

# DISKUSSION

ZUSAMMENGEFASST VON ANDREA BÄRNREUTHER

## THEMENSCHWERPUNKTE IN DER DISKUSSION ZU DEN BEITRÄGEN

### **ZUM STATUS DER GIPSE – PRIMÄR- ODER SEKUNDÄRQUELLEN**

Für Michael Falser verbindet sich die Daseinsberechtigung von Gipssammlungen mit dem Paradigmenwechsel von Sekundärquellen von Originalen im 19. Jahrhundert zu Primärquellen für ein historisches Sammlungsinteresse heute. In der Gegenwart brauche man die Fassade von Santiago de Compostela (Cast Courts, V&A, London) nicht nur bzw. nicht in erster Linie, um eine bestimmte Fassade zu verstehen, sondern primär um ein historisches Sammlungsinteresse abzubilden.

### **GIPSE ALS PRIMÄRQUELLEN EINES HISTORISCHEN SAMMLUNGSINTERESSES**

Wie spannend es sein kann, Gipse als Primärquellen eines historischen Sammlungsinteresses zu untersuchen, wurde bei der Diskussion des Beitrags von Lynette Roth zu den Gipsen und dem Germanic Museum, dem späteren Busch-Reisinger Museum, an der Harvard University in Cambridge, MA, deutlich. Hier begegnet man einerseits Gipsen, die das imperiale, kaiserliche Deutschland bzw. das ‚Deutsche‘ einer ‚Deutschen Kunst‘ in den USA

repräsentieren sollten und einer auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik als Instrument dienten. Ihre Auswahl war von Wilhelm von Bode getroffen und dabei nach dem Willen des Kaisers ausgerichtet worden. Und auf der anderen Seite trifft man auf eine Kunst, die in den 1930er Jahren von den Nationalsozialisten als „undeutsch“ bzw. als „entartet“ angesehen wurde. Sie beide kommen im Busch-Reisinger Museum, das Roth als ein Spiegelbild eines amerikanischen Kanons deutscher Kunst interpretierte, mehr oder weniger bruchlos zusammen.

Julien Chapuis wies auf die Besonderheit der amerikanischen Perspektive auf die deutsche Kunst, die Zusammenhänge herstellen und Generalisierungen vornehmen könne, die in deutschen Museen schwer vorstellbar seien: zum Beispiel die Beziehung des Werks von Ernst Barlach auf die mittelalterliche Skulptur oder die lineare Verbindung von zwei unterschiedlichen, in Deutschland als Gegensätze betrachteten Kunsttraditionen. Lynette Roth machte die Entwicklung dieses Bildes im historischen Zusammenhang nachvollziehbar. Während des Zweiten Weltkriegs war der deutsche Expressionismus zum Synonym „Deutscher Kunst“ geworden. Im Zuge der Erwerbung moderner Kunst durch so genannte „entartete Künstler“ im Exil, habe sich der Fokus des Museums verändert. Konsequenterweise wurde das Museum 1950 umbenannt in Busch-Reisinger Museum, in Erinnerung an die ersten Stifter. Damit vollzog sich ein Wandel zu einem entwicklungsfähigen modernen und kosmopolitischen Museum, für das der 1941 vom Kurator Charles L. Kuhn erworbene Beckmann *Self-Portrait in Tuxedo* zum Symbol wurde.

## GIPSE ALS PRIMÄRQUELLEN FÜR DIE REPRÄSENTIERTEN KUNSTWERKE

Nach Nikolaus Bernau sind Gipse schon längst auch Primärquellen geworden – und zwar für die repräsentierten Kunstwerke. Denn sie seien oft viel besser erhalten als die Originale *in situ*. Dies habe man bereits um 1900 erkannt. Miguel Helfrich wies darauf hin, dass Gipsabgüsse zum Teil auch die unterschiedlichen Veränderungen im Zeitablauf eines Originals dokumentieren können, wie z.B. unterschiedliche Restaurierungszustände.

## **DIE GIPSABGÜSSE VON ANGKOR-WAT – IHR STELLENWERT HEUTE UND IHRE BEDEUTUNG FÜR DAS HUMBOLDT-FORUM**

Michael Falser übte Kritik am Konzept eines Parcours der Welt, der die Frage nach der Provenienz der Sammlungsgegenstände ausklammere. Ohne die sammlungshistorische Relevanz der Gipse zu bestreiten, äußerte Lorenz Winkler-Horaček die Sorge, dass mit der Konzentration auf die sammlungshistorischen Kontexte die Gipse musealer würden als sie eigentlich sein sollten. Zugleich warb er dafür, einen Ort zu finden, an dem Abgüsse, die zurzeit keinen Platz im Museum fänden, öffentlich zugänglich und im Zusammenhang universitärer Tätigkeit nutzbar gemacht werden könnten.

## **DIE ZUKUNFT DES SANCHI-TORES**

Nikolaus Bernau stellte die Frage, ob man das Sanchi-Tor nicht im Humboldt-Forum aufstellen könne. Martina Stoye wies auf den schlechten Zustand des Kunststeinabgusses hin, der eine Verlegung verhindere. Zu einem früheren Zeitpunkt habe es die Überlegung gegeben, einen neuen Abguss des Tores auf dem Schlossplatz aufzustellen. Allerdings entschieden nicht die Museen, sondern vorwiegend andere über die Gestaltung des Außenbereichs des Stadtschlusses. Einer Aufstellung im Innern seien angesichts einer Größenordnung von zehn Metern Höhe Grenzen gesetzt. Unter diesen Umständen plädierte Stoye für die Erhaltung des Sanchi-Tors, wenigstens in Dahlem.

## **VORAUSSETZUNGEN FÜR DAS ÜBERLEBEN VON GIPSSAMMLUNGEN IN DER GEGENWART**

Lorenz Winkler-Horaček und Charlotte Schreiter hinterfragten die These von Nikolaus Bernau, nach welcher die Monumentalisierung von Gipsabgüssen entscheidend für ihr Überleben sei. Winkler-Horaček verwies darauf, dass heute in Deutschland gerade die kleinen Abguss-Sammlungen innovativ seien. Schreiter sah einen neuen Zugang als entscheidend an, und dieser könne unterschiedliche Formen annehmen. Sie formulierte die These, dass Gipse ihren ‚Wert‘ oder ihre Wertschätzung erst durch Zuschreibung und Aufwertung durch ihre Nutzer oder Betrachter

erhielten. Zugleich verwies sie auf die in der historischen Entwicklung von Gipssammlungen zutage getretene Ambivalenz von Gipsen. Denn es waren häufig gerade die dem Material und der Herstellung zugrundeliegenden Vorzüge der Gipse, die zu ihrer Abwertung bzw. ihrem Niedergang geführt haben. Christina Haak betonte die Notwendigkeit, die Gipse in der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Erfahrungsgemäß würden ihnen dann meist Interesse und Staunen entgegengebracht.

## BEDEUTUNG DER TRÄGERSCHAFT VON ABGUSS-SAMMLUNGEN

Jens-Arne Dickmann sprach die unterschiedliche Trägerschaft von Gipssammlungen an, mit der unterschiedliche Bedingungen und Erwartungen verbunden seien. Universitäre Abguss-Sammlungen verfügten in der Regel nicht oder nur partiell über Sammlungskonzepte. Sie seien meist von der Zufälligkeit guter Gelegenheiten abhängig, da aufgrund der prekären Unterhaltssituation schon allein der Erhalt des Status quo schwierig sei. Als Ausnahmen nannte er Sammlungen, die in der Zwischenzeit eigenständige Museen geworden seien: z. B. die Skulpturenhalle in Basel, das Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke in München sowie die Göttinger als die älteste akademische Sammlung von Gipsabgüssen in Deutschland. Die universitären Abguss-Sammlungen ließen sich daher nicht mit öffentlichen Museen vergleichen. Auch konnte er der Schlussfolgerung von Bernau nicht folgen, dass es nur einer Didaktisierung bedürfe, um Gipssammlungen populär zu machen.

Jens-Arne Dickmann formulierte die Notwendigkeit, über Ausbau- und Kooperationsmöglichkeiten akademischer Sammlungen nachzudenken, um sie konkurrenzfähig zu machen, um ihre Spielräume zu erweitern und um innovative Projekte zu lancieren.

Lorenz Winkler-Horaček umriss die Idee der Abguss-Sammlung als Werkstatt, in der er ein großes Zukunftspotential sieht. Durch Neukontextualisierung werde neues Wissen generiert. Der Leihverkehr sei ein Problem und trotzdem eine der wesentlichen Aufgaben. Er betonte die Dienstleistungsfunktion von Abguss-Sammlungen.

