

LEBENDIGER GIPS

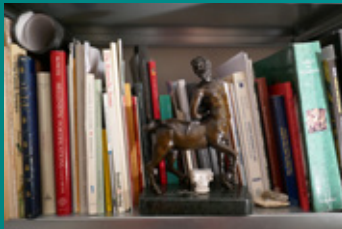
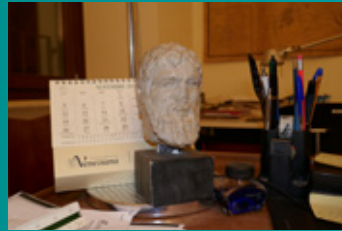
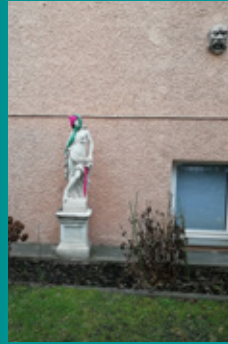
150 Jahre
Museum
für Abgüsse
Klassischer
Bildwerke
München



M·F·A
MUSEUM FÜR ABGÜSSE
KLASSISCHER BILDWERKE
MÜNCHEN

GIPSE ÜBERALL

Gipsabgüsse und Reproduktionen nach Antiken tauchen in unserem Alltag immer wieder auf – meist entdecken wir sie aber erst auf den zweiten Blick.



LEBENDIGER GIPS

150 Jahre Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München

Jubiläumsausstellung vom
16. Oktober 2019 bis 24. Juli 2020

Unter der Schirmherrschaft von
Bernd Sibler,
Bayerischer Staatsminister
für Wissenschaft und Kunst



M·F·A
MUSEUM FÜR ABGÜSSE
KLASSISCHER BILDWERKE
MÜNCHEN

Propylaeum
FACHINFORMATIONSDIENST
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Bayerisches Staatsministerium für
Wissenschaft und Kunst



INHALT

- 6 GRUSSWORTE
- 10 ZUM GELEIT
- 12 DANK



14 EIN BLICK HINTER DIE KULISSEN

- 16 Gipsstückformen
- 20 Silikonformen
- 24 Gips versus 3D-Druck – der Gipsabguss noch zeitgemäß?
- 28 Reinigung
- 32 Transport
- 36 Restaurierung



40 GESCHICHTE DER SAMMLUNG

- 42 Gipsabgüsse überall
- 46 Venus Medici
- 48 Die Gründung der Sammlung unter Heinrich Brunn (1869–1894)
- 54 Heinrich Brunn und die Fotothek München
- 56 Adolf Furtwängler und die Zeit der Rekonstruktionen (1894–1907)
- 62 Adolf Furtwängler und die Athena Lemnia
- 64 In München für Stettin: Idealrekonstruktionen antiker Statuen
- 66 Paul Wolters – »Unerreichter Meister der archäologischen Methode« (1908–1929)
- 72 Die Athena-Rekonstruktion von Walter Amelung
- 74 Der Münchner Doryphoros
- 76 Die Sammlung von den 1930er Jahren bis zu ihrer Zerstörung (1929–1945)
- 82 Ernst Buschor und die Tyrannenmörder
- 84 Das Museum ohne Räume und zunächst auch ohne Exponate (1945–1976)
- 90 Olympia in München
- 92 Der Wiederaufbau der Sammlung unter Paul Zanker (1976–1991)
- 100 Dauerleihgaben aus dem Metropolitan Museum of Art in New York
- 102 Von der Sammlung zum Museum (1992–2019)
- 108 Das New Yorker Modell des Konstantinsbogens
- 110 Der Münchner Olympia-Giebel im digitalen Zeitalter
- 112 Zeittabelle



114 ORIGINAL UND ABGUSS

- 116 Reine Formsache
- 120 Herakles Farnese

- 122 Verloren, vergessen, verwittert – Abgüsse als letzte Zeugen
- 128 Die Reliefs der Säule des Marc Aurel

- 130 Vergleichendes Sehen
- 134 Aus einer Form? Exaktes Vergleichen mit 3D-Scans

- 136 Abgüsse aus dem Heraion von Samos
- 142 Die Geneleos-Gruppe



144 VISUALISIERUNG VON FORSCHUNG

- 146 Im Gips vereint – Rekonstruktionen antiker Statuen und Statuengruppen
- 150 Ein Münchner Diskobol: Dem Original so nah wie möglich?
- 152 Die Athena-Marsyas-Gruppe des Myron
- 154 Augmented Reality im Museum am Beispiel der Kauernden Aphrodite

- 156 Farbige bemalte Gipsabgüsse archaischer Skulpturen
- 162 Der sog. Jüngling mit Siegerbinde: Zur Polychromie von Bronzen
- 164 Das Modell des Parthenon

- 166 Das PENELOPE-Labor

172 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

175 AUTORENKÜRZEL

176 LITERATUR

182 IMPRESSUM

GRUSSWORT



Der Lichthof am Eingang des Museums
für Abgüsse Klassischer Bildwerke

Vor 150 Jahren wurde das »Museum von Gypsabgüssen klassischer Bildwerke in München« als eine wissenschaftliche Sammlung des Königreichs Bayern gegründet. Schon damals hatte es eine Doppelrolle: Als Sammlung von Objekten aus der griechisch-römischen Antike diente es Forschung und Lehre an der Ludwig-Maximilians-Universität und es reihte sich in die damals wenigen für die Allgemeinheit geöffneten Museen in München ein.

Von dieser doppelten Funktion zeugt bis heute die Vielfalt seiner Bestände. Publikumswirksame Gypsabgüsse von antiken Meisterwerken sind genauso vertreten wie solche von ganzen Replikenreihen, die für den Spezialisten größten Wert besitzen. Mit rund 2.000 Skulpturen, darunter viele Highlights aus Museen auf der ganzen Welt, ist die Sammlung dabei in besonderer Weise wandlungsfähig. Das Museum nutzt diesen Reichtum und macht durch immer neue Zusammenstellungen der Exponate Bezüge und Zusammenhänge von der Antike bis in die Gegenwart sichtbar.

Vielseitigkeit kennzeichnet auch den Nutzen der Abgüsse für die universitäre Forschung und Lehre: In erster Linie lernen hier Studentinnen und Studenten des Instituts für Klassische Archäologie der Ludwig-Maximilians-Universität München, doch die wissenschaftliche Bedeutung geht weit über die Altertumskunde und über München

hinaus. Hier arbeiten und lehren Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler zahlreicher bayerischer Landesuniversitäten sowie weiterer Fachrichtungen wie Kunst und Multimedia, Augmented Reality oder Pädagogik. Und auch das breite Publikum wird in den Bann der Skulpturen gezogen: Das Museum ist ein dreidimensionales Bilderarchiv griechischer und römischer Plastik, in dem Kunstinteressierte genauso wie Kunstschaffende Neues und Spannendes entdecken können.

Um auch zukünftige Generationen für museale Belange zu sensibilisieren und zu begeistern, hat es sich das Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke zur Aufgabe gemacht, die Digitalisierung im Kulturbereich zu fördern. Mit dieser gelungenen Mischung aus Bewahrung und Vermittlung hat sich diese Institution im Münchner Kunstareal fest in der Münchner Museumslandschaft etabliert. Zum runden Geburtstag gratuliere ich herzlich und wünsche den Besucherinnen und Besuchern der Jubiläumsausstellung viele spannende und bleibende Eindrücke.

Bernd Sibler
Bayerischer Staatsminister
für Wissenschaft und Kunst





Blick in den südlichen Lichthof

Die Sonderausstellung »Lebendiger Gips« zum 150-jährigen Jubiläum des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke bietet – naturgemäß – u. a. eine Rückschau auf die wechselvolle Geschichte der Sammlung. Seit jeher ist diese eng mit der Münchner Museums-, Kunst- und Kulturlandschaft verwoben: Zunächst stand die Sammlung in nächster Nähe zu den Abgüssen der Akademie im ehemaligen Jesuitenkolleg in der Neuhauser Straße, bevor sie in eigene Räumlichkeiten in die Hofgartenarkaden umziehen konnte. Nach und nach wurde sie dort mit Stücken aus der benachbarten Residenz, wo die königliche Sammlung untergebracht war, und Neuerwerbungen angereichert. Am Hofgarten zog das nun erstmals dem Publikum geöffnete Museum zahlreiche Besucher an. Und auch historische Ereignisse der Stadtgeschichte prägten das Museum für Abgüsse: Zeitweise mussten die Gipse der Ausstellung »Entartete Kunst« weichen, bevor sie am Ende des Zweiten Weltkrieges durch Bombenangriffe nahezu vollständig zerstört wurden. Langsam, aber zielgerichtet wurde am neuen Standort am Königsplatz der Wiederaufbau betrieben, der durch eine große Sonderausstellung im Deutschen Museum anlässlich der Olympischen Spiele 1972 in München neuen Auftrieb erhielt. Dem unermüdlichen Einsatz einzelner Forscherpersönlichkeiten, des Freistaates Bayern, der LMU München sowie auch der großzügigen Förderung aus Drittmittel-

Abgüsse im nördlichen Lichthof



projekten und damit durch Stiftungen ist es zu verdanken, dass das Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke nun wieder zu den größten Abguss-Sammlungen in Deutschland zählt. Heute nimmt das Museum unter anderem zwei große Lichthöfe im Haus der Kulturinstitute ein, wo noch fünf andere Kultur- und Forschungseinrichtungen untergebracht sind.

Im Bestand der Sammlung befinden sich Objekte, die Zeugnisse höchster Kunstschöpfungen der Antike sind. Gleichzeitig dokumentieren die Abgüsse – vor allem die des 19. Jahrhunderts, aber auch viele neuere Gipse – Vorgehensweise, Fortschritte und Erfolge der Forschungen zur antiken Kunst und insbesondere zur Plastik. Weltweit einzigartig ist das Modell des Parthenon in Athen aus dem 19. Jahrhundert, das Formen und Farben des wohl berühmtesten antiken Tempels wiedererstehen lässt. Das Museum besitzt zudem einen unvergleichlich großen Bestand an Abgüssen nach Werken der hellenistischen Kunst, die als hervorragende Studienobjekte der Forschung zu dieser Zeit dienen.

Die Sammlung lädt aber auch ein zum Eintauchen in eine andere Welt, zum Flanieren, zum Entdecken kleiner und großer Highlights. Da sich das Museum in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr dem breiten Publikum geöffnet hat, hat es inzwischen einen festen Platz in der Münchner Museums-

landschaft. Um die Sammlung noch bekannter zu machen, wird jedes Jahr ein breites Angebot an regelmäßigen Führungen, Aktionen für Kinder und vielfältigen Veranstaltungen präsentiert – auch abseits von der großen Performance oder dem Mainstream. Damit und mit dem freien Eintritt sollen Barrieren eingerissen werden. Ein Ziel ist es, dass das Museum als Institution mehr und mehr Teil unser aller Alltag wird und dass das Museum für Abgüsse im Speziellen für viele Münchner ganz selbstverständlich zur kulturellen Vielfalt der Stadt gehört.

Die Ernst von Siemens Kunststiftung unterstützt gerne diese wichtige Jubiläumsausstellung, schließt damit an frühere Förderungen an und wird mit einer zukünftigen Förderung eines Bestandskataloges für die Gipsformerei der Berliner Museen auch weiterhin dazu beitragen, die wichtigen historischen Abgüsse zu bewahren und zu erforschen.

Martin Hoernes
Generalsekretär der
Ernst von Siemens Kunststiftung

Das Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München zählt heute zu den größten Museen dieser Art in Deutschland. Es umfasst rund 2.000 Abgüsse von zumeist berühmten griechischen und römischen Skulpturen, Reliefs und Objekten der Kleinkunst, wobei der Zeitraum vom 7. Jahrhundert v. Chr. bis ins 5. Jahrhundert n. Chr. reicht.

Diese Fakten sind beeindruckend, betreffen aber nur eine Seite der Museumsarbeit. Denn ebenso wichtig wie das Sammeln, Bewahren und Ausstellen von Objekten ist es, ihre Aussagekraft zu erschließen und sie damit zum Leben zu erwecken. Hierfür bietet die personelle Vernetzung unseres Abgussmuseums mit dem Institut für Klassische Archäologie der LMU München beste Voraussetzungen und stellt einen wichtigen Standortvorteil dar.

Mit der rasch fortschreitenden Virtualisierung unserer Welt-Wahrnehmung schwindet rapide die Fähigkeit, mit konkreten, dreidimensionalen Objekten umzugehen. Vielen fällt es zunehmend schwer, allein schon das, was man sieht, überhaupt in Worte zu fassen.

Während virtuelle Rekonstruktionen antiker Objekte es erlauben, deren einstigen Wirkungskontext zu veranschaulichen, liegt der einzigartige Vorteil der Abgüsse darin, dreidimensionale Bildwerke in ihrer tatsächlichen Größe und körperlichen Präsenz

nahsichtig erfahrbar zu machen. Die Abgüsse fordern zu unmittelbarer Auseinandersetzung heraus und bieten daher ideale Möglichkeiten als Studienobjekte – sowohl für Ungeübte, wie Schülerinnen und Schüler, als auch für den künstlerischen Nachwuchs und Studierende der Klassischen Archäologie. Insbesondere Letztere erlernen so die Fähigkeit, mit Bildwerken als einem eigengesetzlichen visuellen Medium professionell umzugehen. Dieses Qualifikationsprofil ist nicht nur für angehende Archäologen wichtig, sondern erweist sich, wie die Biographien unserer Absolventen zeigen, erfreulicherweise auch auf anderen Berufsfeldern zunehmend als arbeitsmarktauglich.

Am lehrreichsten ist es erfahrungsgemäß, wenn man sich im gemeinsamen Gespräch mit den Objekten auseinandersetzt, und so bieten wir seitens des Instituts seit vielen Jahren Lehrveranstaltungen im Abgussmuseum an, deren geläufige Bezeichnung als »Sehschule« den Kern des Anliegens trifft. Aber auch sonst sind die Aktivitäten von Museum und Universität eng miteinander verzahnt: Die Museumsmitarbeiter offerieren regelmäßig praxisorientierte Lehrveranstaltungen, und unsere Studierenden bekommen die Möglichkeit, museumspraktische Zusatzqualifikationen zu erwerben. Das so genutzte wissenschaftliche Potential dient daher auch dazu, das Museum gemeinsam mit dem Institut für Klassische Archäologie



Blick in den nördlichen Lichthof

einer breiten außeruniversitären Öffentlichkeit bekannt zu machen. Als drittes Museum am Königsplatz, das – neben der Glyptothek und den Staatlichen Antikensammlungen – der antiken Kunst des Mittelmeerraumes gewidmet ist, bietet die Abguss-Sammlung einen reichen Fundus, der zu fast jedem antiken Thema Exponate liefert.

Unser Abgussmuseum ist ein sehr lebendiges Museum, dessen vitale Existenz vielen Mitwirkenden zu verdanken ist. Ich möchte hier nur fünf, besonders wichtige Leistungsträger namentlich dankend erwähnen: zunächst Paul Zanker, dem der systematische Wiederaufbau des kriegszerstörten Abgussmuseums seit den 1970er Jahren zu verdanken ist; sowie Ingeborg Scheibler, die jahrzehntelang umsichtig und beharrlich das Museum bis zu seiner Wiedereröffnung 1991 führte; sodann Ingeborg Kader, die als Leiterin des Museums von 1997 bis 2017 mit bewundernswerter Energie und kulturübergreifender Offenheit zahlreiche Ausstellungen und Kulturveranstaltungen initiiert hat;

und schließlich meine Kolleginnen Andrea Schmölder-Veit und Nele Schröder-Griebel, die seit 2017 als Leitende Konservatorinnen die Museumsarbeit ebenso ideenreich wie unternehmungslustig vorantreiben. Ihnen ist auch die Initiative zu diesem Buch zu verdanken.

