

Figure 1

Das große Treppenhaus im Neuen Museum

in: Illustrierte Zeitung vom 2. April 1859
SBB, Sign: 2 Ac 7169

→
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,¹ 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.²

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.³

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 Stils, ferner das allmähliche Sinken bis etwa auf Constantin des Großen Zeit anschaulich werde.“⁴ 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.⁵ 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.⁶ 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.⁷

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

Figure 2

Constantin Friedrich Blesendorf (zuge-schrieben) 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

in: Lorenz Berger, Thesaurus Brandenburgicus Selectus, Bd. III, Berlin ca. 1701, S. 217 SBB, Sign.: 2 Ebd 127-3B

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.⁸ 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.⁹



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.¹⁰ 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](#),¹¹ in der Rotunde ebenfalls an prominentester Stelle zu sehen gewesen. War dieser doch bereits im Entwurf des Umbaus der Akademie unübersehbar präsent [Figure 3](#),¹² 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.¹³

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.¹⁴

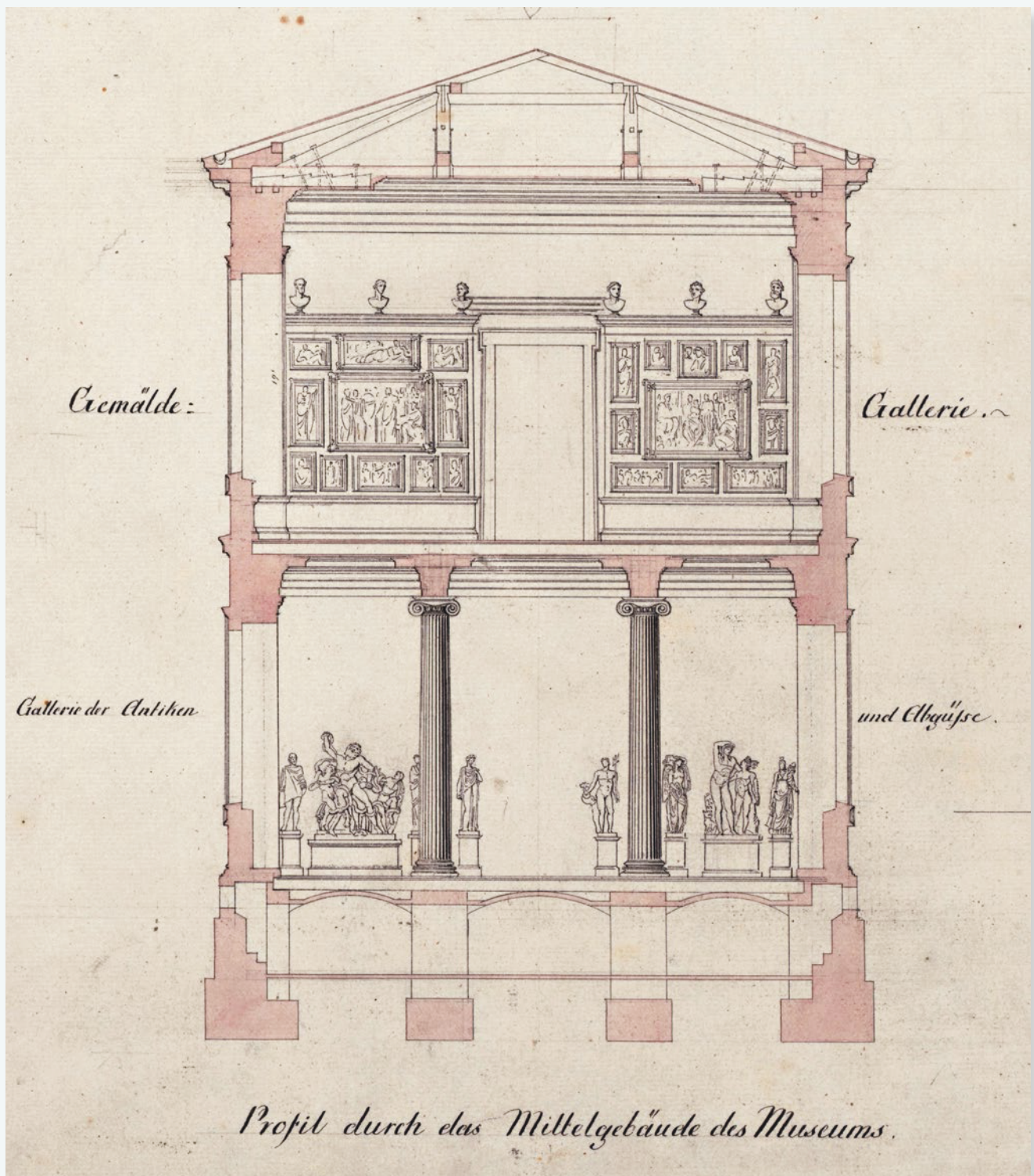


Figure 3

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

Kupferstichkabinett SMB, SM Nr. 29.14

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“.¹⁵

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.¹⁶ 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“.¹⁷ 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.¹⁸

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.¹⁹

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

Kupferstichkabinett SMB, SZ Menzel Nr. 1761



Figure 5

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

Stiftung Stadtmuseum Berlin

als „wesentliche Ergänzung“ hinzutrate.²⁰ 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 Gippsammlung 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

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

Interessanterweise ordnete Minister Eichhorn erst danach, im Januar 1842, die Übergabe des größten Teils der Gipsabgüsse aus der Akademie an die Museen an,²⁴ so dass erst von da an auch offiziell von einer musealen Gippsammlung 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.²⁵



Figure 6 Otto F. Lindheimer, Venus von Milo, Gipsabguss im Apollo-Saal des Neuen Museums, 1863 Aquarell

Stiftung Stadtmuseum Berlin

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“.²⁶ Dazu war der Raum zu beengt, zu vollgestellt, und zudem fehlte Aufsichtspersonal. 1846 musste der Raum wegen Überfüllung geschlossen werden **Figure 4**.²⁷

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

zwischen zwölf und zwei Uhr gegen Bezahlung von fünf Silbergroschen (Sgr.) für einen guten Zweck besucht werden.²⁹ Angesichts des Stellenwertes, den Olfers bei diesem Museumsneubau bereits 1840 der Gipssammlung eingeräumt hatte, kann geschlossen werden, dass die museale Präsentation von Gipsabgüssen nicht erst ab 1854 im Londoner Crystal Palace ihren Anfang nahm,³⁰ 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

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

in: Das neue Museum in Berlin, Berlin 1862, Blatt XXIII, SBB, Sign.: gr.2" Nt 8699-1



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.“³¹

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**.³²

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.³³

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

in: Das neue Museum in Berlin, Berlin 1862, Blatt VI, SBB, Sign.: gr.2 Nt 8699-1



Obwohl die klassische Kunst auch im Neuen Museum immer noch als der wichtigste Teil der Gipsammlung aufgefasst wurde **Figure 6**,³⁴ hatte sich doch inzwischen der Betrachtungshorizont so stark erweitert, dass sowohl andere Epochen – wie das Mittelalter³⁵ 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.