In der Diskussion trat die Spezifik universitärer Abguss-Sammlungen zutage. In einer geschlossenen historischen musealen Abguss-Sammlung wie den Cast Courts des V&A können die Objekte, so Marjorie Trusted, nur begrenzt als Leihgaben dienen. Auch ist die Leichtigkeit, mit der ein Gips wie der Barberini-Faun künstlerisch neu kontextualisiert werden kann, auf ein Museum mit Originalen weniger leicht übertragbar. Für Julien Chapuis sind diese anderen Sichtweisen und Zugänge, die eine andere Dimension ins Museum bringen können, wichtig und sehr reizvoll, aber der Arbeit mit zeitgenössischen Künstlern seien im Museum mit Originalen Grenzen gesetzt.

### **DIE PERSPEKTIVE EINER ÜBERGREIFENDEN ABGUSS-SAMMLUNG IN UND FÜR DAHLEM**

Die von Lorenz Winkler-Horaček ins Spiel gebrachte Perspektive einer übergreifenden großen Abguss-Sammlung in Dahlem wurde allgemein begrüßt. Wichtig sei dabei, so Charlotte Schreiter, dass die Sammlung ihre spielerische Art bewahre.

Christina Haak zeigte sich sehr an möglichen Zukunftsperspektiven für Dahlem als Standort interessiert. Die bisher sehr konstruktiven Gespräche mit der FU sollten deshalb weitergeführt werden, um auszuloten, ob ein gemeinsamer Auftritt der Abguss-Sammlung Antiker Plastik der FU und der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin realisierbar sei.

### **VORSCHLAG UND PERSPEKTIVEN ZUKÜNFTIGER ZUSAMMENARBEIT DER GIPSFORMEREI UND DER UNIVERSITÄREN ABGUSS-SAMMLUNGEN**

Daniel Graeplers Vorschlag einer erneuten Kooperation zwischen der Gipsformerei und den Universitätssammlungen wurde ebenfalls einhellig begrüßt. In der Diskussion zwischen Daniel Graepler und Miguel Helfrich zeigte sich, dass die beiderseitigen Bemühungen um eine Aufwertung der Gipsabgüsse nur unter der Bedingung kompatibel sind, dass neue Formen der Kooperation entwickelt werden.

Miguel Helfrich erläuterte die Situation und die Produktionsbedingungen der Gipsformerei. Diese konzentriere

sich nicht nur auf das Anbieten der Bestseller, sondern stelle 7000 Objekte bereit, was eine Leistung sei, die besondere Wertschätzung verdiene. Nichtsdestoweniger sei es erforderlich, diese Leistung wirtschaftlich zu erbringen. Die Gipsformerei habe sich die Erreichung eines möglichst hohen Anteils an Selbstfinanzierung zum Ziel gesetzt und nicht eine Gewinnmaximierung.

Bei Übernahme der Gipsformerei habe Helfrich eine Kostenkalkulation vorgenommen und festgestellt, dass die unterschiedlichen Herstellungsformen bis dato bei der Preisgestaltung unzureichend berücksichtigt worden seien. So mache es einen Unterschied, ob eine Replik aus einer aufwendigen historischen Form oder einer modernen Silikonform hergestellt werde. Die direkt zuordenbaren Kosten müssten in jedem Fall durch den Verkaufspreis abgedeckt sein. Die Universitäten seien eine wichtige Zielgruppe; zugleich wolle er die Gipsformerei auch gerne anderen Zielgruppen öffnen, insbesondere auch zeitgenössischen Künstlern und privaten Sammlern.

Daniel Graepler wies auf den relativ kleinen Kundenanteil der wissenschaftlichen Sammlungen hin, der es ermöglichen und rechtfertigen würde, hier eine andere Preispolitik zu fahren.

Christina Haak gelang es, beide Positionen miteinander zu verbinden. Sie sah eine Kooperation als *win-win*-Situation. Thomas Schelper begrüßte eine Kooperation mit der Sammlung der Gipsabgüsse der Universität Göttingen zur Restaurierung und Reinigung von Gipsen.



## PODIUMSDISKUSSION KONTROVERS: GIPSABGÜSSE IM MUSEUM

MODERATION/CHAIR: **Petra Winter**, Zentralarchiv,  
Staatliche Museen zu Berlin

**Julien Chapuis**, Skulpturensammlung und Museum  
für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

**Maria Gaida**, Ethnologisches Museum,  
Staatliche Museen zu Berlin

**Viola König**, Ethnologisches Museum,  
Staatliche Museen zu Berlin

**Friederike Seyfried**, Ägyptisches Museum und  
Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin

**Marjorie Trusted**, Victoria & Albert Museum, London

### WIE STEHT ES GEGENWÄRTIG MIT DEN GIPSEN IN DEN BERLINER MUSEEN? **Petra Winter**

Im Ägyptischen Museum stehe zurzeit, so Friederike Seyfried, eine einzige Replik, und zwar eine dunkel gefasste Replik der Nofretete-Büste im Nordkuppelsaal. Sie stammt aus der Sonderausstellung ‚Im Licht von Amarna‘ (2012 f.) und sie ist als einziger von zehn der Inklusion dienenden Gipsen im Museum verblieben. Da die Gipse auch über die engere Zielgruppe hinaus vom Publikum so gut angenommen worden seien, denke man über einen erweiterten Einsatz von Gipsen in Zukunft nach.

In der Dauerausstellung des Ethnologischen Museums fänden sich zurzeit keine Gipse, so Maria Gaida. Allerdings habe das Ethnologische Museum in den letzten Jahren mehrfach seine berühmte, im Krieg verloren gegangene Humboldt-Scheibe als Gipskopie an Ausstellungen in den USA und Mexiko verliehen. In Berlin war eine Gipskopie in der großen Amerika-Ausstellung 1992 im Martin-Gropius-Bau zu sehen: ein für die Ausstellung nach dem Modell angefertigter, mit Hieroglyphen beschrifteter Türsturz aus Yaxchilán, Mexiko.

In der Skulpturensammlung im Bode-Museum wird ein Putto von François Duquesnoy von einer Kopie des 18. Jahrhunderts begleitet, bei der man den Bogen sehen kann. Julien Chapuis sprach von einem „Gesinnungswandel“, der mit der Ausstellung ‚Das verlorene Museum‘ (2015) eingetreten sei. Er könne sich vorstellen, in Zukunft mehr Gipse im Museum zu zeigen.

### **WELCHER WERT WIRD GIPSABGÜSSEN IM MUSEUM BEIGEMESSEN? WELCHE AUFGABEN KÖNNEN GIPSABGÜSSE IN MUSEEN ERFÜLLEN?** Petra Winter

Nach Maria Gaida spielen Gipse eine „entscheidende Rolle, gerade auch im Hinblick auf das Humboldt-Forum“. Dabei nahm sie insbesondere auf die beiden Gipse Bezug, deren heute als Kriegsverluste geltende Originale Alexander von Humboldt nach Berlin mitgebracht hatte: die sogenannte Humboldt-Scheibe aus Serpentin und die sogenannte Humboldt-Axt aus Nephrit. Letztere ist bis heute ein Schlüsseldokument für die Entzifferung der olmekischen Schrift im 1. Jahrtausend v. Chr.

Auch für Friederike Seyfried spielen die Gipse von Originalen, die als Kriegsverluste gelten, eine wichtige Rolle für die Forschung; allerdings hält sie ihre Präsentation im Museum in diesem Zusammenhang nicht für erforderlich.

Viola König stellte ein künstlerisches Projekt des Humboldt-Lab Dahlem vor, das in Zusammenarbeit mit der Gipsformerei realisiert worden war. Die Installation *Wie noch nie / Wie nie wieder* von Ant Hampton & Britt Hatzius im Mesoamerika-Saal arbeitete mit neu angefertigten 3D-Kopien von kleinen sitzenden und stehenden Figuren. Die Repliken wurden so platziert, dass sie mit dem Original kommunizierten, wodurch der Betrachter seine angestammte frontale Position verlor. Viola König skizzierte den Projektkontext: Besitzansprüche auf das Original, das in Australien und Neuseeland virulente Thema der *digital repatriation* und die Vorstellung der Künstler, dass das Humboldt-Forum doch alle Originale abgeben und in Form von 3D-Repliken zeigen könne, da ja das ganze Schloss ein „fake“ sei.