Möge dieses, auf fruchtbarem Nährboden entstandene Buch auf das verdiente Interesse stoßen!

Stefan Ritter,
Direktor des Museums für
Abgüsse Klassischer Bildwerke

DANK

Als wir 2017 zunächst kommissarisch und dann als neue Leitung die Nachfolge von Inge Kader am Museum für Abgüsse übernahmen, begannen sogleich die Planungen für die Jubiläumsausstellung anlässlich des 150-jährigen Bestehens der Sammlung.

In dieser langen Vorbereitungszeit haben uns unzählige Helfer und Unterstützer begleitet, mit Rat und Tat zur Seite gestanden sowie ideelle, finanzielle, wissenschaftliche und praktische Hilfe geleistet. Ihnen allen sei ganz herzlich gedankt. Einige möchten wir an dieser Stelle namentlich hervorheben.

Besonderer Dank gilt Bernd Sibler, Bayerischer Staatsminister für Wissenschaft und Kunst, der die Schirmherrschaft für diese Ausstellung übernommen hat.

Zu großem Dank sind wir unseren Sponsoren verpflichtet, allen voran Martin Hoernes und der Ernst von Siemens Kunststiftung, die durch eine großzügige Förderung diesen Katalog erst ermöglicht hat. Das Kulturreferat der Landeshauptstadt München hat die Finanzierung der Ausstellungsstation zur Geschichte der Sammlung übernommen: Hier ergeht unser besonderer Dank an Sabine Schalm und Heidi Kleimeier. Angelika Bader und Joachim Zdzieblo von der Wacker Chemie AG verdanken wir Sachspenden für Abguss-Formen. Unser Dank gilt auch Markus Löx und dem Verein Spätantike Archäologie und Byzantinische Kunstgeschichte e. V. für Schenkungen von Abgüssen. Als beständi-

gem Partner sei dem MPZ gedankt, insbesondere Brigitte Wormer und Gabriele Rudnicki, die anlässlich des Jubiläums ein Entdecker-Heft konzipierten. Einem weiteren Förderer, der auf eigenen Wunsch nicht namentlich genannt wird, sind wir ebenfalls zu großem Dank verpflichtet.

Wertvolle Unterstützung haben wir stets durch die Münchner Universitäten erfahren – sowohl die Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) als auch die Technische Universität (TUM). Im Rahmen zweier Seminare haben Studierende der LMU 2018 viele Ideen und Grundlagen für die Ausstellung entwickelt. Durch die finanzielle Förderung über Lehre@LMU und das Institut für Klassische Archäologie konnten einige dieser studentischen Projekte Eingang in die Ausstellung finden. Hierüber konnte außerdem Tobias Schluttenhofer als Tutor beschäftigt werden: Ihm danken wir für seinen Ideenreichtum, der nicht zuletzt in eine eigene Ausstellungsstation mündete. David Plecher und seinen Studierenden von der TUM danken wir für die Konzipierung und Umsetzung mehrerer Augmented-Reality-Anwendungen in der Ausstellung. Auch Christoph Anthes und Peter Haas von der Fachhochschule Oberösterreich mit Unterstützung von Kyoko Sengoku-Haga von der Universität Tokyo gilt unser Dank für die Erstellung eines Ausstellungselements mittels Virtual Reality. Für weitere vielfältige digitale Angebote für Besucher danken wir ganz besonders Manuel

Hunziker, der uns von Beginn an ebenso verlässlich wie kreativ zur Seite stand. Sehr verbunden sind wir Ellen Harlitzius-Klück, die als Leiterin des ERC-Projekts PENELOPE ihr Labor mit einem spannenden neuen Webprojekt in die Ausstellung integriert.

Die Präsentation wird maßgeblich durch zahlreiche Leihgaben bereichert. Ein besonderer Dank gilt daher den Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek München, der Akademie der Bildenden Künste München, dem Literaturarchiv Monacensia München, der Wacker Chemie AG, der Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin, dem Akademischen Kunstmuseum Bonn sowie den Künstlern Thomas Judisch und Hermann Scharpf, deren Werke das Material Gips in seinem künstlerischen Potential präsentieren.

Das Design für Katalog, Ausstellung und Werbung hat Germar Wambach übernommen, dem wir nicht nur für die gestalterische Arbeit, sondern ebenso für die gute und geduldige Zusammenarbeit sehr herzlich danken. Für die Gestaltung und Umsetzung eines den Besucher der Ausstellung begleitenden Comics danken wir Patrick Hoch, der diese Herausforderung wieder äußerst einfallsreich und gewissenhaft gemeistert hat.

Der Katalog ist mit Hilfe zahlreicher Kolleginnen und Kollegen entstanden, deren spannende Beiträge die Vielfalt, Lebendigkeit und Bedeutung der Gipsabgüsse eindrücklich zeigen. Ihnen allen gilt für ihre Mühen und ihre große Einsatzbereitschaft unser herzlichster Dank. Bei der Bearbeitung standen uns außerdem unsere Vorgänger Ingeborg Scheibler, Hans-Ulrich Cain, Inge Kader und der frühere Direktor Paul Zanker sowie Ruth Bielfeldt, Dagmar Drinkler, Astrid Fendt, Felix Henke, Joan R. Mertens und Elisavet Sioumpara beratend zur Seite. Für die ausgezeichneten Aufnahmen der museumseigenen Stücke sei Roy Hessing herzlich gedankt. Redaktionelle Hilfe am Katalog übernehmen dankenswerterweise Tatjana Catsch, Alexandra Holler und Anna-Laura Honikel.

Maria Effinger von Propylaeum danken wir für die Kooperation und die Unterstützung, die es ermöglichte das Begleitheft auch als E-Book zur Verfügung zu stellen.

Bei der Restaurierung der Exponate haben uns Olaf Herzog und Alfons Neubauer von den Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek in großartiger Weise und über lange Zeit hinweg unterstützt. Ohne diese Hilfe, die weit über eine übliche Amtshilfe hinausging und für die wir auch dem Direktor Florian Knauß zu großem Dank verpflichtet sind, hätten wir die Ausstellung nicht in dieser Weise fertigstellen können. Ebenso danken wir Brigitte Diepold, die uns mit zahlreichen restauratorischen Maßnahmen unterstützt hat.

Bei der Umsetzung von Konzepten für Stationen und dem Aufbau der Ausstellung haben ebenfalls über Amtshilfe Olaf Herzog, Ulrich Hofstätter und Alfons Neubauer sowie Christoph Bergmann unser Museumsteam unterstützt. Auch den Studierenden Alexandra Holler, Anna-Laura Honikel, Lana Loncarevic, Nadja Mertens, Bianka Neuwerth, Ellen Papazoi sowie Valentin Boyer und Sebastian Obermair danken wir herzlich für ihre Mitarbeit, ihre Ideen und ihren Einsatz.

Zuletzt sei noch in ganz besonderer Weise der innerste Kreis des Museumsteams hervorgehoben: Claudia Herkommer, Roy Hessing, Daniel Wunderlich und Horst Ziegler. Ihnen danken wir ganz konkret für ihren unermüdlichen und geduldigen, genauso auch ideenreichen und erfinderischen Einsatz bei dieser Ausstellung, aber auch ganz allgemein für das erste in dieser Besetzung vollbrachte Großprojekt. Unser Museum ist nicht zuletzt dank dieser Mitarbeiter so vielfältig und lebendig!

Andrea Schmölder-Veit und Nele Schröder-Griebel,
Leitung des Museums für
Abgüsse Klassischer Bildwerke

Das Haus der Kulturinstitute
beherbergt seit 1949 das Museum für
Abgüsse Klassischer Bildwerke.



EIN BLICK HINTER DIE KULISSEN





GIPSSTÜCKFORMEN

Um die Kopie eines Werkes in Gips anzufertigen, muss zunächst eine Negativform des Objektes hergestellt werden. Je nach Technik und Material der Negativform ist sie mehr oder weniger lange haltbar, kann nur einmal oder aber auch hunderte Male ausgegossen werden.

Die historische Technik der Herstellung von Abgüssen, die bereits seit der Antike Gebrauch findet, ist die der Gipsstückform. Dabei besteht die Form selbst, wie der Name bereits sagt, aus mehreren Gipsstücken. Da Gips, wenn er getrocknet ist, sehr hart wird, ist die Form starr und

unflexibel. Sie muss deshalb aus vielen Einzelstücken aufgebaut werden, denn sonst würde sie sich, bei auch nur geringen Hinterschnidungen der Oberfläche, mit dem abzuformenden Stück verkanten und sich nicht mehr von diesem lösen lassen. Gleiches gilt für den Ausguss, der sich dann ebenfalls nicht mehr aus den Formteilen herausnehmen ließe.



Gipsstückform von ca. 1910 eines Guttus inkl. Abguss. An der Außenhaut sind Einkerbungen für die Schnur zum Verzurren der Formteile sichtbar. Stück für Stück werden die Keile abgenommen und im Inneren erscheint der Abguss. Die Form ist mit Schellack behandelt.

Daraus folgt: Je komplexer das Werk – wenn z. B. mit Locken oder Falten versehen – , desto mehr Einzelstücke sind nötig. Diese Teilformen, auch Keilstücke genannt, können große Partien, zuweilen aber auch nur wenige Zentimeter der Oberfläche abdecken.

Wichtig beim Bau der Formen ist der Schutz des Originalwerks, weshalb zuallererst beispielsweise ein Trennmittel oder eine sehr dünne Folie aufgebracht wird, um später die Formteile ohne Beschädigung der Originaloberfläche wieder abnehmen zu können. Der erfahrene Gipsformer muss nun die Oberfläche zunächst gedanklich in Einzelpartien unterteilen, für die er jeweils ein Keilstück vorsieht. Wie ein Spinnennetz überzieht dieses System das ganze Kunstwerk. Hiervon hängt der Erfolg der Form und die Qualität der daraus entstehenden Ausgüsse ab.

Zunächst werden Stege, d. h. Begrenzungen bzw. sog. Anböschungen, aufgetragen, die die vorgesehenen Partien umgeben. Diese bestehen zumeist aus Ton. Danach wird auf die Oberfläche der einzelnen Kompartimente das Material für die Form, also Gips, aufgetragen. Keilstück für Keilstück arbeitet sich der Gipsformer auf diese Weise um das gesamte zu kopierende Werk herum. Es können gleichzeitig mehrere Keilstücke der Form angefertigt werden, sie dürfen jedoch nicht direkt aneinander angrenzen, da die Anböschung jeweils auf der angrenzenden Partie liegt. Dieses Puzzle ist eine große Herausforderung für den Gipsformer: Die Teilformen müssen so angelegt und nachbearbeitet werden, dass sie ohne Schaden von der Oberfläche zu lösen sind und haargenau zu den Nachbar-Teilformen passen. Um den Zusammenhalt der Einzelformen zu erhöhen, werden an den Rändern kleine Mulden und entsprechende Erhebungen ein- und angearbeitet, die perfekt ineinandergreifen.

Die Teilformen werden anschließend in eine aus Gips bestehende Schale, einen starren Gipsmantel, gebettet, die sie in der richtigen Position halten. Bei kleineren Objekten reicht es aus, die zusammengesetzten Teilformen mit Hilfe einer Schnur zusammenzuhalten und festzuzurren.

Je nach Objektgröße und Objektkomplexität können Formen aus bis zu 500 Einzelteilen bestehen, sodass sie, zur besseren Handhabung, markiert oder nummeriert werden. Um einen Abguss herzustellen, werden alle Keile in den Gipsmantel gebettet, puzzleartig zusammengesetzt und schließlich wird die Form geschlossen. Durch eine Öffnung wird dann zunächst sehr feiner flüssiger Gips hineingegossen: Durch Drehen, Wenden und Schwenken sorgt der Gipsformer dafür, dass die gesamte Oberfläche von Gips überzogen wird und dabei möglichst keine Luftblasen entstehen. Dann muss zügig, d. h. vor dem Trocknen der ersten Schicht, eine zweite Lage Gips eingeführt werden, der die oberste Gipschicht stabilisiert.



Francesco Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, Florenz 1802, Taf. 5 und 6



2019 durch Olaf Herzog hergestellte Gipsstückform einer Miniaturbüste des Demosthenes in Nachahmung der historischen Form. Am Abguss, von dem die Form genommen wurde, sind die Gussnähte der historischen Form sichtbar. Dieses Netz wurde 2019 wiederverwendet und eine neue Stückform mit Gipsmantel hergestellt.

Auch um die Form wieder zu öffnen, ist Erfahrung notwendig: Denn dies darf nicht zu früh, bei noch flüssigem Gips, aber auch nicht zu spät geschehen, denn der Abguss muss dann an der Luft weiter austrocknen und vollständig aushärten. Um die Form zu öffnen, wird die Schale entfernt und ein Keil nach dem anderen in der vorgegebenen, meist einzig möglichen Reihenfolge abgenommen. In die schmalen Fugen zwischen einem Keilstück und dem nächsten läuft bei der Herstellung des Abgusses Gips, sodass hier sog. Gussnähte entstehen. Sie bilden das Netz der Formteile ab und lassen am Abguss stets erkennen, aus welcher Gipsstückform er stammt. Aus diesem Grund, aber auch um die Oberfläche nicht zu verändern, werden Nähte bei Abgüssen in wissenschaftlichen Sammlungen meist nicht abgearbeitet.

Nicht nur die Anordnung, sondern auch die Behandlung der Keilstücke ist eine hohe Kunst. Um sie vor zu schneller Abnutzung zu schützen, hat jede Werkstatt eigene Rezepturen für Tränkungen, z. B. in Wachs, die die Teile härten. Eine einfachere, aber weniger wirksame Methode ist der Überzug mit Schellack. Gut gepflegt, kann eine Gipsstückform Jahrhunderte halten und hunderte Male ausgegossen werden.

Am detailgetreuesten ist immer der erste Ausguss aus einer Form, der mit besonderer Wertschätzung aufbewahrt wird. Es handelt sich um das sog. Modell, von dem bei Bedarf nochmal eine Form abgenommen werden könnte.

Die Technik der Gipsstückformen war bis ins mittlere 20. Jahrhundert die gebräuchlichste Art der Herstellung von Abgüssen. Sie wurde dann weitestgehend von der Technik der Silikonformen (s. S. 20), die den Vorteil der Flexibilität besitzen, abgelöst. Aber auch vor der Erfindung des Silikons gab es Objekte und Situationen, die nur mit Hilfe einer flexiblen Form zu bewältigen waren. Und schon damals konnten bereits flexible, natürliche Materialien Abhilfe leisten: Gelatine oder Wachs. Sehr stark hinterschnittene Partien beispielsweise können zuweilen schlichtweg nicht durch eine starre Form abgebildet werden.



Gussnähte auf dem Relief eines Pferdebändigers aus der Villa Hadriana (Inv. DL 69)



In diesen Fällen verwendet man eine Kombination aus Gipsstück- und Gelatineform, wobei eben nur einzelne Keile aus Gelatine oder Wachs bestehen. Auch sind manche Objekte so angebracht oder aufgestellt, dass eine zügige Abformung notwendig ist: Die Reliefs der Säule des Marc Aurel in Rom beispielsweise wurden wohl mit Gelatineformen abgeformt, denn die Technik der Stückformen ist so zeitintensiv, dass sie auf einem Gerüst in 30 Metern Höhe unter freiem Himmel kaum zu bewältigen gewesen wäre (s. S. 128).

Ein Nachteil der Gelatineform allerdings ist die kurze Haltbarkeit: Sie lässt sich nur wenige Tage lang verwenden, bevor sie sich verzieht und zersetzt. Der erste Abguss aus einer solchen Form ist daher noch wertvoller, da die Form schon bald nicht mehr existiert.

