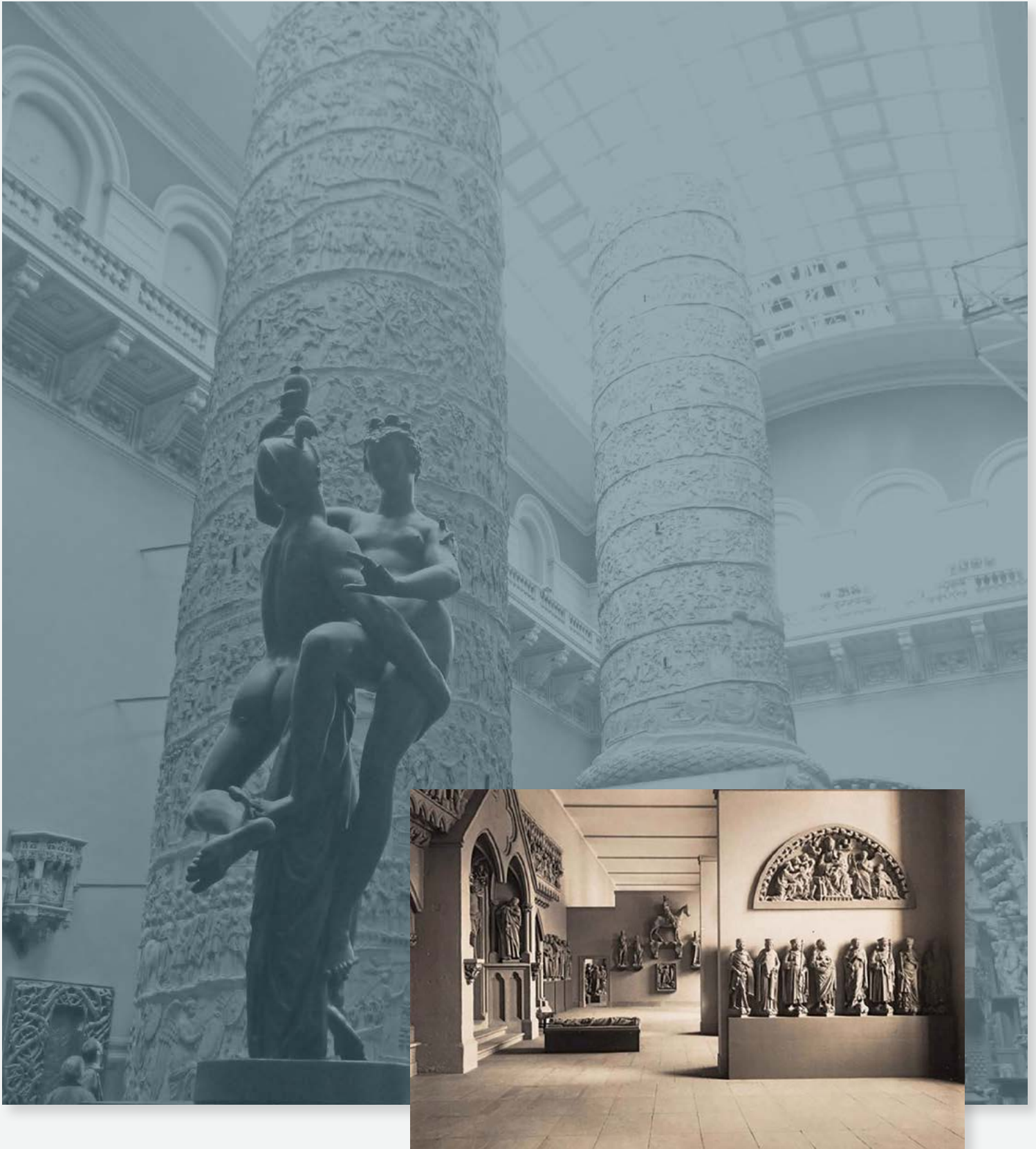


Figure 3 Deutsches Museum Berlin,
Naumburger Saal der
Abguss-Sammlung, 1930

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,¹⁰ und auch der Vorschlag für eine monumentalisierte Abguss-Ausstellung, der im Zusammenhang der Düsseldorfer Kunstausstellung von 1902 für das Rheinland entwickelt worden war.¹¹