## WIE KANN MAN DEN FACETTENREICHTUM DER GIPSABGÜSSE NOCH STÄRKER FÜR DAS PUBLIKUM ERLEBBAR MACHEN? *Petra Winter*

Für Friederike Seyfried liegt der Hauptgrund für die Präsentation von Gipsen im Museum in der Inklusion von Nicht-Sehenden sowie in der Gewinnung neuer Einsichten in das Objekt durch Berühren und Ertasten. Diese Möglichkeit der konsumierenden Verwendung von Gipsen ist allerdings nur in der Zusammenarbeit mit einer aktiv betriebenen Gipsformerei möglich. Im V&A zum Beispiel, so Marjorie Trusted, dürfen die Objekte der historischen Sammlung aus dem 19. Jahrhundert nicht angefasst werden.

## GIPSE ALS DREIDIMENSIONALES GEDÄCHTNIS – FÜR UND WIDER DAS ZEIGEN VON KRIEGSVORLÄUFE IN DER DAUERAUSSTELLUNG

Für Julien Chapuis liegt die Bedeutung von Gipsabgüssen für Museen in ihrer Eigenschaft als dreidimensionales Gedächtnis. Als Beispiel nannte er die *Geißelung Christi* von Donatello, die seit 1945 als verloren gilt. Der Gipsabguss hat hier eine dreifache Funktion: 1) Er kann im Museum bzw. in der Ausstellung als Platzhalter für das Werk, das nicht mehr in Berlin ist, fungieren. 2) Mit dem Abguss kann die Berliner Skulpturensammlung Kooperationen wie den Austausch von Restauratoren mit den Institutionen eingehen, die die Originale jetzt besitzen. 3) Mit dem Gips ist die Möglichkeit der Rekonstruktion des Originals gegeben. Gerade weil das Bode-Museum seine Funktion darin sieht, ein Panorama der Entwicklung der westlichen Bildhauerei zu geben, sprach sich Chapuis dafür aus, die für die Ausstellung ‚Das Verlorene Museum‘ erstellten Gipse in Zukunft nicht in einem Sonderkabinett, sondern zusammen mit den noch vorhandenen Originalen zu zeigen.

Mit der Zielsetzung, Kriegsverluste in Form von Gipsabgüssen im Museum zu zeigen, beschritt Julien Chapuis einen Weg, auf dem ihm seine Kolleginnen nicht alle folgten. Viola König verwies im Hinblick auf die Planungen zum Humboldt-Forum auf die Tatsache, dass von einer halben Million von Objekten des Ethnologischen Museums immer

nur ein Bruchteil gezeigt werden könne. Es gebe erst einmal den Wunsch, die sogenannten Originale zu zeigen. Zugleich deutete sie an, dass die Zukunft noch in eine ganz andere Richtung gehen könne, dass man vielleicht ganz neue Gipse zu ganz anderen Zwecken anfertigen werde, das Humboldt Lab habe Anregungen dazu gegeben. Die *digital repatriation* sei ein ganz heißes Eisen. „Sicherlich wollen wir alles digital zugänglich machen, aber digital reicht eben offenbar oft nicht, und da muss man über andere Formen sprechen“ – andere Formen, die angesichts der großen Bestände an organischem Material nicht unbedingt Reproduktionen aus Gips sein werden, sondern vielfach auch Reproduktionen aus einem organischen Material.

Friederike Seyfried sprach die besondere Bedeutung der Kulturschätze der Gipsformerei vor dem Hintergrund der aktuellen Zerstörungen im Nahen Osten an.

Einhelligkeit bestand unter den Diskussionsteilnehmern darin, dass die Entscheidung, Gipsen im Museum mehr Möglichkeiten zur Präsentation einzuräumen, immer im größeren Zusammenhang getroffen werden müsse.

## FÄLSCHUNGEN

Viola König lenkte den Blick auch auf die Gefahren, die mit Gipsabgüssen einhergehen können. Maria Gaida erwähnte den Fall eines angeblich aus Palenque kommenden Stuckkopfes, der dem Ethnologischen Museum im Jahr 1960 übergeben und als spektakulärer Fund gehandelt wurde, bis die Zweifel des Direktors des American Museum of Natural History eine naturwissenschaftliche Untersuchung auslösten, die den Stuckkopf als Fake entlarvte. Aus das Ägyptische Museum besitze, so Friedricke Seyfried, Gipsabgüsse von ägyptischen Fälschungen, zum Beispiel von der berühmten Berliner Schule des Kunstfälschers Oxan Aslanian, der wegen seiner hochwertigen Fälschungen als „Berliner Meister“ in die Kunstgeschichte eingegangen ist.

## GIBT ES EIN MORALETHISCHES PROBLEM MIT GIPS?

Viola König zog aus der Tagung die Schlussfolgerung, „dass es eigentlich kein moralethisches Problem mit Gips gebe“, und fragte nach dem Grund dafür. Liege es daran, dass Gips eine so lange Tradition habe? Sei Gips als Nachbildungsmaterial etwas, das nicht zur Diskussion stehe?

Miguel Helfrich sprach den Unterschied zwischen den Beständen der Kunstsammlung und der anthropologischen Sammlung der Gipsformerei an. Letztere hüte die Gipsformerei nur; sie veräußere sie nicht und sie arbeite auch nicht mit ihr. Infolgedessen glaube er, dass es sich in der Tat um eine andere Tradition handele.

Charlotte Schreiter fragte, ob die Reinheit des Gipses es legitimiere, dass man damit arbeite wie in Dioramen. Bezugnehmend auf Kate Nichols machte sie auf den Aspekt der Kontrastierung – der Kontrastierung unterschiedlicher Welten, Gesellschaften, Wertvorstellungen und Lebensformen – aufmerksam, der das europäische Weltbild des 19. Jahrhunderts charakterisierte und der sich im Medium Gips niedergeschlagen habe: Während der eine Teil der Welt in Form der Reproduktion von Kunst, Weltkunst, antiker Kunst repräsentiert wurde, begegnete man dem anderen Teil in Form der Inszenierung von ‚Naturvölkern‘ in Welt- und Gewerbeausstellungen sowie Zoologischen Gärten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Schreiter sieht hier ein weites Forschungsfeld, dem auch in der Anwendung unterschiedlicher Methoden Rechnung getragen werden müsse.

Lorenz Winkler-Horaček lenkte die moralische Frage auf das Kunstwerk selbst. „Dürfen wir Bertel Thorvaldsen demontieren?“ Dabei bezog er sich auf die Ausstellung ‚Kampf um Troja. Die Münchener Ägineten mit den Ergänzungen Thorvaldsens‘ im Alten Museum (2015 f.), die zum 200-jährigen Jubiläum der Skulpturen neu angefertigte Kunstmarmorabgüsse mit den Ergänzungen von Bertel Thorvaldsen zeigt. Gerade hier stellt sich die Frage: Was ist ein Original, was ist ‚nur‘ eine Kopie oder Ergänzung?

Für Julien Chapuis hat die ethische Frage weniger mit dem Material Gips zu tun als damit, was und unter welchen

Umständen etwas abgeformt wird. Wenn der Abguss von einem Kunstwerk sei, sehe er kein ethisches Problem. Dies sehe er, wenn die Abformung von einem Menschen und mit der Würde eines Menschen verbunden sei, wobei es einen Unterschied mache, ob die Abformung gewaltvoll im Zusammenhang kolonialer Machtverschiebung vorgenommen werde oder freiwillig zu Studienzwecken. Der Status von Gips sei zu unterscheiden von dem der *Human Remains*.

Bei der Restaurierung müssen wir, so Chapuis, Prioritäten setzen. Es gebe keine objektiven Gründe für die eine oder die andere Entscheidung, nur subjektive. Aber diese müssten intersubjektiv nachvollziehbar sein. Britta Lange schlug in Analogie zum Umgang mit Tonaufnahmen im Lautarchiv der Humboldt Universität die Möglichkeit der Herstellung von zwei oder drei Versionen der Werke vor, die den Prozess verständlich machen und mehrere Zustände dokumentieren sollten.

Marjorie Trusted verwies auf den Unterschied in der Erwartungshaltung Gemälden bzw. Skulpturen gegenüber. Wir erwarteten von Gemälden, dass sie vollständig seien. Bei der Skulptur komme eine andere Ästhetik zum Tragen: Wir akzeptierten hier Beschädigungen, die wir so in Gemälden nicht akzeptieren würden. In Britannien verdanke sich diese Haltung der Grand Tour und Canova, der die Restaurierung der Parthenon-Skulpturen abgelehnt hatte.