Die Technik der Gipsstückform kam im frühen 19. Jahrhundert aus Italien über die Alpen in den Norden. Zunächst waren es reisende Formatori und Händler, die mit den Formen umherreisten und Abgüsse anboten. Bald war man aber auch hierzulande fähig, derartige Formen zu bauen. Die größte Werkstatt, die dieses Handwerk bis heute pflegt, ist die Gipsformerei der Staatlichen Museen in Berlin, die rund 2.650 Gipsstückformen, die meisten aus dem 19. Jahrhundert, und fast 900 Modelle aus Gelatineformen verwahrt. Auch hier allerdings werden keine neuen Gipsstückformen hergestellt, der noch vorhandene Bestand aber wird wie ein Schatz gepflegt und weiterhin für Ausgüsse verwendet. NSG

Historische Gipsstückform der Berliner Gipsformerei nach der Luno Ludovisi; Berlin, Abguss-Sammlung Antiker Plastik der Freien Universität



SILIKONFORMEN



Das abzuformende Objekt wird in Knetmasse eingebettet, wobei die Flächen für die erste Teilform freibleiben.

Mit der Erfindung des Silikons nach dem Zweiten Weltkrieg revolutionierte sich die Herstellung von Formen. Silikon bietet den enormen Vorteil eines elastischen, aber reißfesten Materials, sodass auch tief unterschrittene Skulpturen leicht abzuformen sind und bei sehr großen Statuen die Anzahl an Teilformen übersichtlich bleibt. Die Form selbst besteht aus einer nur wenige Zentimeter dicken Wandung. Das weiche und biegsame Silikon wird von einer Stützschaale, meist aus Gips, in der gewünschten Position gehalten. Besonders günstig für die Verarbeitung sind das ausgezeichnete Trennvermögen von Silikon, um die Originale zu schonen, sowie die einfache Verarbeitung ohne Druck und Hitze. Doch erst die extreme Genauigkeit bei der Wiedergabe von Oberflächenstrukturen ließ das Silikon zu einem brauchbaren Material für wissenschaftliche Zwecke werden, sodass es die althergebrachte Technik der Stückformen ablöste.

Ein Nachteil dieser Technik ist jedoch, dass sich die elastischen Formen schnell abnutzen. Nach ungefähr 20 bis 30 Ausgüssen verliert das Silikon an Schärfe und kann Beschädigungen aufweisen. Daher ist auch bei Silikonformen der erste Abguss, der aus einer Form gewonnen wird, als Mastermodell gesondert aufzubewahren. Wie auch bei anderen Techniken ist dieser der Beste und Schärfste und daher besonders wertvoll. Sollte erneut eine Form benötigt werden, kann diese, um das Original zu schonen, von einem Erstabguss genommen werden.

Am Beispiel einer Miniatur-Büste des Demosthenes, hier aus Gips, können die einzelnen Schritte der Herstellung einer zweiteiligen Gussform demonstriert werden. Um die Oberfläche zu schützen, wird sie zunächst mit Methylcellulose eingestrichen. Nachdem diese getrocknet ist, werden entweder mit Knetmasse die Umrisse der verschiedenen Teilformen festgelegt (bei großen Stücken) oder die Teile des Objektes in Knetmasse gebettet, die zunächst nicht abgeformt werden (bei kleinen Objekten).

Nach diesen Vorarbeiten kann mit der eigentlichen Form begonnen werden. Zunächst wird dünnflüssiges Silikon sorgfältig mit einem Pinsel aufgetragen, damit jedes Detail der Oberfläche exakt erfasst wird. Bevor diese Schicht ganz getrocknet ist, wird dickflüssiges Silikon aufgespachtelt, das sich mit dem dünnflüssigen verbindet. Nach der vollständigen Trocknung der Form wird die Stützschale angefertigt, indem direkt auf das Silikon Gips aufgetragen wird. Durch die glatte, geschlossene Oberfläche des Silikons verbindet sich der Gips nicht mit dieser und Form und Schale können nach dem Trocknen leicht voneinander getrennt werden. Ein Wulst am äußeren Rand sorgt für den perfekten Sitz in der Stützschale. Das direkte Auftragen des Gipses auf die Silikonform mit dem Wulst garantiert, dass später die Außenseite der Form exakt in die Stützschale passt und beide – Form und Stützschale – immer wieder richtig zusammengesetzt werden können. Diese erste Formhälfte ist fertig, sobald der Gips getrocknet ist.

Anschließend kann mit der Herstellung der zweiten Teilform begonnen werden. Dafür müssen zunächst die Trennflächen der fertigen Form mit Melkfett isoliert werden. Die Arbeitsschritte sind dieselben wie für die erste Teilform und wiederholen sich entsprechend – von der dünnflüssigen Silikonschicht bis zur Stützschale aus Gips. Sobald der Gips getrocknet ist, kann die Form abgenommen und verwendet werden. Für eine möglichst schonende Lagerung ist es ratsam, sämtliche Teilformen mit Gips auszugießen und diesen nicht zu entfernen. So ist das empfindliche Silikon optimal geschützt und bleibt in der gewünschten Form.



Dünnflüssiges Silikon bildet die erste Schicht, die sog. Zeichenschicht.



Keile aus Gips füllen Hohlräume und stützen überhängendes Silikon, und ein Wulst sorgt für den perfekten Sitz in der Stützschale.



Die Form ist fertig, sobald die Stützschalen aus Gips getrocknet sind.



Um das Demosthenes-Köpfchen liegen beide Stützschalen (oben) und die Silikonteilformen (unten) mit den Keilen für die Hohlräume.

Die Silikonform in der Stützschale wird mit Gips ausgestrichen.



Für den Ausguss müssen die Silikonformen passgenau in ihren Stützschalen liegen. Um zu verhindern, dass sich bei der Herstellung des Abgusses Luftblasen an der Form bilden, wird diese erst mit Hinrisid eingestrichen. Die erste Schicht aus dünnflüssigem Gipsbrei wird mit dem Pinsel aufgetragen und füllt jedes Detail aus. Bevor diese getrocknet ist, wird dickflüssiger Gips zur Verstärkung aufgegossen.

Die fertigen Teilformen vor dem Zusammensetzen



Durch Schwenken der Form und wiederholtes Nachgießen entsteht eine nur wenige Zentimeter starke Gipschicht, die durch Gewebereinlagen, meist bestehend aus Rupfen oder Jute, stabilisiert wird. Nur sehr kleine Objekte werden massiv gegossen. Hohl-güsse sind leichter und zudem stabiler, da beim Trocknen einer dünnen Gipschicht deutlich weniger Spannungen entstehen.

Sobald der Gips abgebunden ist, werden die Formteile abgenommen und anschließend eventuelle Gießfehler, beispielsweise Luftblasen, die sich immer auch bei sehr sorgfältiger Vorgehensweise bilden können, ausgebessert. Um die Teilabgüsse zusammenzusetzen, werden die Ränder mit Moltofill oder Gips bestrichen. Das überschüssige Material quillt beim Zusammensetzen heraus – sog. Gussnähte entstehen. Diese werden je nach Auftraggeber und Zweck der Abformung beibehalten oder entfernt. Da Nachbearbeitungen immer zugleich Interpretation sind, werden die Gussnähte in jüngster Zeit bei Abgüssen häufig stehen gelassen. Dagegen wurden in München in den 1970er und 1980er Jahren bei den Abformungen, die als Stellvertreter des Originals dienten, die Gussnähte in der Regel abgefeilt. Diese oft sehr mühevollen Feinarbeit beansprucht in der Regel wesentlich mehr Zeit als das eigentliche Gießen.

Fertiger Abguss mit Gussnaht



Auch wenn die Technik der Silikonform einfach handhabbar ist, so erfordert die Herstellung der Teilformen gerade bei monumentalen Skulpturen handwerklich großes Geschick. Eine der spektakulärsten Neuabformungen in den letzten Jahrzehnten war in dieser Hinsicht die des 3,17 Meter großen Herakles Farnese, der in den Caracalla-Thermen gefunden wurde und sich heute im Museo Nazionale in Neapel befindet. Dort arbeiteten mehrere Mitarbeiter der Firma Silvano Bertolin aus München im Jahr 1990, um die Figur vollständig abzuformen. Die gesamte Fertigungszeit vom Auftragen des Silikons bis zum Zusammensetzen der Teilabgüsse nahm insgesamt acht Wochen in Anspruch.



Alle 16 Teilformen des Herakles Farnese (Inv. 900) wurden 1992 im Lichthof des Museums für Abgüsse zusammengesetzt.

Auch die massige Figur des Herakles Farnese besteht nur aus einer dünnen Gipswandung und ist innen hohl.



An Material wurden rund 400 Kilogramm Silikon sowie 1.500 Kilogramm Gips verbraucht, bei dem es sich um besonders harten Dentalgips handelt. Vier Lagen Ruffen verstärken die Gipsschale, die im Inneren mithilfe von sechs Vertikalrohren sowie zahlreichen Verstrebungen stabilisiert wird. Aus dieser neuesten Form des Herakles konnten nur drei Abgüsse hergestellt werden – denn die Teilformen sind heute zerstört. Alle drei Gips-Statuen befinden sich heute in Deutschland: in München, in Kassel und in Berlin. ASV

GIPS VERSUS 3D-DRUCK – DER GIPSABGUSS NOCH ZEITGEMÄSS?

Bis ins 20. Jahrhundert war die Gipsstückform die gebräuchlichste Abformungstechnik, während seit den 1960er Jahren vermehrt Silikonkautschuk für die Herstellung der Negativform verwendet wird (s. S. 16 ff. und 20 ff.): Durch die Elastizität dieses Materials lassen sich auch kompliziertere Objekte mit Hinterschneidungen wesentlich einfacher abformen. Der Werkstoff Gips für den Abguss eignet sich aufgrund der guten Verarbeitbarkeit sowie der exakten Wiedergabe von Oberfläche und Form der Vorbilder mehr als jedes andere Material, um Feinheiten historischer Originalobjekte wiederzugeben. Eine gewünschte Farbfassung oder die Imitation von Material wird nach dem Ausgießen der Form aufwendig in Handarbeit auf dem Gips aufgebracht.

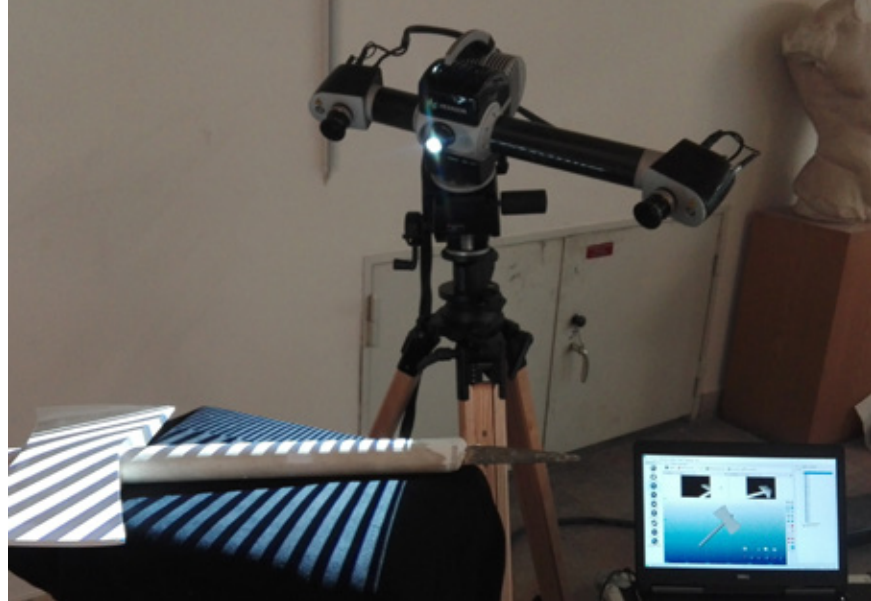
Im Vergleich zu dem beschriebenen Gipsabformungsverfahren ermöglicht der 3D-Scan eine berührungslose Bestandsaufnahme des Gesamtobjektes. In der heutigen Zeit steht uns eine große Bandbreite verschiedener dreidimensionaler Erfassungssysteme für plastische Objekte mit filigranen und komplexen Oberflächen, für meterhohe Statuen und architektonische Bauteile zur Verfügung. Für die Digitalisierung von Museumsstücken wie z. B. Statuen werden üblicherweise Laserscanner und Scanner mit sog. strukturiertem Licht eingesetzt.

Beim Laserscanner wird mit einem Muster oder einer einzelnen Laserlinie das Objekt abgetastet. Diese werden von einer oder mehreren Kameras erfasst und anhand der Verzerrung auf der Oberfläche kann eine dreidimensionale Punktwolke berechnet werden. Hierzu wird der Scanner von Hand über das Objekt bewegt. Auf dem angeschlossenen Computer erscheint gleichzeitig ein Livebild des bereits gescannten Modells.

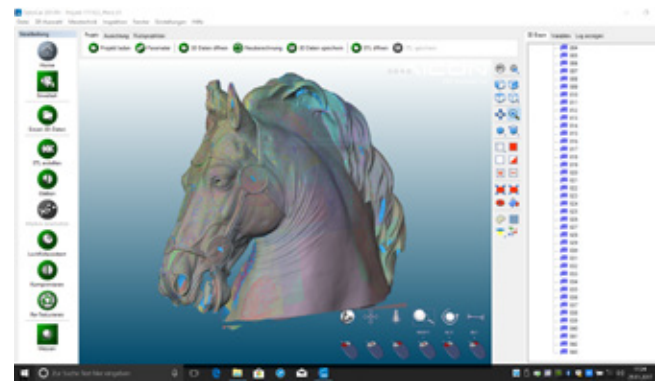
Scanner mit sog. strukturiertem Licht gibt es in verschiedenen Ausführungen. Hierbei kann der Scanner je nach Modell auf einem Stativ oder handgeführt verwendet werden. Insbesondere Letzteres erlaubt ganz gezielt, schwer zu erreichende und komplizierte Bereiche des Objektes aufzunehmen. Aufnahmen mit einem feststehenden Stativ haben den Vorteil, dass eine höhere Genauigkeit erreicht wird. Der Scanner projiziert

Scanvorgang, Übertragung
auf den PC und Screenshots des
Scanprogramms

ziert ein Muster auf die zu scannende Fläche, die simultan von meistens zwei Kameras erfasst wird. Durch die definierte Lage der Kameras zum Projektor wird über Triangulation eine dreidimensionale Punktwolke des festgelegten Ausschnittes berechnet. Anschließend wird der Scanner an die nächste Position versetzt. Durch die Kameras lassen sich während des Scanvorgangs auch Farbinformationen der Oberfläche aufnehmen, die später in das digitale Modell integriert werden können.

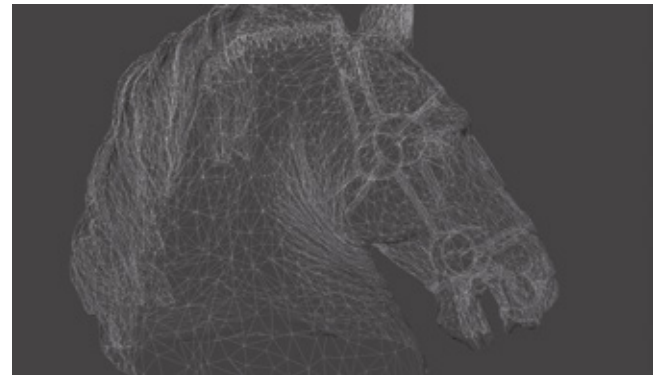


Aber auch ohne spezielle Ausstattung lassen sich dreidimensionale Modelle erstellen. Structure-from-Motion ist ein Verfahren, welches aus einer großen Menge an Fotos ein 3D-Modell berechnen kann. Hierzu genügt bereits eine handelsübliche Kamera. Die Qualität des 3D-Modells hängt unmittelbar mit der Aufnahmequalität der Bilder zusammen. Für einen hohen Detailgrad empfiehlt sich der Einsatz eines Stativs, eine entsprechende Vollformatkamera mit passendem Objektiv und eine optimale Ausleuchtung des Objektes. Durch die Berechnung des 3D-Modells aus den Fotos wird automatisch die Farbigkeit des Objektes mit dokumentiert und kann in das 3D-Modell eingebunden werden.

