

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 Amerika¹ 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

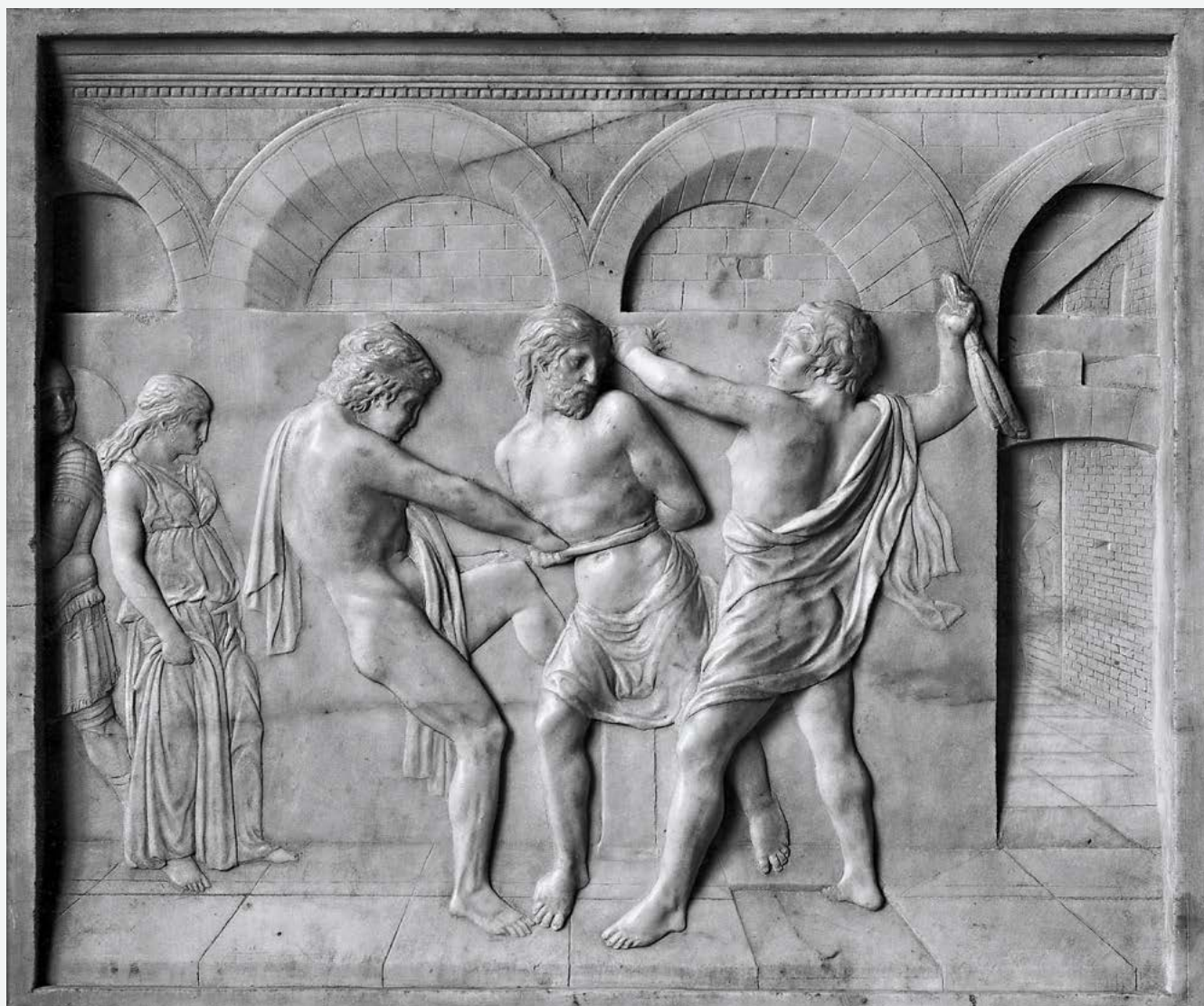


Figure 3

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 Pinselfriche – 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.²

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.