Michael Falser lenkte die Frage der Moral auf unsere unterschiedlichen Umgangsformen mit Objekten einer europäischen bzw. einer nicht-europäischen Kultur. Er formulierte die Hypothese, dass wir uns mit Kunstwerken, die in einem europäischen Zusammenhang stünden, leichter täten, auch die Sammlungsgeschichte, die Akteure und auch die Schäden mitabzubilden und zu thematisieren. Anknüpfend an Falsers Kritik plädierte Martina Stoye dafür, gewissenhaft mit der Wiederaufstellung der Gipse von Angkor Wat umzugehen und auch die bisherige Restaurierungs- und Präsentationsgeschichte kritisch zu reflektieren.

## ÜBERLEGUNGEN ZUR JUBILÄUMSAUSSTELLUNG 2019

Petra Winter regte an, zum 200-jährigen Jubiläum der Gipsformerei im Jahr 2019 die ganze Vielfalt der Gipse in einer übergreifenden Ausstellung zu zeigen: Gips als didaktisches und politisches Objekt, die mit Gipsen verbundenen inhaltlichen Aspekte einschließlich der ethischen Frage und nicht zuletzt Formen des Umgangs und dabei auch der Monumentalisierung.

## ZUKUNFTSPERSPEKTIVEN IN DAHLEM

Viola König sah die Idee, in Dahlem eine Gipsabguss-Sammlung einzurichten, als einen Weg, den bis zur Wende 1989 so wichtigen Museumsstandort Dahlem der Vergessenheit zu entreißen. Friedrike Seyfried begrüßte die Idee einer übergreifenden Ausstellung, an der sie gerne mitwirken wolle.



## SCHLUSSDISKUSSION

MODERATION/CHAIR: **Christina Haak**,  
Generaldirektion, Staatliche Museen zu Berlin

**Julien Chapuis**, Skulpturensammlung und Museum für  
Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

**Daniel Graepler**, Sammlung der Gipsabgüsse,  
Archäologisches Institut, Universität Göttingen

**Miguel Helfrich**, Gipsformerei, Staatliche Museen  
zu Berlin

**Charlotte Schreiter**, LVR-Archäologischer Park Xanten /  
LVR-RömerMuseum

**Marjorie Trusted**, Victoria & Albert Museum, London

Christina Haak eröffnete die Schlussdiskussion. Mit Blick auf das *mind mapping* der Tagung im *graphic recording* von Gabriele Schlipf rief sie die große Bandbreite von Themen und Fragestellungen in Erinnerung, die die Vorträge und Diskussionen des Symposions bewegt haben: Fragen nach dem Wert von Gipsabgüssen bzw. Gipsabguss-Sammlungen, nach ihrem Mehrwert als Zeugnis, kulturelles Gedächtnis, kulturelles Erbe mit eigener Objektbiographie; Fragen nach ihrem Bezugsrahmen, ihrem Verhältnis zum Original, zum Betrachter, zu unterschiedlichen Nutzern und Zielgruppen; Fragen nach ihrer Wahrnehmung im Raum, nach Erkenntnisgewinn auf den Ebenen der Bildung und Vermittlung; Präsentationsfragen und nicht zuletzt auch ethische Fragen.

Danach richtete sie an die Teilnehmer der Schlussdiskussion die Frage, was sie von der Tagung mitnehmen und welche Anregungen sie geben wollten.

Charlotte Schreiter fand es „sensationell“, dass die Gipsformerei zugleich Gegenstand und Teilnehmer der Tagung gewesen sei; darin liege ein „Riesenpotential“. Denn die entscheidenden Impulse entstünden mit dem Herstellen der Gipse und einer entsprechenden Funktionszuweisung.

Sie empfahl die Erforschung der Wissenschaftsgeschichte sowie der Netzwerke der Gipse. In Daniel Graeplers Vorschlag einer erneuten Kooperation zwischen der Gipsformerei und Universitäts-sammlungen sah sie große Synergieeffekte von Theorie und Praxis.

Marjorie Trusted zeigte sich glücklich darüber, dass das V&A Abguss-Sammlungen weitere Wege in die Zukunft öffne. Sie begrüßte die Vision von Dahlem und sprach sich für eine Fortführung der Diskussion aus, insbesondere bei der von Daniel Graepler geplanten Tagung zu Fragen der Konservierung und Oberflächenreinigung. Jedes Museum müsse seine eigenen Wege und Lösungen finden. Nichtsdestoweniger könne sie es Museen nur empfehlen, sich nach dem Vorbild der Ausstellung ‚Das verlorene Museum‘ mit den eigenen Beständen an Gipsabgüssen zu beschäftigen, denn die Museumsbesucher liebten nun einmal Gipse.

Julien Chapuis fand die Beiträge des Symposiums sehr facettenreich. „Ich wusste, dass die Gipsformerei ein Schatz ist, aber ich hatte keine Ahnung, wie breit die Angebote und Möglichkeiten der Gipsformerei sind. Nach zwei Tagen habe ich den Eindruck, in einen Kristall geschaut zu haben.“ Für Chapuis liegt der besondere Wert der Berliner Gipsformerei bzw. ihr Alleinstellungsmerkmal darin, dass es sich hier um eine lebendige Institution im Praxiszusammenhang handelt und nicht um eine statische Sammlung. Aus der Verantwortung für ein Kunstmuseum bzw. eine Skulpturensammlung heraus formulierte er die Zielsetzung, die Gipsabgüsse der verlorenen Werke auszustellen – und zwar dauerhaft. Sehr reizvoll fand er den Gedanken eines „Musée de Sculpture comparée à la berlinoise“. Es gebe ein riesiges Potential. Allerdings werde die Umsetzung nur gelingen, wenn alle an einem Strang zögen und die Kräfte bündelten.

Für Daniel Graepler war es eine positive neue Erfahrung, die Gipsformerei mit ihren Akteuren in einer neuen Rolle kennenzulernen. Er zeigte sich begeistert von der Bedeutung, die dem Medium Gips bzw. den Gipsbeständen beigemessen werde, sowie von der Unterstützung, die die Gipsformerei durch die Generaldirektion der Staatlichen Museen zu Berlin erhalte. Und auch davon, dass ein neuer Impuls für die Gipsbestände ausgerechnet von einem

Kunsthistoriker ausgehe. Er werde diese Erfahrungen zurückspiegeln an sein Netzwerk, das sich im Vorfeld der Tagung gebildet habe, und ihm die große Offenheit, auf die er bei der Gipsformerei und der Generaldirektion gestoßen sei, als Botschaft überbringen.

Auch Miguel Helfrich zeigte sich ganz begeistert von den Ergebnissen der Tagung. Resümierend ging er auf die folgenden drei Bereiche ein: Inhalte, Nutzungsanforderungen, Technik. Bei den Inhalten sei die Gipsformerei auf einem guten Stand; die Gipsformerei erfreue sich der Beliebtheit bei Künstlern, darunter Jeff Koons und Isa Genzken, die hier Referenzobjekte fänden, um neue Werke zu schaffen. Gerade auch dadurch hätten Gipsabgüsse heute einen neuen Wert. Bei den Nutzungsanforderungen an Gipse gebe es Veränderungen, aber auch Konstanten. Geblieben sei die Archivierung und Multiplikation von Kunstwerken, aber auch die Bildungsfunktion. Hinzugekommen seien beispielweise die Restaurierung und Ergänzung von Originalen durch historische Abformungen, aber auch die breitere Rezeption von Kunst und Kultur der Gipsammlung durch zeitgenössische Künstler. Miguel Helfrich empfahl die Konzentration auf die Inhalte und die Anforderungen. In der Gipsformerei werde bis heute mit allen vorhandenen Techniken gearbeitet. Das werde auch in Zukunft so bleiben.

Auf das Selbstverständnis der Gipsformerei – als abgeschlossene oder als erweiterbare Sammlung – angesprochen, antwortete Helfrich mit einem Plädoyer für eine aktive Sammlungspolitik. Bei der Entwicklung von Leitlinien solle es keine Tabus geben – auch nicht das Tabu des Entsammlens. Könnte die Kunst des 20. Jahrhunderts die Gipsformerei in die Zukunft führen? Oder könnten es Objekte im Außenbereich sein, die auch in Europa gefährdet sind?

Lorenz Winkler-Horaček unterschied drei verschiedene Sammlungskategorien, in denen die Gipse einen jeweils unterschiedlichen Status haben: 1) das Originalmuseum, das sich auch der Gipse bedient, um verlorene Stücke auszustellen, 2) die geschlossene Sammlung im Abguss-Museum à la Cast Courts im V&A oder Busch-Reisinger

Museum und 3) die offenen Abguss-Sammlungen der Universitäten, deren Erwerbungen meist an didaktischen Gesichtspunkten orientiert sind.