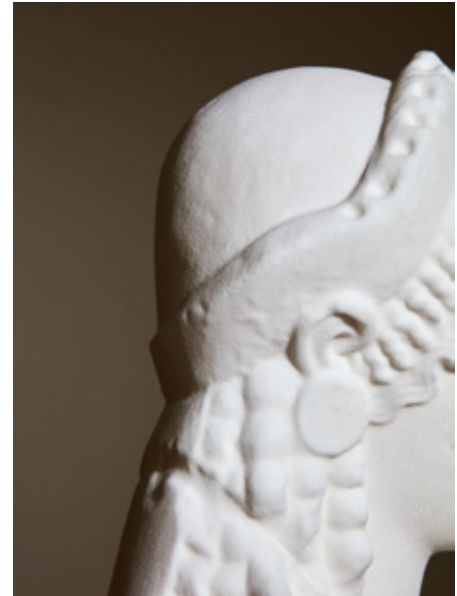


Bei dunklen und reflektierenden Oberflächen kommen die meisten 3D-Scanner jedoch an ihre Leistungsgrenzen. Durch Anpassung der Umgebungsbeleuchtung und der Scannereinstellung können die Resultate verbessert werden. Bei Bedarf gibt es entsprechendes Mattierungsspray, welches auf die Oberfläche temporär aufgebracht werden kann.

Das erzeugte Modell muss dann am Computer für den weiteren Einsatz vorbereitet werden. Auch sind hier digitale Ergänzungen möglich. Je nach Scanner-Typ kann es bei bestimmten zu scannenden Objekten schließlich dort Probleme bei der Aufnahme geben, wo man mit dem Scanner schlichtweg keinen Zugang hat: So liegen tiefe Faltentäler oder Zehenzwischenräume oft im Verborgenen.



Um eine Alternative zu Gipsabgüssen bieten zu können, müssen die Scandaten einer Skulptur wieder in die analoge, reale dreidimensionale Welt zurückgeführt werden. Ab den 1980er Jahren entwickelte sich der 3D-Druck. Heute stehen zahlreiche Verfahren zur Umsetzung eines digitalen Modells zur Verfügung. Drucker für den Hausgebrauch, die bereits ab 150 Euro erhältlich sind, verwenden das ›Fused Deposition Modeling‹ (FDM). Bei diesem Verfahren wird Schicht für Schicht ein Objekt aus einem erwärmten Kunststoff aufgebaut. Wesentlich genauer



Sog. Chiotische Kore als weißer und als kolorierter Abguss sowie als 3D-Druck mit jeweils einem Kopfdetail

sind der Pulverdruck (Lasersintern) und der Druck mit Kunstharz (Stereolithografie). Die Schichtdicke ist erheblich dünner, wodurch auch feine Details gedruckt werden können. Grundsätzlich handelt es sich um ein additives Fertigungsverfahren, bei dem ein Grundmaterial zu einem digital vorgegebenen Werkstück gebunden bzw. ausgehärtet wird. Der Werkstoff kann »aufgebaut« oder aber geschmolzen werden, wobei sich der Drucker Schicht für Schicht vorwärts arbeitet. Das überschüssige und von der Herstellung übrig gebliebene Material – pulverförmig oder flüssig – wird später abgetragen. Mittlerweile sind auch 3D-Drucke in Farbe möglich. Dies erlaubt die Oberflächentextur direkt auf den 3D-Druck zu drucken.

Die Qualität des 3D-Drucks hängt unmittelbar vom eingesetzten Verfahren ab. Das klassische FDM-Verfahren, welches in vielen handelsüblichen 3D-Druckern eingesetzt wird, benötigt für einen stabilen Aufbau aktuell noch eine Mindestschichtdicke von 0,15 Millimetern. Im Zuge der aktuellen Entwicklung in der additiven Fertigung ist aber davon auszugehen, dass die Schichtdicke in Zukunft wesentlich reduziert werden kann. Insbesondere beim Lasersintern und der Stereolithografie sind aktuell Schichtdicken von 0,05–0,1 Millimetern möglich. Bei Testausdrucken weisen die Modelle kaum noch sichtbare Schichten auf.

Die Gegenüberstellung eines Gipsabgusses und eines 3D-Drucks von ein und demselben Stück – der sog. Chiotischen Kore aus Athen – zeigt jedoch, dass eine unmittelbare Vergleichbarkeit der Detailtreue der Oberflächenstruktur derzeit nicht gegeben ist. Am 3D-Druck – hier ein Druck aus PMMA (Polymethylmethacrylat), d. h. aus Acrylglas, aus dem Jahr 2011 – sind die Druckschichten deutlich sichtbar, während der Gipsabguss die Oberfläche des antiken Originals weitaus genauer wiedergibt. Würde man heute die Chiotische Kore aus Athen erneut mit einem anderen Verfahren reproduzieren, würde zwar nicht die Detailtreue eines Gipsabgusses, sicherlich aber ein höherer Detailgrad als 2011 erreicht werden. Zwar könnte eine Nachbearbeitung der Oberfläche des 3D-Drucks diesem Mangel Abhilfe schaffen, jedoch würde man sich dadurch immer weiter vom Original entfernen. Da gerade die ursprüngliche Oberflächengestaltung von Skulpturen in der archäologischen Forschung von fundamentaler Bedeutung ist, stellen die 3D-Druckerzeugnisse noch keine zufriedenstellende Alternative dar.

Die Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin, eine der größten Abguss-Werkstätten weltweit, widmet sich bereits seit längerem in verschiedenen Kooperationsprojekten auch dem 3D-Druck. Ein Beispiel aus ihrem Fundus zeigt ein ähnliches Bild wie im Falle der Kore: Die Statue der sog. Thronenden Göttin aus Tarent – das Original befindet sich in Berlin in der Antikensammlung der Staatlichen Museen (Inv. Sk 1761) – wurde aufgrund der sensiblen Farbreste auf der Skulptur nie vollständig abgeformt, nur vom Kopf existieren Form und Abguss. Die Statue als Ganzes wurde zuletzt jedoch eingescannt und als 3D-Druck umgesetzt.

Es ist durchaus zu erwarten, dass der 3D-Druck in der Zukunft eine Alternative zum Abguss werden könnte – im Moment ist er es nur bedingt in den Bereichen Forschung und Lehre. Zu Visualisierungen und für einen spielerischen, zuweilen auch haptischen Zugang zur Antike findet er aber durchaus jetzt schon sinnvolle Anwendung. Der 3D-Scan allerdings besitzt als Dokumentationsform schon heute eine große Bedeutung, insbesondere dort, wo aufgrund der empfindlichen Oberfläche eine klassische Abformung nicht möglich ist. MH | NSG



Sog. Göttin aus Tarent: 3D-Druck und Gipsabguss des Kopfes in der Berliner Gipsformerei

REINIGUNG

»Seid heiter und
haltet mir die Gipse
rein, denn das
ist die Hauptsache.«

Wilhelm von Humboldt
(in einem Brief an seine Kinder)

In stark frequentierten Museen, wie im Fall der Münchner Abguss-Sammlung, sind die empfindlichen Objekte Staub und Schmutz meist ungeschützt – d. h. ohne Vitrinen oder schützende Hauben – ausgesetzt. Auf den porösen Gipsoberflächen lagern sich winzige Partikel ab oder dringen sogar in diese ein. Da die Verschmutzungen auf ein und demselben Abguss meist unterschiedlich stark sichtbar sind – auf senkrechten Flächen sind sie geringer, während sie an waagerechten Arealen deutliche Spuren hinterlassen –, können sie die plastische Wirkung von Formen beeinträchtigen und bei der Betrachtung des Abgusses verfälschend wirken. Aus diesem Grund und auch um die Abgüsse dauerhaft in gutem Zustand zu erhalten, ist das Reinigen eine der wichtigsten Aufgaben bei der Konservierung der Objekte.

Schon im 19. Jahrhundert, als die Verbreitung von Abgüssen in den akademischen Sammlungen und auch im privaten Bereich in Deutschland ihren Höhepunkt erreichte, galt dem Säubern der weißen Gipse viel Aufmerksamkeit. Um Lösungen für dieses Problem zu finden, wurde 1874 eine Kommission in Berlin gebildet, an der auch Heinrich Brunn teilnahm, der damalige Direktor des Museums für Abgüsse. Als Ergebnis wurden einige Monate später 1875 zwei Preise ausgeschrieben: den ersten für die Erfindung eines speziellen Reinigungsverfahrens für Gipsabgüsse, das nicht »die Feinheiten der Form oder die Farbe des Gipses« beeinträchtigen durfte, und einen zweiten für die Entwicklung einer pflegeleichten Gießmasse. Allerdings verliefen diese Bemühungen ergebnislos, da sich keine der eingereichten Innovationen als praxistauglich erwies. Noch heute ist die Reinigung eines der drängendsten Probleme von Gipsabguss-Sammlungen. Allerdings kann die Wirksamkeit einer Methode nicht als alleiniges Auswahlkriterium geltend gemacht werden. Bei den knapp bemessenen Haushaltsmitteln einerseits und der großen Anzahl zum Teil auch monumentaler Abformungen andererseits – das Münchner Museum verfügt über nahezu 2.000 Gipsabgüsse mit Höhen von bis zu fünf Metern – sollte eine praktikable Reinigungsmethode natürlich auch kostengünstig und wenig zeitaufwendig sein.



JUNO CESI
ROM



Um die Wirkung starker Verschmutzung und gleichzeitig einer gründlichen Reinigung zu demonstrieren, wurde die Figur der Juno Cesi (Inv. Th 52) nur zur Hälfte gereinigt.



Mit einem weichen Pinsel und
Staubsauger werden Gipsabgüsse
entstaubt.

In den letzten Jahrzehnten haben sich mehrere solcher Verfahren im Museum für Abgüsse bewährt, deren Wahl sich vor allem nach der Oberfläche der Abformungen richtet. Denn obwohl fast alle Figuren im Museum aus Gips bestehen, können die Art und die Eigenschaften der Oberflächen erheblich variieren. Der unbehandelte und daher rau und poröse Gips, der sog. Rohgips, ist eher selten und erst im letzten Jahrzehnt vermehrt in der Ausstellung zu finden. Die Oberfläche der meisten Ausstellungsstücke jedoch wurde behandelt: poliert, grundiert oder sogar gefasst, d. h. mit einem oder mehreren Farbüberzügen versehen, die den Figuren das harte Weiß des Gipses nehmen und ihnen eine steinähnliche Färbung verleihen sollen.

Die einfachste und dennoch sehr effektive Reinigung erfolgt durch Absaugen. Dies ist die einzige Reinigungsmethode, die ausnahmslos auf alle Gipsabgüsse – sowohl mit offenen als auch mit weitgehend geschlossenen Poren – angewandt werden kann. Um möglichst wenig Druck auf die Oberfläche auszuüben, wird der Staub vorsichtig mit einem weichen Rosshaarpinsel gelockert und gleichzeitig von einem Staubsauger abgenommen. Diese schonende Reinigung kann beliebig oft an allen Exponaten durchgeführt werden.

Agar-Agar wird mit einem Pinsel aufgetragen.

Bei festen und geschlossenen Oberflächen lässt sich Schmutz auch gut mit einem leicht angefeuchteten, auf keinen Fall nassen Schwamm abnehmen. Allerdings erfordert diese Reinigung einige Erfahrung, damit nicht aus Versehen die Farbfassung oder gar Gipsoberfläche abgetragen wird. Dabei darf nur tupfend gearbeitet werden, denn Wischen oder starker Druck können ebenfalls zu Beschädigungen der Oberflächen führen. Unmittelbar nach der Reinigung muss die betupfte Stelle mit einem sauberen Baumwolltuch getrocknet werden.

Bei einer dritten, ebenfalls kostengünstigen Reinigungsart verwendet man Agar-Agar-Pulver, das schon seit über hundert Jahren bei Gipsabgüssen eingesetzt wird. Agar-Agar wird aus Algen gewonnen und bei der Nahrungszubereitung als pflanzliche Gelatine verwendet. Das Pulver wird in kochendem Wasser aufgelöst. Bei der Abkühlung entsteht ein durchscheinendes, zähflüssiges Gel, das mit einem Pinsel einige Millimeter dick auf die Oberfläche aufgetragen wird. Wie ein Schwamm saugt das Agar-Agar-Gel nicht nur das Wasser, sondern auch den Schmutz von der Oberfläche auf. Beim Abkühlen verdickt es zu einer gummiartigen Masse. Sobald diese getrocknet ist, kann sie als zusammenhängende Schicht rückstandlos von der Gipsoberfläche entfernt werden. Dabei gilt: Je heißer das flüssige Gel aufgetragen wird, desto größer ist die Reinigungskraft. Auch hier ist jedoch einige Erfahrung nötig, denn bei zu hohen Temperaturen besteht die Gefahr, dass empfindliche Oberflächen leicht beschädigt werden können. Bei fachkundiger Anwendung lassen sich so jedoch viele Gipsabgüsse sehr gut säubern. ASV

Wenn das Agar-Agar getrocknet ist, kann es leicht abgezogen werden.



TRANSPORT

Der Kopf des Maussollos
(Inv. 723) steht in einer an allen
Seiten gepolsterten Kiste.



Polster an der Stirnseite
und am Hinterkopf verhindern
das Umkippen.

Heute stellen Gipsabgüsse im Rahmen vieler Sonderausstellungen eine wertvolle Ergänzung und Erweiterung dar. Als Leihgaben werden sie häufig angefragt, wenn die Originale aus konservatorischen Gründen nicht auf Reisen gehen können oder wenn der Aufwand für eine Verschickung zu groß ist. Die Figuren aus Gips stellen allerdings ebenfalls eine sehr komplizierte Fracht dar. Denn jede Bewegung und Erschütterung birgt ein Risiko für die Abgüsse. Da die Exponate nur aus einer dünnen Schale bestehen und innen hohl sind, führen Stöße häufig zu Rissen in der Wandung. Insbesondere wenn ein Gipsabguss bereits einmal beschädigt worden ist, muss von einem Transport abgesehen werden, da die Gefahr von weiteren Brüchen und Rissen zu riskant wäre.

Beim Verschicken ist daher besonders sorgfältig darauf zu achten, dass der Gipsabguss keinen oder möglichst wenigen Erschütterungen ausgesetzt ist. Idealerweise sollte zu diesem Zweck jede Transportkiste innen mit Schaumstoffplatten ausgepolstert sein. Bevor das Objekt in eine Kiste gelangt, wird es zum Schutz der empfindlichen Oberfläche in Seidenpapier eingeschlagen. In der Kiste selbst wird der Abguss fixiert und so abgesichert, dass der Schaumstoff sämtliche Erschütterungen abfedert. Gegen vertikale Stöße von unten und oben helfen in erster Linie der abgepolsterte Boden und der ebenfalls mit Schaumstoff ausgekleidete Deckel. Damit das Objekt nicht zu den Seiten ins Schwanken geraten kann, wird es unten am Sockel und meist zusätzlich an einer stabilen Stelle im oberen Bereich mit Hilfe von weiteren Schaumstoffpolstern in der gewünschten Position gehalten, sodass es in der Kiste nicht mehr kippen oder verrutschen kann. Allerdings ist darauf zu achten, dass die Fixierungspolster wenn möglich nicht in Höhe von hervorstehenden Teilen, wie Nasen, angebracht werden, da hier die Gefahr besteht, dass diese auch bei weichen Polstern, die sich der Form des Objektes anpassen, abbrechen könnten.

Der linke Arm des Apoll vom
Belvedere (Inv. 580) wird abgenommen
(Januar 2019).