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.¹² 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;¹³ London, Crystal Palace in Sydenham 1851/1854;¹⁴ Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Cour vitrée für die Antikensammlungen 1863/1874;¹⁵ Musée du Moyen Âge et de la Renaissance 1878;¹⁶ London, South-Kensington Museum (heutiges Victoria and Albert Museum, V&A), Cast Courts 1873;¹⁷ Paris, Musée de Sculpture comparée im Trocadéro-Palast 1882;¹⁸ Amsterdam, Rijksmuseum 1885; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Reichsbau 1877;¹⁹ Berlin Museumsinsel-Wettbewerb 1883-1884;²⁰ Dublin, Nationalmuseum, 1883/1890; Dresden, Albertinum 1884/1891;²¹ Paris, Musée Indo-Chinois im Trocadéro-Palast 1890;²² Pittsburgh, Pennsylvania, Carnegie-Institute, Abguss-Saal, 1906; Moskau, Museum der Schönen Künste zu Ehren Kaisers Alexander III (heutiges Puschkin-Museum) 1912;²³ Cambridge, Massachusetts, Germanic Museum 1910/1921;²⁴ Berlin, Deutsches Museum 1906/1930; Rom, Museo del Impero, 1929;²⁵ Rom, Augustus-Ausstellung 1937-38;²⁶ 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.²⁷ 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.²⁸ 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.²⁹ 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.³⁰ 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



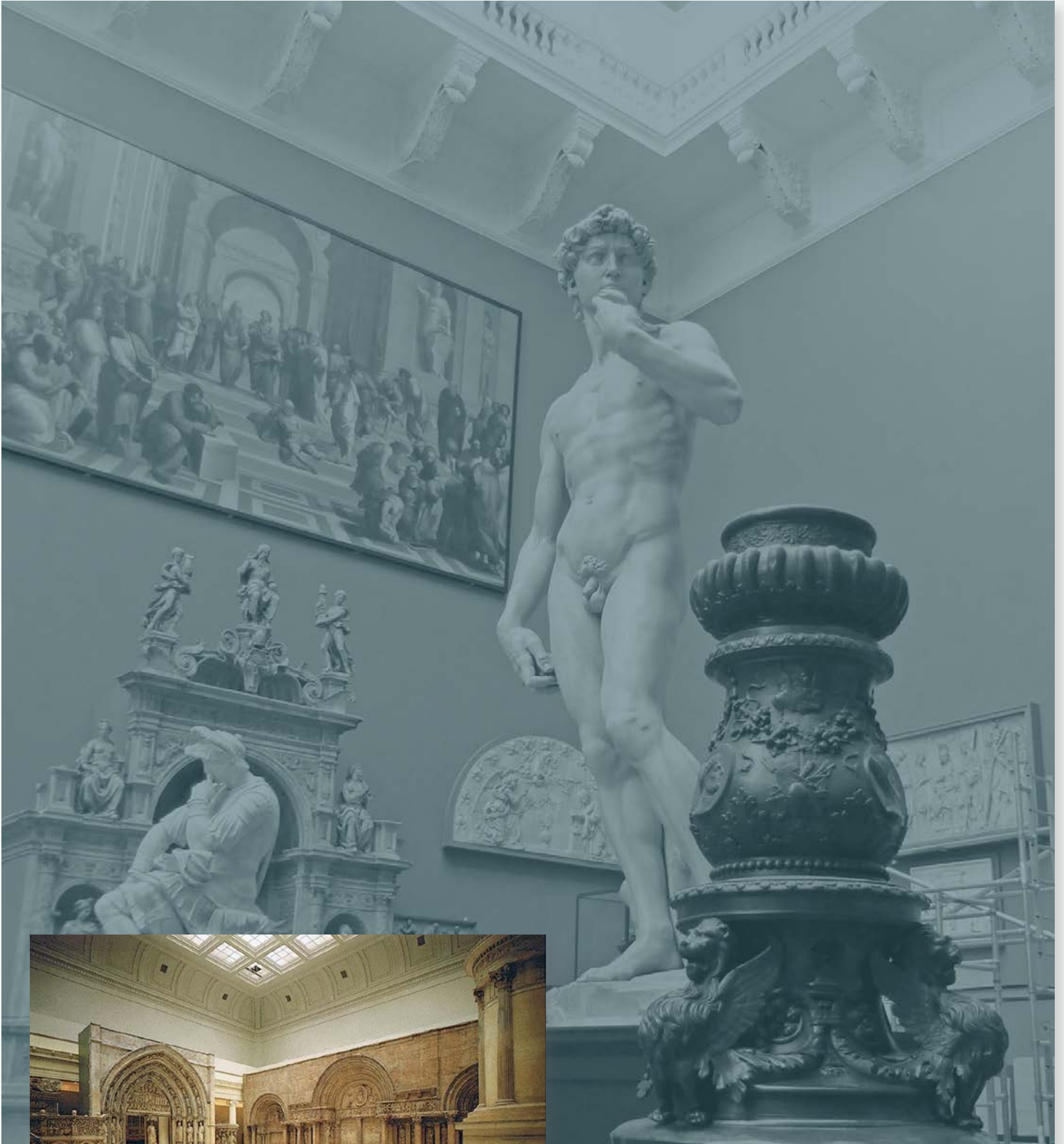


Figure 7

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.