Die Skulpturensammlung im Bode-Museum entspricht der ersten Kategorie. Für Julien Chapuis haben die Gipse von der Praxis aus gesehen einen anderen Status. Dies habe mit Pragmatismus und mit Ressourcen zu tun – mit dem Zwang, Prioritäten setzen zu müssen. Die Gipsabgüsse befänden sich weit draußen in einem Außenmagazin, seien schwer zugänglich und hätten keinen Kurator. Zugleich sprach er das Präsentationsdilemma Aura versus Fülle an. Wollen wir alles zeigen, oder treffen wir eine Auswahl, damit die Begegnung mit dem Meisterwerk noch möglich ist? Chapuis bezeichnete es als eine Quadratur des Kreises, etwas von der Aura des Originals zu behalten und gleichzeitig der Fülle der Sammlungen gerecht zu werden. Er brachte den von Bode verwendeten Begriff der Hierarchie der Präsentation ins Spiel, i.e. eine hierarchische Platzierung der Werke, die den Betrachter instinktiv zu den Hauptwerken führen soll. Für diese Art der Präsentation sei Raum nötig – und *real estate* sei eine Ressource, an der es mangle.

Die Sammlung des V&A ist eine abgeschlossene Gipsabguss-Sammlung. Nach Marjorie Trusted ist das Interessante an diesen Objekten des 19. Jahrhunderts nicht nur das, was sie repräsentieren (z.B. eine Kopie des *David* von Michelangelo), sondern auch das, was sie sind (z.B. eine handwerklich hervorragend gearbeitete Skulptur - unabhängig von ihrem Quellenwert als Referenzobjekt). Auch die Sammlung des Busch-Reisinger Museum ist geschlossen. Nach Lynette Roth verdankt sich ihre heutige Existenz dem Umstand, dass die Gipse im Museum aufgrund ihrer Zugangsnummern denselben Status wie die Originale haben. Aufgrund dessen gelte ihnen auch dieselbe Sorgfalt wie den anderen Kunstwerken. Die invertierte Zugangsnummer im V&A hingegen unterscheide die Originale von den Gipsen, was sich, nach Marjorie Trusted, auch im Umgang zeige, wenn beispielsweise Studierende eine leichte Oberflächenreinigung der Gipse durchführen könnten.

Für Charlotte Schreiter verbindet sich die Verortung der Gipse in einer abgeschlossenen Sammlung mit der

Einschreibung in ein Sammlungsgedächtnis. Daraus resultiere dann relativ selbstverständlich der kuratorische Zugang. Bei einer wachsenden Sammlung habe der Gips einen anderen Wert als in einer historischen Sammlung. Denn er werde dort meist immer noch als ein Ersatz angesehen, der das abwesende Kunstwerk referiere oder vergegenwärtige. Gerade an der Frage der Zuschreibung von Wert zeige sich die Variabilität und Vielseitigkeit von Gipsen.

Gertrud Platz, ehem. Stellvertretende Direktorin der Antikensammlung, sprach sich für einen zweiten Paradigmenwechsel in der Museumspolitik aus. „Wir können nichts kaufen auf dem Kunstmarkt, wir (bzw. die meisten Museen) haben keine neuen Erwerbungen. Und wir haben all die Verluste vom Zweiten Weltkrieg. Wir könnten Teile der Verluste rekonstruieren durch Gipsabgüsse, von denen wir hier die Formen haben.“

Miguel Helfrich bezeichnete es als Vorzug der Replik, eine besondere Nähe des Besitzers zum Kunstwerk zu ermöglichen. Das Original genieße schon aufgrund der Tatsache, dass es als unerreichbar gelte, eine hohe Wertschätzung. Die Replik dagegen könne in den eigenen Räumen aufgestellt werden, wodurch eine ganz besondere Intimität entstehe. Sie ermögliche es dem Besitzer, eine persönliche Beziehung zum Kunstwerk aufzubauen, sie verkörpere den schönen Traum, ganz nahe beim Original zu sein. Derselbe Wilhelm von Humboldt beispielsweise, der Gipse für das Alte Museum abgelehnt habe, sei privat von Gipsen umgeben gewesen.

Jens-Arne Dickmann kam auf den Werkstattcharakter der Universitätssammlungen zu sprechen. Sie seien komplementäre Orte zu den herkömmlichen Museen, in denen die Distanz zu den Objekten abgebaut werde. In Freiburg seien die Besucher durch gezielte Ansprache der Schulen zu mehr als fünfzig Prozent Schüler. Diese kämen zum Zeichnen und Fotografieren, sie könnten sich wie im Baukastenmodell eine Skulptur herausuchen. In der Flexibilität liege eine große Chance. Allerdings sei für die Entwicklung der Universitätssammlungen die Zusammenarbeit mit der Gipsformerei eine notwendige Voraussetzung.

## SCHLUSSWORT

### CHRISTINA HAAK UND MIGUEL HELFRICH

Christina Haak und Miguel Helfrich dankten allen Teilnehmern der Tagung, insbesondere den Referenten, für die Fülle an Themen und Anregungen. Als ersten Schritt auf dem Weg zum 200-jährigen Jubiläum der Gipsformerei im Jahr 2019, das mit einer Ausstellung begangen werden soll, kündigte Christina Haak eine Online-Publikation als Dokumentation des Symposions an. Auf dem Weg zum Jubiläum gebe es noch einen großen Forschungsbedarf. „Wir werden dem Netzwerk gar nicht mehr entkommen. Wir können nur davon profitieren.“

Miguel Helfrich sprach sehr begeistert von den vielen Bausteinen und Brücken, die gebaut worden seien, um die Vergangenheit mit der Gegenwart und Zukunft zu verbinden.

# DISCUSSION

SUMMARISED BY ANDREA BÄRNREUTHER

## KEY TOPICS ADDRESSED IN THE DISCUSSIONS ON THE PAPERS

### **ON THE STATUS OF PLASTER CASTS— PRIMARY OR SECONDARY SOURCES**

In Michael Falser's view, the *raison d'être* of plaster cast collections is linked to the paradigm shift that led to the change in the casts' status, from secondary sources for originals in the nineteenth century to primary sources for a historical collection interest today. He stressed that nowadays we do not need the facade of Santiago de Compostela (Cast Courts, V&A, London) solely or primarily in order to understand a particular façade. The casts are of interest not simply because of their relationship with the originals of which they are copies, but because of what they reveal about the historic collecting practices of the collections for which they were acquired.

### **CASTS AS PRIMARY SOURCES OF A HISTORICAL COLLECTION INTEREST**

The discussion on Lynette Roth's paper on casts and the Germanic Museum, which later became the Busch-Reisinger Museum, at Harvard University in Cambridge, MA, made clear how fascinating it can be to examine casts

as primary sources of a historical collection interest. The museum on the one hand includes casts intended to represent imperial Germany in the era of the Kaiser, depicting the ‘German nature’ of “German art”, in the USA, while also serving as a tool of cultural and educational foreign policy. They were selected by Wilhelm von Bode, with his choice shaped by the Kaiser’s wishes. On the other hand one also finds art categorised by the National Socialists in the 1930s as “un-German” or “degenerate”. Both are represented more or less seamlessly together in the Busch-Reisinger Museum, which Roth interprets as a reflection of an American canon of German art.

Julien Chapuis pointed out the particularity of the American perspective on German art, which can produce connections and make generalisations it would be hard to imagine in German museums: for example the relationship of Ernst Barlach’s oeuvre to medieval sculpture or the linear connection between two artistic traditions viewed in Germany as opposites. Lynette Roth elucidated the development of this view within the historical context. During the Second World War, German Expressionism had become synonymous with “German art”. The museum’s focus subsequently changed due to its acquisitions of modern art by so-called “degenerate artists” in exile. As a result, the museum was renamed in 1950, becoming the Busch-Reisinger Museum, in memory of its first benefactors. This completed its transformation into a modern, cosmopolitan museum with the capacity to evolve, as symbolised by Beckmann’s *Self-Portrait in Tuxedo*, purchased in 1941 by curator Charles L. Kuhn.

### CASTS AS PRIMARY SOURCES FOR THE ARTWORKS REPRESENTED

In Nikolaus Bernau’s view, casts have long taken on the status of primary sources too—for the artworks represented. This is because the casts are often much better preserved than the originals *in situ*, as was already noted around 1900. Miguel Helfrich pointed out that in some cases casts can also document the changes in the various phases of an original’s existence, such as different restoration states.