Auf diese Weise werden auch große Objekte, wie überlebensgroße Statuen, verpackt. Nur in seltenen Fällen können Ausnahmen von dieser Regel gemacht werden, beispielsweise wenn sehr kurze Wege zurückgelegt werden. Einen solchen Weg legte der Apoll vom Belvedere bereits für zwei Sonderausstellungen in den Staatlichen Antikensammlungen am Königsplatz in München zurück – eine Strecke von rund 100 Metern von der Südseite an die Ostseite des Platzes. Jeweils beim Rücktransport im Juni 2012 und im Januar 2019 entstanden zahlreiche Fotos, die den Transport dokumentieren.

Bei einem solchen Transport kann die Verpackung zwar reduziert werden, vor allem eine vollständige äußere Hülle ist verzichtbar, doch muss die Statue auch hier gut gegen Erschütterungen fixiert und stabilisiert werden. Daher ist selbst für eine solch kurze Strecke der Aufwand relativ hoch und die Hilfe von mindestens vier Personen nötig. Die Arbeit wird beim Apoll allerdings dadurch erleichtert, dass bei der Figur der ausgestreckte linke Arm mit dem überhängenden Gewand nicht fest mit der Figur verbunden, sondern nur gesteckt ist. Die Verankerung kann gelöst und der Arm getrennt verpackt werden.

Der Hauptteil der Figur wird in eine offene Kiste geschoben, die am Boden aus einer Europalette besteht und drei Wandseiten besitzt. Die Basis wird gegen seitliches Verrutschen und Schwanken fixiert. An mehreren Seiten mit Seidenpapier umwickelte Schaumstoffblöcke liegen eng an der Gipsbasis an und halten durch Holzklötze, die am





Fertig verpackter Apoll
(Januar 2019)

Boden angeschraubt werden, die Statue in der richtigen Position. Auch hier reicht aber eine alleinige Befestigung an der Basis nicht aus, und es bedarf noch einer Sicherung im oberen Bereich. Zwei gepolsterte Gurte an Schulter und Hüfte fixieren den Oberkörper. Die Gurte sind an der vorderen Lattenwand der Kiste fest verschraubt und verhindern ein Abstürzen der Figur nach hinten. Damit die Statue aber durch den Zug der Gurte, verstärkt möglicherweise durch eine unvorhergesehene Bewegung, nicht nach vorne kippen kann, fängt ein weiteres Polster, das den gesamten Raum zwischen Kiste und Figur ausfüllt, an der Brust das Gewicht ab.

Zusammen mit der Kiste wiegt der Apoll vom Belvedere rund 370 Kilogramm. Das enorme Gewicht der Statuen stellt oft eines der größten Probleme beim Transport dar. Wie in den Staatlichen Antikensammlungen besitzen viele ältere Museen häufig keine Aufzüge und die verpackten Figuren müssen händisch von mehreren Personen getragen werden. Dies birgt wiederum große Gefahren für die wertvollen Objekte. Im Fall des Apoll konnte an der Vorderseite der Antikensammlungen auf dem Königsplatz ein Kran aufgestellt werden, der die Figur schwebend vom Eingang über die Portaltreppe in den Laster verfrachtete. Dies bedeutet für die Gipsabformung eine hervorragende, weil äußerst schonende Beförderung. ASV | HZ



Spektakulärer Transport:
Der Apoll wird aus den
Antikensammlungen am
Königsplatz gekrant.

RESTAURIERUNG

Bei der kleinen Dionysos-Statuette ist die Hälfte des rechten Beines weggebrochen und die Armierung zu sehen, die die Figur (noch) stabilisiert (Inv. 1120).



Restaurieren bedeutet zum einen den Erhalt eines Werkes und zum anderen das Vornehmen von Ergänzungen, um ein Kunstwerk (wieder) ›lesbar‹ zu machen. Idealerweise sollten sich die Zielvorgaben von Restaurierungsmaßnahmen nach der sog. Charta von Venedig aus dem Jahr 1964 »über die Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles« richten. Dort heißt es: Restaurierung dient dazu, »ästhetische und historische Werte des Denkmals zu bewahren und zu erschließen. Sie gründet sich auf die Respektierung des überlieferten Bestandes und (...) findet dort ihre Grenze, wo die Hypothese beginnt.« Allerdings sind bei Gipsabgüssen solche Restaurierungen, die allein auf hypothetischen und fraglichen Annahmen beruhen, selten. In der Regel kann man bei einer Abformung häufig den Originalzustand wiederherstellen, indem entweder das Original, von dem die Form genommen wurde, oder die Form selbst oder ein anderer Abguss als Vorbild und Hilfe zur Rekonstruktion verwendet werden.

Dies gilt insbesondere dann, wenn durch unsachgemäße Behandlung oder Nachlässigkeit Abgüsse beschädigt werden. Auch wenn streng genommen diese Schäden zur Geschichte der Figuren gehören und einen neuen ›historischen‹ Zustand zur Folge haben, werden sie lediglich dokumentiert, und das Werk nicht in dieser Verfassung belassen. Denn zum einen kann der Schaden dazu führen, dass die Stabilität der Figur ernsthaft gefährdet ist, und zum anderen beeinträchtigen Beschädigungen die ästhetische Wirkung der Exponate. Sie können dann auch nicht mehr dem wissenschaftlichen Studium dienen und damit ihren primären Zweck in der Sammlung nicht erfüllen.

In der Regel lassen sich solche Beschädigungen aber unkompliziert und ohne Schwierigkeiten restaurieren, wie sich am Beispiel des Münchner Abgusses des sog. Mädchens von Antium zeigen lässt. Nachdem ein Besucher 2018 das Opfertablett der Statue gerammt hatte, zerbrach etwa die Hälfte davon in zwei große Fragmente und zahlreiche kleine Splitter. Alle größeren Stücke ließen sich Bruch an Bruch zusammenfügen, verkleben und mit Edelstahlstiften zusätzlich fixieren. Die wenigen Stellen, die gänzlich verloren gegangen

Das sog. Mädchen von Antium
nach der Beschädigung
des Opfertabletts (Inv. Th 77)



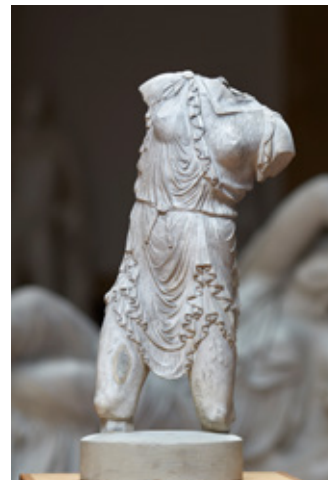
waren, wurden nachmodelliert. Zum Schluss glich man die Ausbesserungen farblich an die erhaltene Gipsoberfläche an. Heute sind nur noch bei genauem Hinsehen die Risse zwischen den Bruchstücken zu sehen. Damit blieb ein wertvolles Exponat für die Sammlung erhalten, das ohne das Opfertablett, ein selten erhaltenes Attribut in der antiken Plastik, an ästhetischem Wert und wissenschaftlicher Bedeutung verloren hätte.

Abgesehen von solchen und ähnlichen Beschädigungen, deren Restaurierung in der Regel kaum Zweifel aufkommen lassen, gibt es jedoch auch größere Schäden an Gipsabgüssen, bei denen von Fall zu Fall zu entscheiden ist, ob der Wiederherstellung des Kunstwerkes oder dem historischen Zustand aus Respekt vor der Geschichte des Objektes der Vorzug zu geben ist. Kriegsereignisse, bewusste Zerstörung und Vernachlässigung gehören zur Geschichte vieler alter Gipsabgüsse, die in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind. Sie befinden sich zum Teil in einem sehr schlechten, bisweilen halb zerstörten Zustand. Außer der Stabilisierung und damit Konservierung des Ist-Zustandes, die in jedem Fall vorgenommen werden sollte, werden einige Objekte in ihrem historischen Zustand belassen, während bei anderen der ursprüngliche Zustand wiederhergestellt wird. Für beide Vorgehensweisen finden sich Beispiele im Museum.

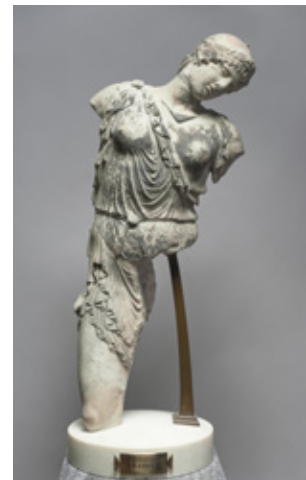
Eine Abformung der sog. Wiener Amazone kam 1916 ins Museum und zeigt die bereits im 18. Jahrhundert in Virunum gefundene Figur einer sterbenden Amazone. Der Abguss wurde hergestellt, nachdem das erst 1903 gefundene linke Beinfragment angesetzt und Gewandpartien im unteren Bereich ergänzt worden waren. Heute präsentiert sich das Original im Kunsthistorischen Museum in Wien allerdings in entrestauriertem Zustand, d. h. ohne das linke Bein. Wie wir wissen, befand sich der Abguss im Münchner Museum, als dort am 7. Januar 1945 eine Bombe Räume und Objekte zerstörte. Damals oder kurz danach wurde vermutlich auch das rechte Bein durch Wasser beschädigt. Der Kopf der Amazone ist heute vollständig verloren. In die Sammlung kehrte das Stück aber erst rund 30 Jahre später im Jahr 1976 durch Robert Lippel zurück, damals Professor an der Fakultät für Architektur der Technischen Universität München, der die Figur nach Kriegsende aus dem Schutt des Museums in der Galeriestraße geborgen hatte.



Bruchstücke des Opfertabletts
des sog. Mädchens von Antium



Abguss der sog. Wiener Amazone
im Nachkriegs-Zustand (Inv. 230)



Original der archaisierenden
Amazone aus Virunum, Wien,
Kunsthistorisches Museum



Zustand der Ringergruppe 2011
nach einer ersten Stabilisierung und
Reinigung (Inv. 306)

Auch wenn das Original erhalten ist und sich der Kopf ergänzen ließe, wird der Gipsabguss in seinem jetzigen Zustand belassen. Er ist zu einem eigenständigen ›Original‹ geworden, das die wechselvolle Geschichte des Museums bezeugt.

Das zweite Beispiel ist eine Abformung der sog. Florentiner Ringergruppe, die 1977 als Geschenk aus dem alten Bestand der Technischen Universität München an das Museum für Abgüsse kam. Der Gips befand sich in einem sehr schlechten Zustand: Von den beiden ringenden Männern fehlten drei Arme und ein Kopf, an vielen Stellen fanden sich Abplatzungen, Risse und Brüche. Aus diesem Grund stand das Exponat jahrzehntelang im Depot, bis 2011 die damalige Leiterin Inge Kader beschloss, das Stück grundlegend restaurieren zu lassen. Zunächst wurden die Risse

mit Moltollfill verklebt und Haarrisse mit dünnfließenden Epoxidharzen geschlossen. Nach dieser ersten Stabilisierung des Objektes wurde mit verschiedenen Reinigungsmethoden, darunter Anwendung von Agar-Agar und Ablaugen, die ursprüngliche Farbschicht freigelegt.

Diese ersten Erfolge ermutigten dazu, die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustands des Stückes ins Auge zu fassen. Mit diesen Arbeiten wurde Olaf Herzog, Restaurator an der Glyptothek, betraut. Ihm oblag es, zum einen die erste Farbfassung vollständig freizulegen und zu rekonstruieren, sowie zum anderen die verloren gegangenen

Anpassung der ergänzten
und nachgegossenen Arme
am alten Gipsabguss

Nachgegossene Teilstücke aus
Dresden vor der Anbringung



Skulpturenteile anzufügen, d. h. beide Unterarme des oberen Ringers sowie den rechten Arm und den Kopf des unteren Ringers. Damit sollte der Abguss in seinen ursprünglichen Zustand versetzt werden, der dem des Originals in den Uffizien in Florenz entspricht. Dieses besteht seit dem 18. Jahrhundert sowohl aus original erhaltenen Skulpturenteilen als auch aus zahlreichen Ergänzungen.

Seit dieser Zeit wurde die Figur auch abgeformt, und Abgüsse der Ringergruppe fanden europaweit Verbreitung. Möglicherweise aus derselben Form wie das Münchner Stück stammt auch ein Abguss aus der Sammlung von Anton Raphael Mengs in Dresden – oder Letzterer zeigt zumindest denselben Zustand der Ringergruppe. Ein Glücksfall kam dem Restaurierungsvorhaben in München zugute: Von dem Dresdner Abguss war vor wenigen Jahren eine Silikonform genommen worden, aus der nun die fehlenden Arme und der Kopf für das Münchner Stück gegossen wurden. Die Teilabgüsse passten fast exakt an das Münchner Objekt an. Die Anpassungen wurden dadurch erleichtert, dass der Münchner Gips aus ähnlichen Teilabformungen zusammengesetzt worden war. Später waren die Arme offensichtlich an den Nahtstellen abgebrochen, wo sie ursprünglich – da sie ebenfalls separat gegossen waren – angesetzt worden waren. Um jedoch den historischen Zustand des Abgusses durch den Eingriff nicht zunichte zu machen, wurden die ergänzten Teilabformungen so mit Vierkantstiften eingesetzt, dass sie sich jederzeit wieder abnehmen lassen. Seit April 2016 wird die Florentiner Ringergruppe in vollständigem Zustand, d. h. mit wiederhergestellten Armen und Kopf, in der Ausstellung präsentiert.

Mit den beschriebenen Arbeiten hatte man eine für das Stück optimale Vorgehensweise gefunden: Das Objekt wurde stabilisiert und vor der endgültigen Zerstörung bewahrt. Die Ergänzungen sind reversibel angebracht, sodass sich jederzeit der historische Zustand aus der Zeit vor den Restaurierungsmaßnahmen wiederherstellen lässt. Damit wird die wechselvolle Geschichte des Stückes bewahrt, die daran erinnert, dass den Gipsabgüssen nicht immer die gleiche Wertschätzung wie heute entgegengebracht wurde. Gleichzeitig ist das Objekt wieder in dem Zustand, für den es geschaffen wurde: Als Abguss eines antiken Originals, der dem Studium und dem Erforschen der antiken Plastik dienen kann. ASV



Präsentation des Münchner Abgusses
im Museum (seit 2016)

GESCHICHTE DER SAMMLUNG





GIPSABGÜSSE ÜBERALL



Sog. Schlafende Ariadne (Inv. DL 127). Eines der ersten großen Abformprojekte war das des Francesco Primaticcio, der Mitte des 16. Jahrhunderts im Auftrag des französischen Königs François I. zahlreiche Antiken im Vatikan abformte und sie als bronzene Nachgüsse in Fontainebleau aufstellen ließ, u. a. die sog. Schlafende Ariadne und den Laokoon.

Die Geschichte von Abguss-Sammlungen und Abgüssen ist ein äußerst weites Forschungsfeld, waren Abgüsse doch eine Zeit lang das zentrale Medium der Antikenrezeption für ein breiteres Umfeld. Seit dem 18. Jahrhundert entstanden immer mehr Sammlungen von Abgüssen antiker Plastik: in höfischen Kreisen, an Kunstakademien und bei privaten Gelehrten und Künstlern. Im 19. Jahrhundert erhielten sie dann oftmals einen musealen Rahmen, um dann schließlich für Forschung und Lehre dienend primär an die Seminare und Institute des Faches der Klassischen Archäologie an die Universitäten angebunden zu sein.

Abgüsse boten dabei die Möglichkeit, Bilder über große Entfernungen zu verbreiten: Heutzutage sind wir es gewöhnt, Bilder aus der ganzen Welt

stets zur Verfügung zu haben. Seit einigen Jahrzehnten stehen Bilder digital im Netz innerhalb weniger Sekunden bereit. Aber auch durch die gesteigerte Mobilität des Menschen können wir Bildwerke ohne große Hürden im Original vor Ort anschauen. Vor 300 Jahren war dies anders: Die Reise über die Alpen nach Italien war lang und beschwerlich. Antiken gar zu besitzen war freilich noch schwieriger: aus finanziellen Gründen und aufgrund der geringen Verfügbarkeit von Originalen. Der Abguss aber ermöglichte es schlussendlich, dass sich viele, fast jeder, mit den Bildern der Antike, mit den berühmten Skulpturen aus Rom, und so auch mit dem Glanz höfischer Sammlungen umgeben konnte.

Abguss-Sammlung in der
Akademie der Bildenden Künste,
München, vor der
Kriegszerstörung 1944

Zunächst allerdings waren auch Abgüsse nicht unbegrenzt verfügbar – auch heute gibt es nicht von jedem antiken Stück eine Form. Die Anfertigung von Formen, aus denen man dann Abgüsse herstellt, war im 18. Jahrhundert noch an Privilegien gebunden. Es bedurfte besonderer Genehmigungen etwa vom Papst oder den adligen Sammlern, und somit gab es nur einen geringen Fundus an Formen. Auf diese Weise wurden nur ganz bestimmte Statuen verbreitet, und meist waren dies dann auch solche, die sich in hochkarätigen Sammlungen befanden: etwa die Statuen im vatikanischen Belvedere, in den Sammlungen der Medici oder der Farnese. Und so wurden die Antiken aus einigen wenigen Sammlungen zum Kanon antiker Kunst und klassischer Schönheit. Auch Stücke, die heute weder ästhetisch noch archäologisch von besonderem Interesse sind, waren damals jedem bekannt, eben weil sie als Abgüsse verbreitet wurden.

Das Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke entstand vor 150 Jahren nicht im luftleeren Raum, sondern in einer sehr vielfältigen Sammlungs- und Kunstlandschaft. Denn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es in München zahlreiche Sammlungen, in denen Abgüsse nach Antiken standen. Jede aber hatte ihr eigenes Publikum und eigenen Zweck – obwohl sich die Bestände in Teilen überschneiden.

An der Akademie der Bildenden Künste gab es bereits seit 1770 eine auch Gipsabgüsse umfassende Lehrsammlung: In der akademischen Ausbildung junger Künstler durfte die Antike nicht fehlen, die Zusammenstellung richtete sich allerdings nach gänzlich anderen Kriterien als in einer wissenschaftlichen Sammlung. In der Akademie waren ästhetische und formale Eigenschaften bei der Auswahl der Stücke entscheidend. Die Nutzung durch angehende Archäologen war außerdem nicht erwünscht – zu eigen schienen deren Forderungen nach der Vergleichbarkeit der Objekte oder nach Abgüssen der neuesten Grabungsfunde. Auch diese unterschiedlichen Vorstellungen, welchem Zweck Abgüsse zu dienen hatten, führten im Jahr 1869 zur Gründung des Museums für Abgüsse. Die Antike verlor allerdings in der akademi-





Thomas Judisch »Venus de Medici«, 2015
courtesy Drawing Room Hamburg und
der Künstler



»Anima« von Hermann Scharpf

schen Ausbildung in den folgenden Jahrzehnten an Vorbildcharakter, sodass die Sammlung in der Akademie schon bald kaum noch genutzt wurde.

Auch an der Technischen Hochschule gab es etwa zeitgleich mit der Gründung des Museums für Abgüsse eine Sammlung von Gipsabgüssen bzw. eine »Sammlung für Modelieren und Bosieren«. Sie umfasste Abgüsse nach Skulpturen und architektonische Modelle sowohl aus der Antike als auch aus späteren Epochen. Münchner Künstler sammelten ebenfalls Antiken – im Original und Abguss, so z. B. Franz von Lenbach. Aber insbesondere Franz von Stuck legte eine große Sammlung an, die auch heute noch in den Historischen Räumen der Villa Stuck zu besichtigen ist. Die Abgüsse sind meist koloriert, oft Teil der Wandgestaltung und erfüllen einen gänzlich anderen Zweck als im Museum für Abgüsse, nämlich der künstlerischen Inspiration, der Verbreitung einer bestimmten Aura oder auch der Vervollständigung eines Raumes.

Nicht nur Sammlungen, auch Formereien und Gips-Werkstätten gab es mehrere, z. T. an die Sammlungen selbst angegliedert. Die Bezüge, Kontakte und Kooperationen zwischen all diesen Institutionen im 19. und frühen 20. Jahrhundert waren äußerst vielfältig (s. S. 72 f.), sind aber noch weitgehend unerforscht.

Bis heute sind Abgüsse in vielen Lebensbereichen präsent, fallen uns oft erst auf den zweiten Blick auf – nicht nur in eigentlichen Sammlungen, auch im Privaten, in Parks und im öffentlichen Raum, an Wohnhäusern, in Geschäften und als Souvenirs (s. Umschlaginnenseiten). Denn diese Form der Reproduktion erlaubte – und erlaubt – einen Zugang zur Antike für alle. Und auch abseits der Antike stehen bis heute das Material Gips, die Idee der Reproduktion und der Vorgang des Abformens immer wieder im Zentrum des Schaffens zeitgenössischer Künstler. NSG



Historische Räume in der Villa Stuck, hier mit dem Abguss der Athena aus dem Westgiebel des Aphaia-Tempels auf Ägina.

Die Statue der Venus verdankt ihren Namen der Adelsfamilie der Medici, in deren Besitz sie 1575 gelangte. Aufgestellt wurde sie zunächst in der Villa Medici in Rom, um ab 1688 in der Tribuna der Uffizien in Florenz ihren neuen prominenten Platz zu finden. Bis zur Entdeckung der Venus von Milo im Jahr 1820 verkörperte sie das Bild weiblicher Schönheit par excellence. Nicht zuletzt führte aber auch die Zugehörigkeit zur bedeutenden Sammlung der Medici, die Anlaufstelle für Reisende und Kunstliebhaber war, zur Berühmtheit des Stückes: Die Antiken der Medici waren ebenso bekannt und geschätzt wie etwa die Belvedere-Skulpturen oder die Farnesische Sammlung in Rom. Und somit gehörte auch die Venus Medici sehr bald zu dem kleinen, europaweit bekannten Fundus an Skulpturen, der abgeformt wurde und in adeligen Privatsammlungen und später in akademischen Institutionen nicht fehlen durfte. Schnell wurde die Venus zur damals am häufigsten kopierten Statue: Es gab – und gibt – sie in allen Formaten und Materialien, wobei die Kopien mehr oder weniger originalgetreu ausfallen.

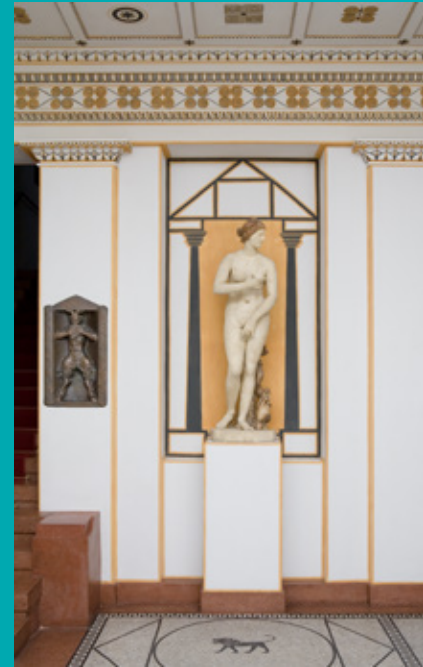
Bereits 1711 gelangte eine freie Bronzekopie nach der Venus Medici in die englische Privatsammlung in Blenheim Palace. Abgüsse der Statue kamen seit dem 18. Jahrhundert auch in deutschsprachige Sammlungen, wie etwa den Mannheimer Antikensaal oder die Göttinger Abguss-Sammlung der Universität. Eine neuzeitliche Kopie in Marmor gelangte im 18. Jahrhundert in das Museum Fridericianum in Kassel. Und auch in München besaß die Akademie der Künste bereits seit den 1780er Jahren einen Gipsabguss des antiken Originals. Im ausgehenden 19. Jahrhundert

schließlich stellte Franz von Stuck in seiner Villa an der Prinzregentenstraße ebenfalls einen Abguss der Venus auf, die den Besucher des Hauses noch heute im Vestibül in Empfang nimmt.

Die Statue der Venus Medici folgt dem Motiv der Venus pudica, der schamhaften Venus, die nackt dargestellt ist und mit den Händen ihre Blöße zu bedecken sucht. Es handelt sich wohl um eine aus der Zeit um 100 v. Chr. stammende späthellenistische Umbildung der frühhellenistischen Venus von Knidos des Praxiteles. Ihre Begleiter sind ein kleiner Eros sowie der als Statuenstütze dienende Delphin, der auf die Geburt der Venus aus dem Schaum des Meeres verweist. NSG

Bronzene Venus Medici in
Blenheim Palace





Villa Stuck, Vestibül mit farblich gefasstem Abguss der Venus Medici

DIE GRÜNDUNG DER SAMMLUNG UNTER HEINRICH BRUNN (1869–1894)



Heinrich Brunn,
Direktor des Museums
von 1869 bis 1894

Heinrich Brunn wurde 1865 als erster Professor für Klassische Archäologie an die Ludwig-Maximilians-Universität nach München berufen. Zuvor hatte er in Rom als Sekretär am Archäologischen Institut gearbeitet und intensiv die antike Plastik erforscht. Diese Spezialisierung qualifizierte ihn für seine neuen Ämter in München, wo ihm außer der Professur auch die Leitung der Glyptothek übertragen wurde. Bereits 1867 erhielt er die Aufgabe, einen neuen Katalog der Glyptothek vorzulegen. Dieser ging nur ein Jahr später in Druck, wobei Brunn es nicht wie seine Vorgänger bei einer bloßen Beschreibung der Werke beließ, sondern die Skulpturen nach wissenschaftlichen Kriterien bearbeitete. Systematisch beurteilte er die Figuren neu, indem er sie miteinander und mit anderen bekannten Werken verglich.

Als Beispiel für Brunns Behandlung der Antiken, die den Erfolg seines Büchleins begründete, kann seine Beschreibung der Ägineten gelten (s. S. 131 f.). Brunn beobachtete erstmals genauestens die stilistischen Unterschiede zwischen Ost- und Westgiebel und verstand, diese richtig zu deuten, indem er schloss, »dass der Styl der Ostgruppe entwickelter ist, als der der Westgruppe.« Um diese vergleichende Methode, auch bekannt als »archäologische Sehschule« (s. S. 130 ff.), erfolgreich betreiben zu können, forderte Brunn bereits 1865 bei seiner Berufung eine entsprechende Infrastruktur. Dazu gehörten in erster Linie Gipsabgüsse, von denen er »eine große Anzahl« wünschte, um »den eigentlichen Zweck einer Sammlung« zu erfüllen. Brunn konnte bereits die Berufungskommission davon überzeugen, dass es der Einrichtung eines eigenen »Museums von Gipsabgüssen klassischer Bildwerke« bedurfte – und das, obwohl an der Akademie der Künste eine Sammlung mit rund 700 Abgüssen antiker Kunstwerke zum Zeichnen für angehende Künstler vorhanden war. Denn diese Sammlung stand Archäologen nicht zur Verfügung, wie auch der Direktor der Kunstakademie, Wilhelm von Kaulbach, betonte: »Die Statuen und Büsten (...) dienen den Schülern zum Unterrichtsmittel im Zeichnen und können daher weder

den Lehrzwecken der Universität noch dem Besuch des Publikums gleichzeitig überwiesen werden.« Brunn stellte außerdem in seiner »Denkschrift über die Gründung eines Museums von Gypsabgüssen klassischer Bildwerke in München« klar, dass die Sammlung in der Akademie der Künste »in wissenschaftlicher Beziehung keineswegs genügen« konnte, da »bei ihrer Auswahl weder die neueren Entdeckungen noch die Resultate der neueren wissenschaftlichen Forschungen« maßgebend waren.

Allerdings verfügte Brunn in den ersten Jahren seiner Lehrtätigkeit in München weder über einen Etat noch über Räumlichkeiten für ein solches Museum. Seinem Ringen um eine Abguss-Sammlung verschaffte drei Jahre nach seinem Amtsantritt der Erfolg des neuen Glyptothek-Katalogs zwar einen wichtigen Schub, doch dies allein genügte noch nicht, sodass Brunn sich schließlich zu der Androhung genötigt sah, eine Professur in Wien anzunehmen. Da lenkte man im Ministerium endlich ein und überwies ihm 1869 die ersten Mittel für ein »Museum von Gypsabgüssen klassischer Bildwerke«. Die neu gegründete Sammlung hatte aber »mit manchen Schwierigkeiten zu kämpfen«, wie es in einem Beitrag der Allgemeinen Zeitung vom Februar 1869 heißt. Denn es gab noch immer keinen Raum, in den Brunns Neuschöpfung einziehen konnte. Diverse Vorschläge, wie der große Saal im Erdgeschoss der Residenz oder der westliche Pavillon des Glaspalastes, kamen nicht zur Ausführung. Letztendlich wurden die Neuerwerbungen im ehemaligen Jesuitenkolleg vor dem Münzkabinett in der Alten Akademie (heute Neuhauser Straße) untergebracht. Insgesamt 49 Objekte verzeichnet das Inventarbuch für dieses erste Jahr. Dabei wurden, wie auch in den Folgejahren, vor allem Sammelankäufe aus europäischen Städten getätigt, um Transportkosten zu sparen. 1869 stammten beispielsweise 22 Objekte, also fast die Hälfte, aus Brunns früherer Wirkungsstätte, aus Rom.



Alte Akademie im ehemaligen Jesuitenkolleg, wo die ersten Abgüsse untergebracht waren.



1877 zogen die Abgüsse in Räume
der nördlichen Hofgartenarkaden.

»Professor Heinrich Brunn hat seinem nach großen Anstrengungen jetzt glücklich unter Dach gebrachten Bau einen schönen freundlich winkenden Firstbaum aufgesetzt, indem er einzelne dazu eingeladene Gruppen von Freunden der Kunst und Wissenschaft persönlich in der neuen Sammlung einführt.«

Allgemeine Zeitung, 1877

Allerdings geriet gleich im ersten Jahr der Aufbau erneut ins Stocken, weil der Etat nicht bewilligt wurde, und Brunn schrieb 1870 erneut an das Ministerium, um den Aufbau der Sammlung voranzutreiben: »Die Nothwendigkeit einer Sammlung von Gipsabgüssen für ein wissenschaftliches Studium der alten Kunst ist jetzt so allgemein anerkannt, dass (...) nur die kleinsten (...) [Universitäten] jetzt noch ein solches Hilfsmittel des Studiums entbehren. (...) Es handelt sich etwa in München nicht um einen Versuch oder um eine persönliche Liebhaberei des zur Hebung der archäologischen Studien ausdrücklich berufenen Docenten, sondern um die Ausfüllung einer von allen Sachverständigen anerkannten Lücke in den hiesigen Lehrmitteln. (...) Denn die Geschichte der Plastik ohne Anschauung plastischer Formen nur nach Abbildungen gründlich und erfolgreich zu lernen, ist (...) unmöglich (...)«

Endlich schienen die steten Wiederholungen seiner Argumente Früchte zu tragen. 1870 wurden Brunn aus königlichem Besitz insgesamt 22 Gipsabgüsse, ursprünglich aufgestellt im Antiquarium der Residenz, überstellt, darunter Platten der Balustrade des Athena-Nike-Tempels in Athen (altes Inv. 72 c und d). Gleichzeitig wurden Sondermittel zur Verfügung gestellt, mit denen bis zum Jahr 1874 ungefähr weitere 100 Objekte angekauft wurden. Und endlich löste sich 1875 nach dem Auszug der Kunstgewerbeschule aus den nördlichen Hofgartenarkaden in der Galeriestraße auch das immer drängender werdende Raumproblem: Brunn erhielt die Zusage, diese Säle für das Institut und das Museum sowie die Fotosammlung dauerhaft nutzen zu können. Zwar zog sich die Renovierung und Umgestaltung noch weitere zwei Jahre hin, doch im Mai 1877 eröffnete Brunn endlich seine Sammlung. Diese umfasste inzwischen 379 Abgüsse im Wert von 31.000 Mark.