## THE ANGKOR WAT CASTS—THEIR STATUS TODAY AND THEIR IMPORTANCE FOR THE HUMBOLDT-FORUM

Michael Falser criticised the concept of a “parcours du monde” that would fail to address the provenance of the pieces in the collection. While not disputing the relevance of the casts in terms of collection history, Lorenz Winkler-Horaček expressed concern that focussing on the context in terms of this perspective means the casts are viewed from an excessively museum-oriented angle. At the same time he advocated identifying a location where casts that currently cannot be shown, due to lack of museum space, could be made publicly accessible and used in connection with university activities.

## THE FUTURE OF THE SANCHI GATE

Nikolaus Bernau raised the question of whether the Sanchi Gate could be set up in the Humboldt-Forum. Martina Stoye pointed out that the artificial stone cast is in a poor state, hampering relocation. There had previously been some thought of placing a new cast of the gate on Schlossplatz. The design decisions concerning this area outside the City Palace were however largely not in the hands of the museums. There are clearly constraints on where the 10-metre-high gate could be shown in the building. In the light of these considerations, Stoye called for the Sanchi Gate to be preserved, at least in Dahlem.

## PREREQUISITES FOR CAST COLLECTIONS' SURVIVAL TODAY

Lorenz Winkler-Horaček and Charlotte Schreiter called into question Nikolaus Bernau's hypothesis that the monumentalization of casts is decisive for their survival. Winkler-Horaček referred to the high degree of innovation specifically in small cast collections in Germany today. Schreiter took the view that a new approach would be crucial, and might assume various forms. She articulated the theory that casts only assume ‘value’ or enjoy esteem as a result of users' and viewers' appreciation and valorisation. At the same time, she also pointed out the ambivalence that has emerged in the course of the historical development of cast collections. It was often precisely the

advantages arising from the material and mode of production deployed that led to casts' devaluation and indeed decline. Christina Haak emphasised the need to raise public awareness of casts. Experience has shown that this generally leads to great interest in and admiration for the casts.

### **THE BODIES THAT RUN CAST COLLECTIONS: A KEY ISSUE**

Jens-Arne Dickmann addressed the various bodies with responsibilities for cast collections, which are associated with different conditions and expectations. As he emphasised, collection concepts underpinning university cast collections are generally incomplete or entirely lacking. The collections tend to rely on a convergence of positive circumstances, for even maintaining the status quo is difficult due to the precarious maintenance situation. As exceptions to this general rule, he cited collections that have now become independent museums: e.g. the Sculpture Hall in Basel, the Museum of Casts of Classical Sculptures in Munich and the museum in Göttingen, the oldest academic collection of plaster casts in Germany. University cast collections can therefore not be compared with public museums. He also disagreed with Bernau's conclusion that simply focusing more on didactic issues would suffice to boost cast collections' popularity.

Jens-Arne Dickmann articulated the need to consider possibilities to expand and forge cooperations between academic collections in order to make them competitive, open up greater scope for action and launch innovative projects.

Lorenz Winkler-Horaček sketched out the idea of the cast collection as a lab, which he sees as a source of great potential for the future. In his view, new knowledge can be generated through new contextualisation. He also identified the process of loaning pieces as problematic yet nevertheless as one of the essential roles for cast collections, emphasising their service-provider role.

The specificity of university cast collections became apparent in the discussion. In a closed historical museum-style collection, such as the Cast Courts at the V&A, there is

only limited scope to lend pieces, as Marjorie Trusted elucidated. While a plaster cast such as the Barberini Faun can readily be artistically re-contextualised, there is less scope to transpose this approach to museums which exhibit original sculptures. For Julien Chapuis, these different perspectives and approaches, which can bring a different dimension into the museum, are important and very compelling. However there are limits as to how far museums can collaborate with contemporary artists in a museum with original artworks.

### **THE PROSPECT OF A CROSS-SECTORAL CAST COLLECTION IN AND FOR DAHLEM**

The prospect of a large cross-sectoral cast collection in Dahlem, raised by Lorenz Winkler-Horaček, was welcomed by symposium participants. It is important, as Charlotte Schreiter emphasised, for the collection to preserve its playful touch in this new context.

Christina Haak expressed great interest in possible future prospects for Dahlem as an exhibition venue. The highly constructive discussions with the FU to date should therefore be continued in order to ascertain whether a joint presentation of the FU's Antique Sculpture Cast Collection and exhibits from the Gipsformerei of the Staatliche Museen zu Berlin would be feasible.

### **PROPOSAL AND PROSPECTS FOR FUTURE COOPERATION BETWEEN THE GIPSFORMEREI AND UNIVERSITY-BASED CAST COLLECTIONS**

Daniel Graepler's proposal for renewed cooperation between the Gipsformerei and the university collections was also unanimously welcomed. The discussion between Daniel Graepler and Miguel Helfrich revealed that efforts undertaken by both parties to boost the status of plaster casts would only prove compatible if new forms of cooperation were found.

Miguel Helfrich explained the Gipsformerei's current situation and production conditions. It does not simply concentrate on the bestselling pieces, but makes 7,000 objects available, which constitutes a particularly praiseworthy

accomplishment. Nevertheless, this undertaking needs to be economically viable. As he explained, the Gipsformerei aims to ensure it is self-financing to as great an extent as possible, rather than concentrating on profit maximisation.

The cost calculation Helfrich ran when he took charge of the Gipsformerei revealed that the prices set had previously paid too little attention to different production modes. There are of course cost differences depending on whether a replica is produced with a complex historical mould or with a modern silicon one. He noted that the costs that can be allocated directly to production of a particular piece must in any event be covered by the sales price. Universities are an important target group; he explained that at the same time he is also keen to open up the Gipsformerei to other target groups, and in particular to contemporary artists and private collectors too.

Daniel Graepler pointed out that academic collections made up a relatively small share of the customers for casts, which would offer scope for pursuing a different pricing policy in this context, and provide a justification for doing so.

Christina Haak succeeded in linking up both viewpoints. She saw cooperation as a win-win-situation. Thomas Schelper welcomed cooperation with Göttingen University's Cast Collection for restoration and cleaning of casts.



PANEL DISCUSSION:  
THE CONTROVERSIAL ROLE  
OF PLASTER CASTS IN THE MUSEUM

**CHAIR: Petra Winter**, Zentralarchiv,  
Staatliche Museen zu Berlin

**Julien Chapuis**, Skulpturensammlung and Museum für  
Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

**Maria Gaida**, Ethnologisches Museum,  
Staatliche Museen zu Berlin

**Viola König**, Ethnologisches Museum,  
Staatliche Museen zu Berlin

**Friederike Seyfried**, Ägyptisches Museum und  
Papyrussammlung, Staatliche Museen zu Berlin

**Marjorie Trusted**, Victoria & Albert Museum, London

**WHAT IS THE CURRENT STATE OF PLAY  
REGARDING PLASTER CASTS IN THE BERLIN  
MUSEUMS? Petra Winter**

At present there is only one replica in the Ägyptisches Museum, as Friederike Seyfried explained: a dark-hued replica of Nefertiti in the North Cupola Room. It comes from the exhibition 'In the Light of Amarna' (2012 f.) and is the only one out of the ten casts aiming to promote inclusion that remains in the museum. However, as these casts were also so well-received by visitors outside the specific target group, thought is being given to introducing casts more widely in the future.

There are currently no plaster casts in the permanent collection of the Ethnologisches Museum, as Maria Gaida explained. However, in the last few years the Ethnologisches Museum has on several occasions lent a plaster copy of its famous Humboldt disc, which was lost in the Second World War, to exhibitions in the USA and Mexico. In Berlin a plaster copy was exhibited in the large 1992 exhibition 'America. 1492-1992' at the Martin-Gropius-Bau: a lintel with hieroglyphic inscriptions from Yaxchilán, Mexico, made especially for the exhibition from the historical model.

In the sculpture collection at the Bode Museum a putto by François Duquesnoy is accompanied by an eighteenth-century model in which the bow is visible. Julien Chapuis talked of a “change in sensibility” triggered by the exhibition ‘The Lost Museum’ (2015). He noted that he can imagine showing more casts in the museum in future.

### WHAT STATUS IS ACCORDED TO PLASTER CASTS IN MUSEUMS? WHICH TASKS CAN CASTS FULFIL IN MUSEUMS? *Petra Winter*

In Maria Gaida’s view, casts play “a crucial role, particularly too with a view to the Humboldt-Forum”. In her comments she referred in particular to the two casts of originals that Alexander von Humboldt brought to Berlin, which are believed to have been lost during the Second World War: the so-called Humboldt disc, made of jade and what is known as the Humboldt Axe, which is made of nephrite. To this day the latter remains a key document for deciphering Olmec script from the 1<sup>st</sup> millennium BC.