Unter ihnen sei nur ein Skulpturenkomplex hervorgehoben, der besonders anschaulich zeigt, dass Brunn seinem Diktum treu blieb und bei der Auswahl der Erwerbungen »die neueren Entdeckungen« berücksichtigte. Es geht um die aufsehenerregenden Funde der Giebelfiguren des Zeustempels in Olympia, die in der ersten großen Grabungskampagne 1875/1876 entdeckt wurden und bereits nur wenige Monate später, wie Brunn betont, in »Photographien und Gypsabgüssen zugänglich« waren. Beides, die erste Publikation des mehrbändigen Werkes »Die Ausgrabungen zu Olympia« sowie die zeitgleich hergestellten Abgüsse – die Originale mussten laut Grabungsvertrag in Griechenland verbleiben –, erreichten noch im selben Jahr München, darunter die beiden liegenden Flussgottheiten, der knieende Pferdeknecht und der sitzende Bärtige sowie darüber hinaus die Atlasmethope, vier Löwenkopf-Wasserspeier und die Nike des Paionios (s. S. 131). Angesichts der großen Entfernungen und des ungeheuer arbeitsintensiven wie auch finanziellen Aufwandes für Fotografie, Druck, Formherstellung und Transport der Formen von Griechenland nach Berlin sowie der Abgüsse von Berlin nach München stellt dies eine kaum zu überschätzende Leistung dar. Brunn muss sofort nach der Ankunft der Abgüsse die Formanalyse der Figuren vorgenommen haben, denn bereits im Januar 1877 hielt er an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften den Vortrag »Die Sculpturen von Olympia«, wo er freudig bemerkte: »so ist auch mir die Möglichkeit gegeben, mit eigenen Augen zu sehen und zu prüfen, wie sich meine auf das früher zugängliche Material begründeten Ansichten (...) verhalten«.



Der sitzende Bärtige (alte Inv. 218) aus dem Ostgiebel des Zeustempels von Olympia: als Foto (oben) in der Publikation von Ernst Curtius (1876) und als Abguss (unten), wie er einst in München aufgestellt gewesen sein muss (hier: Abguss der Universität Göttingen).



Mit der Eröffnung des Museums kehrte nach der turbulenten Anfangszeit nun endlich Ruhe ein und Brunn konnte sich ganz den Neuankäufen und der Aufstellung widmen. Diese folgte streng – so wird es aus Berichten dieser Zeit deutlich – seiner neuen kunsttheoretischen, bildwissenschaftlichen Methode. In gleicher Weise ist auch die erste listenartige Veröffentlichung strukturiert, die 1877 unter dem Titel »Kurzes Verzeichnis des Museums von Gypsabgüssen klassischer Bildwerke« erschien. Sie konnte zum Preis von 20 Pfennig erworben werden. Hier werden 302 Objekte fast alle in einem Vierzeiler bestehend aus Benennung, Herkunft und einigen wenigen Literaturverweisen genannt.

Da keine Fotografien der Ersteinrichtung erhalten sind, soll zur besseren Anschauung ein Text zitiert werden, den Heinrich Brunn 1888 im ersten Band des Münchner Jahrbuches veröffentlichte: »Die Bilderwerke sind nach der Zeit der Entstehung geordnet und die verschiedenen Schulen zu einem Ganzen vereinigt. In den Sälen I–IX im ersten Stock sind die ältesten Sculpturen von der kleinasiatischen Küste, Werke der archaischen Kunst aus Sicilien, dem Peloponnes und Attika, Gruppe der athenischen Tyrannenmörder, Werke aus der Blüthezeit der Schule des Phidias in Athen, aus der peloponnesischen Kunstschule, aus der zweiten Blüthezeit der griechischen Kunst und aus der Zeit unter den Nachfolgern Alexanders vereinigt. Im zweiten Stock befindet sich der Anfang einer Sammlung von Werken der griechischen Kunst in Rom und der römischen Bildhauerkunst, endlich griechischer und römischer Porträts. Im dritten Stock eine ebenfalls noch nicht abgeschlossene Sammlung griechischer Götterbüsten.«

Noch zehn Jahre lang erweiterte Brunn als Direktor die Sammlung und ließ auch die Neuerwerbungen konsequent so anordnen, dass sie als Hilfsmittel zur Durchführung der von ihm entwickelten Methode der »archäologischen Sehschule« optimal genutzt werden konnten. Als Heinrich Brunn 1894 im Alter von 72 Jahren starb, hinterließ er eine stattliche Sammlung von über 1.000 Abgüssen. ASV

Titelblatt des ersten publizierten Verzeichnisses von 1877



Der Kopf der sog. Omphale Ponsoby war ein Ankauf unter Brunn und das einzige Stück aus dieser Zeit, das die Kriegszerstörung überlebt hat (alte Inv. 1050; neue Inv. 1).



Als Heinrich Brunn 1865 den Ruf an den Lehrstuhl für Klassische Archäologie in München erhielt, knüpfte er seine Ernennung an zwei Bedingungen: den Aufbau einer Gipsabguss-Sammlung und den systematischen Ankauf von Fotografien, um sie beide in der Lehre zu verwenden. Zu Beginn richtete Brunn die Fotosammlung in seiner Privatwohnung ein, in der sie auch Studenten zur Verfügung stand, bis sie 1877 in die Galeriestraße umsiedeln konnte. Zentrales Medium der Fotothek waren Pappkartons, auf die die Fotoabzüge aufgeklebt wurden. Durch ihre normierte Größe vereinfachten sie die Archivierung, boten Platz zur Beschriftung und schützten die Fotos gleichzeitig vor Beschädigungen.

Fotografien als einzelnes Objekt in einer flexibel zu ordnenden Sammlung für Studenten und Wissenschaftler zugänglich zu machen, war eine der zentralen Anstrengungen, die Brunn in seiner wissenschaftlichen Laufbahn verfolgte. Neben der Lehrsammlung in München initiierte er zusammen mit dem Verleger Friedrich Bruckmann ein ambitioniertes Publikationsprojekt, das nichts weniger zum Ziel hatte, als die umfassende Veröffentlichung der griechischen und römischen Skulptur in Form einer kommentierten Fotosammlung. Bahnbrechender Ansatz dieses ›Corpus Statuarum‹ war es, die Fotografien nicht als gebundenes Buch zu publizieren, sondern als auf Pappen fixierte Einzelaufnahmen, die individuell angeordnet werden konnten.

In dem 1898 abgedruckten Register zu »Denkmäler griechischer und römischer Skulptur« schreibt Brunn, wie wichtig die »Möglichkeit verschiedener Gruppierung der Tafeln« sei. Die Fotografien könnten somit vom Betrachter »in einem anderen Zusammenhang eingereiht« werden, um ihm, dem Betrachter, die Bilder in einer »neuen und doch wesentlich veränderten Beleuchtung vor Augen zu führen«. Es handelt sich somit um einen flexiblen Katalog, wie er heute mit modernen Datenbanken allgegenwärtig ist.

Auch nach Brunns Tod wurde sein neuer Ansatz in dem Werk »Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen« von Paul Arndt und Walter Amelung weitergeführt. Diese ebenfalls durch Bruckmann veröffentlichte, bisher größte Sammlung an Pappen, wurde bis in die 1940er Jahre fortgesetzt. Heinrich Brunn hinterließ über 4.500 eigene Bilder der Fotothek München, deren Bestand auf 100.000 Fotos angewachsen und bis heute Teil der wissenschaftlichen Forschung und Lehre ist. PS



ADOLF FURTWÄNGLER UND DIE ZEIT DER REKONSTRUKTIONEN (1894–1907)



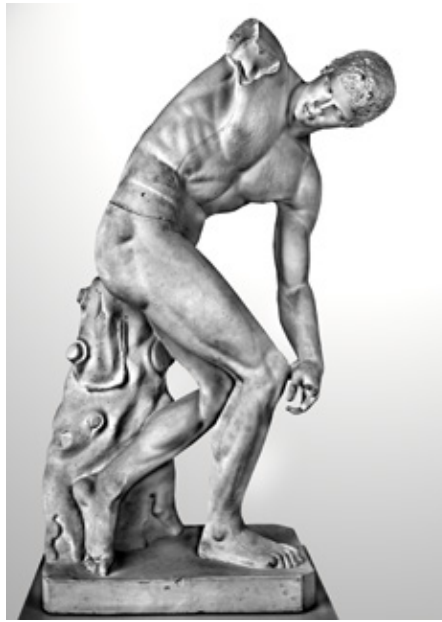
Adolf Furtwängler

Nach den 29 Jahren Amtszeit Heinrich Brunn trat dessen Schüler Adolf Furtwängler die Nachfolge im Jahr 1894 an. Furtwängler war 41 Jahre alt, als er das Amt übernahm, und hatte bereits viel in seinem Leben erreicht. Er wurde bei Brunn promoviert, in Bonn habilitiert und ging ab 1880 an die Berliner Museen. Furtwängler legte eine unglaubliche Bandbreite an monumentalen Publikationen vor, die die Bestände der Berliner Museen abdeckten, aber auch als Standardwerke ganze Objektgattungen erschlossen, wie etwa die mykenische Keramik, die Bronzekleinfunde aus Olympia oder antike Gemmen und Kameen. Eines seiner größten Werke allerdings sind die »Meisterwerke der griechischen Plastik« von 1893. Eine enorme Denkmälerkenntnis und Objektfokussierung zeichneten Furtwängler aus, der wohl einer der berühmtesten deutschen Archäologen überhaupt war.

Obwohl Adolf Furtwängler einer der Direktoren mit der kürzesten Amtszeit war – diese betrug nur 13 Jahre –, hat er doch der Sammlung eine eigene Ausrichtung verliehen. Er hat sie mehr als andere Direktoren ganz praktisch in die Skulpturenforschung eingebunden und sie auch dank seiner Vernetzung in Kollegen- und Sammlerkreisen – und ganz allgemein im Münchner Bürgertum – stark erweitert und einzigartige Projekte vorangetrieben.

Mit dem Lehrstuhl für Klassische Archäologie übernahm Furtwängler das Amt des Direktors des Museums für Abgüsse, des Konservators der Glyptothek und der Vasensammlung, und später war er auch Leiter des Königlichen Antiquariums. Mit den antiken Originalen hat er sich intensiv auseinandergesetzt: Er gab neue Führer zur Glyptothek und zur Vasensammlung heraus. Letztere hatte er neu geordnet und zwar »nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten« und nicht, wie zuvor, in einer »äußerlich dekorativen« Aufstellung. Ab 1901 war er dann auf Ägina selbst als Grabungsleiter tätig, da die Giebel des äginetischen Aphaiatempels zu einem seiner Schwerpunkte geworden waren: Aufstellung, Rekonstruktion und Polychromie der Giebelfiguren standen dabei im Mittelpunkt.

Zwei Varianten von Furtwänglers Diskobol-Rekonstruktionen; links: Abguss, der heute noch in Bonn erhalten ist, rechts: Münchner Abguss, der im Krieg zerstört wurde



Seine Arbeiten mit den Originalen verband er im Übrigen auch immer wieder mit dem Abgussmuseum, so sind dort als Inv. 1549 »32 Modellfigurchen für die Furtwängler'sche Rekonstruktion der äginetischen Giebel« eingetragen. Seine Arbeiten mit den Originalen schmälern also sein Interesse und seine Verdienste in der Abguss-Sammlung keineswegs. Diese hatte er mit weit über 1.000 Inventareinträgen übernommen und hinterließ sie 1907 mit insgesamt 1.628 seinem Nachfolger. Auch die Fotosammlung nahm deutlich zu – sie verdoppelte sich sogar im Umfang unter seinem Direktorat.

Seine Dissertation zur Statue des Dornausziehers weist den Weg zu einem wichtigen Forschungs- und Tätigkeitsschwerpunkt von Furtwängler: die Kopienkritik und die Rekonstruktion antiker Bildwerke. Durch das Vergleichen, im Idealfall anhand von Abgüssen, von Replikenreihen nach ein und demselben verlorenen griechischen Original (s. 62 f. und 130 ff.), versuchte er dieses Vorbild realiter in Gips zu rekonstruieren und auf diese Weise wiederauferstehen zu lassen. Dabei ging Furtwängler akribisch vor, setzte Fragmente einzelner Statuen mit anderen zusammen und unternahm nicht selten mehrere Anläufe. Berühmte Rekonstruktionen sind z. B. die des Diskobol des Myron (s. S. 150 f.). Nach ersten Versuchen kurz nach 1900 wurde 1906 eine neue Replik in Castel Porziano ergraben, sodass sich Furtwängler aufgrund dieses Neufundes abermals mit der Rekonstruktion auseinandersetzte. Später ließ sich Furtwängler von eben dieser neuen Replik Einzelteile aus Rom schicken, nämlich Genital und linken Arm, und versuchte es erneut. Bereits der erste Versuch hatte aber schon andere Archäologen, wie Georg Loeschcke, Direktor des Bonner Museums, aufmerksam gemacht, die einen Abguss der Rekonstruktion erwarben.



Sammlungsräume um 1910 mit mehreren Diskobol-Varianten

Furtwänglers Rekonstruktion der
Athena-Marsyas-Gruppe



Furtwänglers Rekonstruktion der
Aphrodite von Knidos

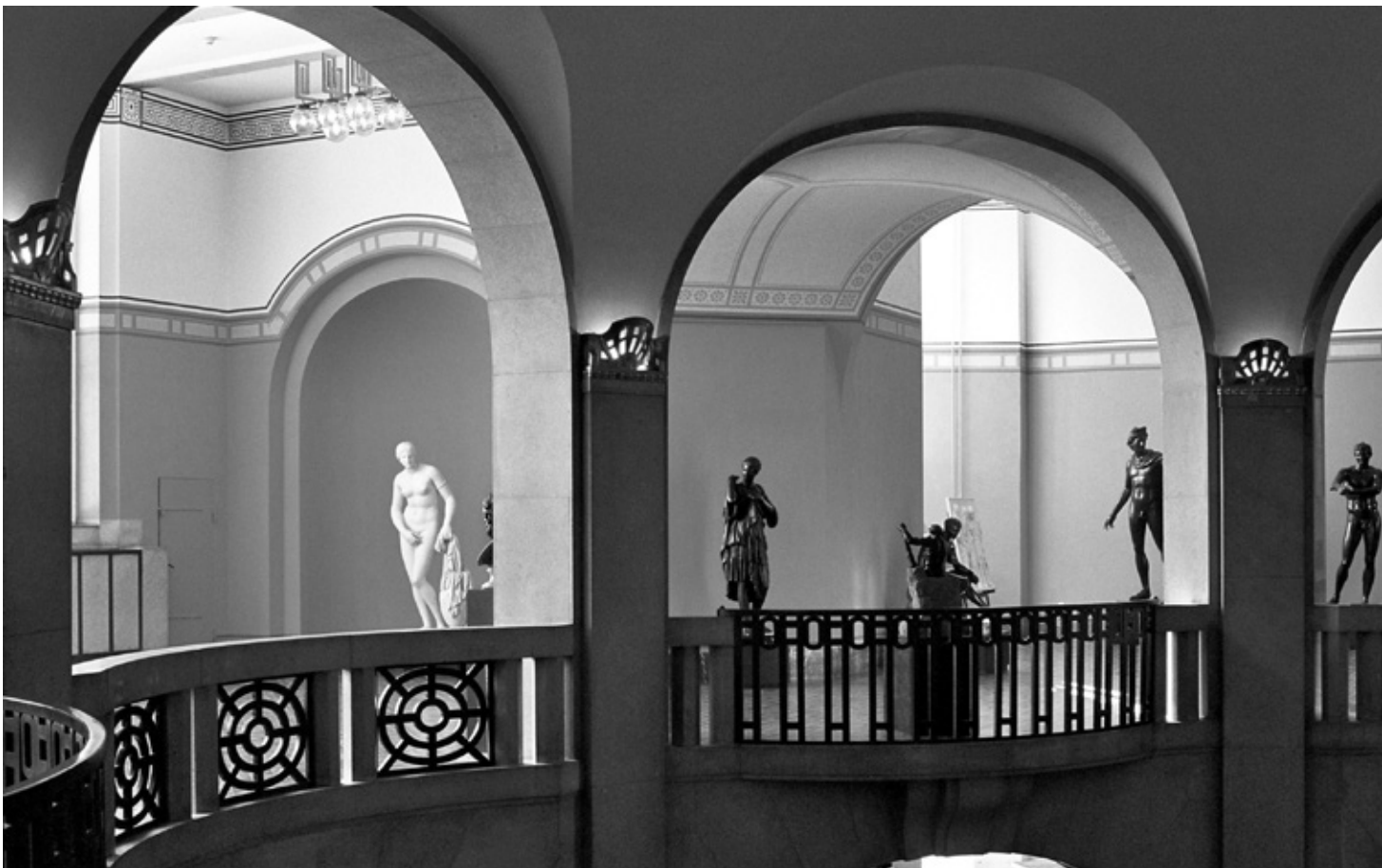


Darüber hinaus befasste sich Furtwängler mit der myronischen Gruppe der Athena und des Marsyas (s. S. 152 f.), mit der Athena Medici (s. S. 72 f.) sowie mit der Aphrodite von Knidos. Diese setzte er aus einem Torso in Berlin, dem Unterkörper im Vatikan und dem sog. Kaufmann'schen Kopf zusammen. Bei diesen Rekonstruktionen zog Furtwängler immer auch Bildhauer hinzu, die u. a. fehlende Partien frei ergänzen mussten.