For Friederike Seyfried too, casts of original artworks believed to have been lost in the war play an important research role; however, she does not consider that it is necessary to present these within museums in this context.

Viola König introduced an artist project by the Humboldt-Lab Dahlem, implemented in cooperation with the Gipsformerei. The installation *As Never Before / As Never Again* by Ant Hampton and Britt Hatzius in the Mesoamerica Room deployed newly produced 3D copies of small sitting and standing figures. The replicas were positioned to communicate with the originals, disrupting viewers’ conventional frontal position. Viola König sketched out the project context: ownership claims on the original, digital repatriation as a burning issue in Australia and New Zealand and the artists’ idea that the Humboldt-Forum could surrender all the originals and show them as 3D replicas, for in their view the whole Palace is after all a “fake”.

## HOW CAN AUDIENCES BE GIVEN EVEN GREATER SCOPE TO EXPERIENCE THE MANY RICH FACETS OF CASTS? *Petra Winter*

For Friederike Seyfried the main reason for presenting casts in the museum is to include the sight-impaired and to gain new insights into an object by touching it and feeling its contours. This possibility of using casts in a way that ultimately wears them out is however only possible in cooperation with an active replica workshop. In the V&A for example, as Marjorie Trusted explained, visitors are not allowed to touch the objects in the historical nineteenth-century collection.

## CASTS AS THREE-DIMENSIONAL MEMORY – ARGUMENTS FOR AND AGAINST SHOWING WARTIME “LOST EXHIBITS” IN THE PERMANENT EXHIBITION

For Julien Chapuis the importance of plaster casts for museums lies in the way they can function as a three-dimensional memory. By way of example he cited Donatello's *Flagellation of Christ*, which has been categorised as lost since 1945. The plaster cast has a threefold function: 1) In the museum or in an exhibition it can serve as a placeholder for the work, which is no longer in Berlin. 2) With the cast the Berlin Sculpture Collection can enter into cooperation, such as exchange of restorers, with the institutions that now own the originals. 3) The cast offers the possibility of reconstructing the original. Precisely because the Bode Museum sees its function as providing a panorama of the development of Western sculpture, Chapuis advocated that the casts made for the exhibition ‘The Lost Museum’ should not be shown in a separate room, but should instead be displayed together with the still extant originals.

In promoting the objective of showing pieces lost in wartime in the form of casts in the museum, Julien Chapuis moved in a direction that not all colleagues could go along with. Referring to plans for the Humboldt-Forum, Viola König pointed out that only a fraction of the over half a million objects from the Ethnologisches Museum could be shown. She emphasised that there is in the first instance a desire to show the so-called originals. At the same time,

she hinted that in future a very different tack might be adopted, as entirely new casts might perhaps be produced for entirely different purposes: The Humboldt Lab had offered food for thought in this respect. Digital repatriation is an extremely controversial topic. “We certainly want to make everything digitally accessible, but digital is obviously not enough, and here one needs to discuss different forms”—different forms, which in the light of the considerable number of objects made of organic material will not necessarily be plaster reproductions but in many cases also reproductions made of organic materials.

Friederike Seyfried addressed the particular importance of the cultural treasures of the Gipsformerei against the backdrop of current destructions in the Middle East.

Participants in the discussion agreed unanimously that the decision to accord greater scope to presentations of casts in museums must always be set within a broader perspective.

## **FAKES**

Viola König also drew attention to the dangers that might be associated with plaster casts. Maria Gaida mentioned the case of a stucco head, allegedly from Palenque, which was endowed on the Ethnologisches Museum in 1960 and treated as a spectacular find until doubts expressed by the Director of the American Museum of Natural History triggered a scientific examination, which revealed the stucco head to be a fake. The Ägyptisches Museum, as Friedricke Seyfried elucidated, also has plaster casts of fake Egyptian pieces, for example from the famous Berlin school of art faker Oxan Aslanian, who has gone down in the annals of art history as the “Berlin Master” due to his high-quality fakes.

## **IS THERE A MORAL AND ETHICAL PROBLEM WITH PLASTER?**

Viola König drew the conclusion from the conference “that there is actually no moral and ethical problem with plaster” and enquired about the reason for this. Is it because plaster has such a long tradition? Is plaster as a material for reproductions something that is simply not up for debate?

Miguel Helfrich addressed the difference between the pieces in the art collection and the anthropological collection of the Gipsformerei. The latter is simply conserved by the Gipsformerei; it does not sell copies of them or work with these objects. He consequently took the view that it is indeed a different tradition.

Charlotte Schreiter asked whether the purity of plaster legitimizes working with it in diorama-style formats. Referring back to Kate Nichols she drew attention to the aspect of highlighting contrasts—between different worlds, values and lifestyles—, which characterised the nineteenth-century European world view and filtered through into plaster as a medium: while one part of the world was represented in the form of art, world art, ancient art, the other part of the world was encountered in the form of *mise-en-scène* of ‘natural people’ in World Fairs and industrial fairs as well as in zoos in the nineteenth and early twentieth century. Schreiter views this as a further research area, which should also be taken into account in applying various methods.

Lorenz Winkler-Horaček directs the moral question to the artwork itself. “Can we deconstruct Bertel Thorvaldsen?” This comment referred to the exhibition ‘The Struggle for Troy. The Munich Aegina sculptures with Thorvaldsen’s Restorations’ at the Altes Museum (2015 f.), which marked the 200th anniversary of the sculptures by showing newly produced artificial-marble casts with Bertel Thorvaldsen’s additions. This is precisely the point at which the question arises: What is an original? What is ‘only’ a copy or addition?

In Julien Chapuis’ view the ethical question is related not so much to plaster as a material, but rather to the question of which objects are reproduced as casts and under which circumstances. He does not see any ethical problem if the cast is taken from an artwork. In his view however there would indeed be an ethical problem if a cast were made of a person and hence associated with human dignity, although there is clearly a distinction between casts produced under duress in the context of colonial power and casts made voluntarily for study purposes. He emphasised

that the status of plaster casts should be distinguished from that of human remains.

Priorities must be established when it comes to restoration, as Chapuis underlined. There are no objective reasons for particular decisions, only subjective grounds. However, such decisions must be made intelligible to other people too. Britta Lange proposed that two or three versions of the works could be produced, to make the process comprehensible and document several different states, analogously to the way in which audio recordings are handled in the Sound Archive at the Humboldt-Universität, Berlin.

Marjorie Trusted pointed out the difference in expectations compared with paintings or sculptures. We expect paintings to be complete. A different aesthetic comes into play for sculptures: here we accept damage of a kind that we would not accept in paintings. In Great Britain this attitude can be traced back to the Grand Tour, and to Canova, who was opposed to restoration of the Parthenon sculptures.

Michael Falser directed the question of morality to our differing ways of dealing with objects from European or non-European cultures. He articulated the theory that it is easier for us to represent and thematise collecting history, the protagonists involved and damage inflicted when dealing with artworks in a European context. Picking up on Falser's critique, Martina Stoye advocated dealing conscientiously with re-presentation of the Angkor Wat casts and also engaging in a critical reflection on the history of restoration and presentation to date.

## **THOUGHTS ON THE 2019 ANNIVERSARY EXHIBITION**

Petra Winter proposed showing the great diversity of casts in an overarching exhibition to mark the 200th anniversary of the Gipsformerei in 2019: plaster as a didactic and political object, the content-related aspects associated with plaster casts, including the ethical issue and, last but not least, ways of dealing with casts, including monumentalization.

## PROSPECTS FOR THE FUTURE IN DAHLEM

Viola König viewed the idea of setting up a cast collection in Dahlem as a way to ensure that Dahlem, which was such an important museum location until the political changes in the wake of the fall of the Wall in 1989, is not forgotten. Friedrike Seyfried welcomed the idea of an overarching exhibition, and would be happy to contribute to such a project.



\* GABRIELE SCHLIPP 2015

## FINAL DISCUSSION

**CHAIR: Christina Haak**, Generaldirektion,  
Staatliche Museen zu Berlin

**Julien Chapuis**, Skulpturensammlung and Museum für  
Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin

**Daniel Graepler**, Sammlung der Gipsabgüsse,  
Archäologisches Institut, Universität Göttingen

**Miguel Helfrich**, Gipsformerei,  
Staatliche Museen zu Berlin

**Charlotte Schreiter**, LVR-Archäologischer Park Xanten /  
LVR-RömerMuseum

**Marjorie Trusted**, Victoria & Albert Museum, London

Christina Haak initiated the final discussion. With a view to the mind mapping of the symposium in the form of the graphic recording by Gabriele Schlipf, she recalled the broad spectrum of topics and questions addressed in the symposium's presentations and discussions: questions pertaining to the value of plaster casts and cast collections, and to their added value as testament, cultural memory, cultural heritage with their own object biography; questions on their frame of reference, and their relationship to the original, to viewers and to various users and target groups; questions relating to how casts are perceived within the space and to insights in terms of education and museum outreach work; issues of presentation and, last but not least, ethical questions too.

She subsequently asked participants in the final discussion about the messages they would be taking away from the symposium and the proposals they would like to put forward.

Charlotte Schreiter found it “sensational” that the Gipsformerei was both one of the topics addressed and a participant in the symposium; this constitutes “huge potential”. For the decisive impetuses, as she underscored, come into being with the production of casts and a corresponding allocation of functions. She recommended research on plaster casts’ contribution to the history of science, as well as on their networks. She identified significant synergy effects between theory and practice in Daniel Graepler’s proposal for renewed cooperation between the Gipsformerei and university collections.

Marjorie Trusted indicated how pleased she is to see that the V&A is offering approaches that open up further avenues for cast collections in the future. She welcomed the vision for Dahlem, and advocated continuing the discussion, in particular in connection with the conference planned by Daniel Graepler on questions relating to conservation and surface cleaning. Every museum would need to find its own approaches and solutions. Nevertheless, she recommended that museums engage with their own cast holdings, emulating the exhibition ‘The Lost Museum’, since casts are very popular with museum visitors.

Julien Chapuis found the symposium’s presentations highly multi-faceted. “I knew that the Gipsformerei is a treasure but I had no idea of breadth of potential or the scope of what the Gipsformerei offers. After two days I have the impression of having looked into a crystal.” For Chapuis the particular value of the Berlin Gipsformerei, or, in other words, its unique stand-out attribute, is that it is a living institution in a practice context and not a static collection. Thinking in terms of responsibility for an art museum or a sculpture collection, he formulated the objective of exhibiting plaster casts of lost works—on a long-term basis. He found the idea of a “Musée de Sculpture comparée à la berlinoise” highly compelling. There is, he emphasised, huge potential. However, implementation would only succeed if everyone pulled in the same direction and concerted their forces.

For Daniel Graepler becoming acquainted with the Gipsformerei and its protagonists in a new role was a positive

new experience. He expressed enthusiasm about the importance accorded to plaster as a medium and to the plaster casts held in the collections, as well as about the support that the Gipsformerei receives from the Generaldirektion of the Staatliche Museen zu Berlin. He was also pleased to note that a new impetus for the plaster cast collections was proposed specifically by an art historian. Graepler noted that he would reflect this experience back into his network, which had taken shape in the run-up to the symposium, and would convey the message of how very open he had found the Gipsformerei and the Generaldirektion to be.

Miguel Helfrich also expressed enthusiasm about the results of the symposium. Summing up, he addressed the following three areas: contents, demands of utilization, technology. In terms of the content he noted that the Gipsformerei was doing well; the Gipsformerei is popular with artists, including Jeff Koons and Isa Genzken, who could draw on reference objects here when creating new works. Thanks in particular to this phenomenon, plaster casts have assumed a new status nowadays. When it comes to the demands associated with utilization, there have been changes but much remains constant. Archiving and multiplication of artworks continue to be important, as well as the educational function. New roles that have emerged include for example restoration and completion of originals through historical moulds, but also the broader reception of the cast collection's art and culture by contemporary artists. Miguel Helfrich recommended concentrating on the contents and demands. Even today the Gipsformerei still works with all existing technologies. That will continue to be the case in the future.

Helfrich called for an active collection policy in response to an enquiry about the Gipsformerei's understanding of its own role—as a completed or extendable collection. There should be no taboos when it comes to developing guidelines—also meaning that there should be no taboo on shedding pieces from the collection. Could twentieth-century art carry the Gipsformerei forward into the future? Or might this role fall to objects located outside museum walls, which are also jeopardised in Europe?

Lorenz Winkler-Horaček distinguished between three different collection categories, in each of which casts have a different status: 1) Museums that display original exhibits, also however using casts to show lost pieces, 2) historical collections that are no longer expanding, in cast museums à la Cast Courts at the V&A or the Busch-Reisinger Museum, and 3) open-format cast collections at universities, where acquisitions are mostly guided by didactic considerations.

The Cast Collection at the Bode-Museum falls into the first category. In Julien Chapuis' view the casts have a different status when seen from the perspective of practice. This has a lot to do with pragmatism and resources—with the pressure of having to set priorities. He explained that the plaster casts are located far from the main museum in an external storage facility, are difficult to access and do not have a curator. He also addressed the presentation dilemma: aura vs. plenitude. Do we want to show everything or do we make a selection in order to make it possible to genuinely encounter masterpieces? Chapuis described preserving something of the aura of the original whilst simultaneously doing justice to the magnitude of the collections as being akin to squaring the circle. He introduced Bode's terminology of the hierarchy of presentation into the discussion i.e. a hierarchical positioning of the works intended to lead viewers instinctively to the principal works. Space is needed for this type of presentation, as he emphasised – and real estate is a resource that is in short supply.

The V&A's collection is a historical plaster cast collection that is no longer expanding. In Marjorie Trusted's view the interesting aspect in these nineteenth-century objects is not simply what they represent (e.g. a copy of the *David* by Michelangelo), but also what they are (e.g. a wonderfully hand-crafted sculpture—irrespective of its source value as reference object). The Busch-Reisinger Museum's collection is also a closed collection. In Lynette Roth's view, it still exists today thanks to the fact that the casts in the museum have the same status as the originals as the same access-number system is used for both. As a result, casts are also treated with as much care as the other artworks.

In contrast, the inverted access-number system used at the V&A differentiates the originals from the plasters, which, as Marjorie Trusted pointed out, is also reflected in how the latter are treated e.g. with students allowed to carry out light surface cleaning of the casts.

For Charlotte Schreiter, positioning casts in historical collections that are no longer expanding goes hand-in-hand with inscription into a collection's memory. Curatorial ways of approaching the pieces emerged fairly obviously out of this. In a growing collection, casts have a different status than in a historical collection. This is because in the latter context a cast is still mostly viewed as a substitute, referencing or serving as a form of physical manifestation of the absent artwork. The variability and multi-faceted nature of plaster casts becomes apparent precisely in the question of attribution of value.

Gertrud Platz, former Deputy Director of the Antikensammlung, advocated a second paradigm shift in museum policy. "We cannot buy anything on the art market; we (and indeed most museums) do not have any new acquisitions. And we are faced with all of the losses from the Second World War. We can reconstruct some of those lost pieces through casts for which we have the moulds here."

Miguel Helfrich identified one of the advantages of replicas being that they enable viewers to be particularly close to artworks. Originals are given great respect, even simply because they are viewed as unattainable. Replicas however can be set up in our own rooms, which creates a very particular kind of intimacy. It enables the viewer to establish a personal relationship to the art work; it embodies the wonderful dream of being very close to the original. Despite rejecting the idea of showing casts in the Altes Museum, Wilhelm von Humboldt was surrounded by them in his private life.

Jens-Arne Dickmann addressed the university collections' innovative, work-in-progress format. He pointed out that they serve as complements to conventional museums in which a distance to the objects is constructed. Thanks to targeted efforts to contact schools directly, 50 percent of all visitors to the collection in Freiburg are school pupils.

The school children come along to draw and photograph; as in the so-called building-block system, they can select a sculpture. He underscored that flexibility offers huge opportunities. However, cooperation with the Gipsformerei is a crucial pre-requisite if university collections are to evolve.

## CLOSING REMARKS

### CHRISTINA HAAK AND MIGUEL HELFRICH

Christina Haak and Miguel Helfrich thanked all symposium participants, particularly the speakers, for the wide range of topics addressed and ideas floated. As the first step on the road to the Gipsformerei's 200th anniversary in 2019, which is to be kicked off with an exhibition, Christina Haak announced an online publication to document the symposium. She pointed out that there is still a great need for research as we journey along this route. "Networks will no longer be simply optional in future. That can only be of benefit to us."

Miguel Helfrich talked with great enthusiasm about the many building blocks and bridges that have been constructed to connect the past with the present and future.