Im Kontext seiner Rekonstruktionsarbeit ist eines der herausragenden Projekte Furtwänglers die Zusammenarbeit mit Heinrich Dohrn im Rahmen des Aufbaus des Städtischen Museums in Stettin (s. S. 64 f.). Eine Reihe an Zufällen und günstigen Begebenheiten führten zu dieser glücklichen Konstellation, der u. a. die Verbreitung von Furtwänglers Rekonstruktionen und deren Erhaltung bis heute zu verdanken ist. Auf dieses Vorhaben ging auch weiterer Sammlungszuwachs zurück: Der Sandalenbinder Lansdowne (alte Inv. 1632) war z. B. ein Geschenk Dohrns. Und für die Ergänzung der Gruppe mit Athena und Marsyas als bronzierten Gips (alte Inv. 1635), hergestellt durch den Bildhauer Karl Bauer, trug das Städtische Museum in Stettin die Kosten.

In der Erweiterung der Sammlung verfolgte Furtwängler eigene Schwerpunkte: Neben den Statuen und Fragmenten, die er für die Rekonstruktionen benötigte, wuchs insbesondere die Sammlung von Köpfen an. Bezeichnenderweise allerdings handelt es sich kaum um römische Kaiserporträts, sondern zumeist um Köpfe aus dem Bereich der Idealplastik. Zahlreiche Abgüsse gehen aus der Formerei von Georg Geiler ein, und das Inventar verrät auch eine gewisse Zusammenarbeit mit ihm, denn offenbar wurden ihm ab und an Formen überlassen. Auch muss Geiler in die Arbeiten für Stettin eingebunden gewesen sein, jedenfalls formte er z. B. den Stettiner Bronzenachguss des Herakles Epitrapezios nach. Es sind ferner große Bestellungen aus dem Louvre verzeichnet, aus der Berliner Gipsformerei, aus Kopenhagen, Dresden, Boston usw. Viele Abgüsse nach Münchner Antiken gehen in den Bestand ein: Auch beschaffte er die Abgüsse der Domitius Ara, von welcher ein Teil in der Münchner Glyptothek und ein Teil im Pariser Louvre ist – um sie gemeinsam aufzustellen. Eine sehr große Anzahl an Abgüssen nach Antiken in Privatbesitz gelangte ebenfalls in die Sammlung: Insbesondere werden Stücke in Münchner Privatbesitz im Museum abgeformt, was für die Vertrautheit und Vernetzung Furtwänglers im Münchner Bürgertum spricht. Von Furtwängler selbst – aus seiner eigenen Gips-Sammlung oder nach seinen antiken Originalen – gehen übrigens kaum Stücke in die Sammlung ein.

Vestibül des Nationalmuseums
Stettin mit der Sammlung Dohrn



Anhand der herausgegebenen Kurzführer durch die Sammlung kann die Aufstellung der Skulpturen nachvollzogen werden: Eine zweite Auflage des Verzeichnisses Bulles erscheint 1899 und eine dritte 1902. Die Figuren sind weiterhin in einer chronologischen Reihenfolge präsentiert, wobei sich nun drei Säle anschlossen, in denen zu großen Teilen römische Kopien nach griechischen Vorbildern zusammengetragen waren: Der Saal der Tyrannenmörder, der Athena Lemnia und der Jünglinge. Diese Räume spiegeln die Forschungen Furtwänglers wieder.

An der beengten Raumsituation an sich änderte sich dagegen kaum etwas, was durch den großen Zuwachs an Objekten noch gravierender wurde. Immerhin gelang es Furtwängler Seminar und Abgussmuseum zu vereinen, denn das Seminar konnte aus dem Universitätshauptgebäude nun ebenfalls an den Hofgarten ziehen. Ansonsten aber erhielt die Sammlung keine neuen Räumlichkeiten. Dies lag nicht an mangelndem Engagement Furtwänglers, der sich im Gegenteil äußerst rege und möglicherweise zuweilen zu vehement zeigte. Das alte Gebäude des Bayerischen Nationalmuseums an der Maximilianstraße stand ab 1899 leer und es begannen Planungen für ein hier unterzubringendes, die Antike und die christliche Zeit umfassendes Abgussmuseum. In Berlin hatte ein ähnlich aufgebautes Museum – das Neue Museum – großen Zuspruch gefunden, allerdings ein halbes Jahrhundert zuvor. Es war bereits rund eine Million Mark für Neuanschaffungen von Gipsen der antiken und christlichen Epochen bewilligt worden, nur: Die Sammlungsleiter fanden nicht zueinander. Und so zog in das Gebäude an der Maximilianstraße das Deutsche Museum – und später das Völkerkundemuseum – ein, während das Abgussmuseum in den dunklen, zu kleinen Räumen am Hofgarten blieb. Furtwängler plante für eine neue Unterbringung in viele Richtungen und unterbreitete seine Vorschläge mehr oder weniger ausgearbeitet dem Ministerium. Folgende Möglichkeiten für eine räumliche Neuerung für die Abguss-Sammlung schwebten Furtwängler im Laufe seiner Münchner Jahre vor: die Hofgartenkaserne, das Obergeschoss der Hofgartenarkaden, der Ausbau des Königsplatzes, das Alte Nationalmuseum, ein Neubau beim Alten Nationalmuseum, ein Anbau an die Neue Pinakothek, und ein Neubau im Garten hinter dem Georgianum. Letzteres verfolgte er sehr intensiv in seinen beiden letzten Lebensjahren.

Neben großzügigen Sammlungsräumen für große Exponate wie die Olympiagiebel oder die Niobidengruppe sah Furtwängler bezeichnenderweise auch ein großes Bildhaueratelier mit Oberlicht vor: »Es ist nöthig für Ergänzungen und Zusammensetzung fragmentisierter Kunstwerke, für Experimente in Bezug auf ehemalige Aufstellung und Zusammenstellung (...). Das Atelier hat ferner zu dienen für den Unterricht der Studierenden (...); endlich für Künstler, welche nach Gips studiren und kopieren wollen«. Genauso sah Furtwängler ein Fotoatelier als unbedingt notwendig an: »ferner sind bei plastischen Studien häufig Spezialaufnahmen einzelner Teile von Statuen (...) nötig, die an den Originalen nicht hergestellt werden können«. Und zuletzt fordert

er einen Werkstatttraum für Gipsarbeiten, wobei ihm daneben eine große Formerei für alle Münchner Skulpturensammlungen vorschwebte.

Furtwängler ist einer der ersten Archäologen, der die Medien Abguss und Foto zu kombinieren wusste. Bereits in seiner Publikation »Meisterwerke der griechischen Plastik« gibt der Großteil der Fotos insbesondere der Köpfe Abgüsse wieder. Denn nur mit Abgüssen konnte eine zuverlässige Vergleichbarkeit erreicht werden, da die Objekte alle im selben Licht und vom selben Standpunkt aus fotografiert werden konnten (s. S. 130 ff.). Nicht nur wissenschaftlich, sondern auch in technischer Hinsicht war Furtwängler äußerst modern: Er nutzte beispielsweise Projektoren bei Vorträgen und Seminaren, denn für ihn stand das Objekt – im Abguss oder als Foto – immer absolut im Vordergrund.

Und nicht nur die Forschung, Lehre und Rekonstruktionsarbeit lagen ihm am Herzen: Furtwängler öffnete sich ganz dezidiert dem breiten Publikum und zwar plante er u. a. abends einzurichtenden Vorträge »für das größere Publikum, (...) etwa im Rahmen der ›Volkshochschulcourse« oder des ›Volksbildungsvereins«. Eine Nutzbarmachung des Abgussmuseums zur Popularisierung der antiken Kunst ist schon lange mein Wunsch, der aber bisher wegen der Raumverhältnisse unausführbar war.«

All diese Bereiche zeigen, dass Furtwängler ein wichtiger Wegbereiter in wissenschaftlicher und museumspraktischer Hinsicht war. Viele seiner Projekte aber führte sein Nachfolger zu Ende, denn Furtwängler verstarb frühzeitig und plötzlich im Jahr 1907 an der Ruhr. NSG

Wie verschiedene antike Schriftquellen berichten, war die Statue der Athena Lemnia – so benannt nach den Weihenden von der Insel Lemnos – eines der sehenswertesten Werke des Bildhauers Phidias. Sie stand auf der Athener Akropolis und soll besonders durch das außergewöhnlich schöne Antlitz der Göttin bestochen haben. Der erste Archäologe, der sich intensiv der Identifizierung und Rekonstruktion dieser berühmten Statue widmete, war Adolf Furtwängler: Ausgehend von den antiken Texten begann er nach einer Athena-Figur des mittleren 5. Jahrhunderts v. Chr. mit helmlosem Haupt zu suchen. Durch die Kombination antiker Schriftquellen mit aus römischer Zeit überlieferten Skulpturen und Vergleichsbildern aus anderen Gattungen, z. B. der Reliefkunst und der Glyptik, näherte er sich dem verlorenen griechischen Original an.

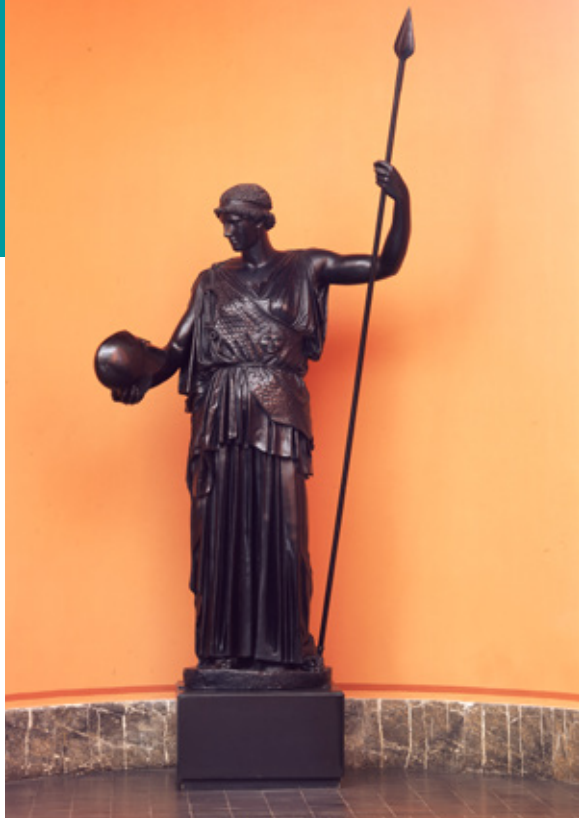
Mit Hilfe von Abgüssen zweier Statuenkörper in Dresden sowie zweier Köpfe in Dresden und Bologna schuf Furtwängler »seine« Athena Lemnia. Dagegen tat Furtwängler eine weitere Körperreplik sehr hoher Qualität in Kassel als schlechte Kopie der Dresdner ab, denn sie galt ihm als »schwächlich und kleinlich« und er berücksichtigte sie daher nicht. Bezeichnend ist, dass gerade dieses Stück Furtwängler nicht als Abguss zur Verfügung stand.

Furtwänglers Forschungsleistung lag in erster Linie in der Typenzusammenführung, denn er erkannte die Zusammengehörigkeit des frühklassischen Statuentypus Dresden mit dem Kopftypus Bologna. In einem zweiten Schritt identifizierte er das so gewonnene Bildwerk als das der berühmten Athena Lemnia.

Die Rekonstruktion in München bestand aus dem Körper Dresden (Inv. Dresden Hm 49) und dem Kopf in Bologna. Furtwängler rekonstruierte aber zudem die verlorene Armhaltung sowie die Attribute, wobei die Hand des angewinkelten rechten Armes den Helm etwa auf Höhe der Gürtung hält. Die Linke umgreift eine Lanze. Die Rekonstruktion Furtwänglers wurde im Krieg zerstört. Daher ist sie zwar in München nicht mehr erhalten, aber in einem Bronzeguss für das Museum in Stettin.

Furtwänglers Identifizierung wurde vielfach aufgegriffen, allerdings auch angezweifelt. Und tatsächlich kann nicht gesichert werden, ob es sich bei der Statue um die literarisch überlieferte Athena Lemnia handelt – wenn dies auch sehr wahrscheinlich scheint. Allerdings entstanden nach Bekanntwerden der Münchner Forschungsergebnisse mehrere Entwürfe dieser Athena-Statue in Gips oder auch Bronze in verschiedenen Sammlungen, Formereien und Museen.

Gipse ermöglichen nicht nur Rekonstruktionen durch die Verwendung und Zusammensetzung verschiedener Teile mehrerer Statuen. Am Beispiel der Athena Lemnia lässt sich dank der Gegenüberstellung dreier Körperrepliken desselben Statuentypus auch das »vergleichende Sehen« an Gipsabgüssen üben (s. S. 130 ff.). Diese Methode wendete auch Adolf Furtwängler an, der sie von seinem Lehrer Heinrich Brunn gelernt hatte (s. S. 48 ff.). Faltenmotive, Gewandgestaltung, Stofflichkeit, Anordnung und Beschaffenheit der Schuppen der Ägis oder die Ausführung des Gorgoneions – all dies zu vergleichen, kann zu einer Annäherung an das griechische Original führen und ordnet darüber hinaus die Entstehung römischer Kopien in jeweils eine bestimmte Epoche ein, vom frühen bis zum späten 1. Jahrhundert n. Chr. NSG



Rekonstruktion von Adolf Furtwängler
der Athena Lemnia: Bronzeguss im
Nationalmuseum Stettin

Abgüsse der Athena Lemnia
nach Originalen in Kassel, Dresden,
Bologna und Dresden
(v. l. n. r. Inv. 434, 1062, 270, 935)



Die Vorgeschichte: 1885 heiraten Adelheid Wendt und Adolf Furtwängler. Sie entstammt der vermögenden Familie Dohrn in Stettin, dem polnischen Szczecin. Während ihr Bruder Anton die berühmte Stazione Zoologica in Neapel gründet, lebt der andere Bruder, Heinrich (1838–1913), in seiner Geburtsstadt, ein weltläufiger Insektenforscher, Geschäftsmann, Liebhaber von Musik und Kunst, Stadtrat und Mitglied des Deutschen Reichstags. Als Grundstock eines von ihm geplanten Städtischen Museums vermachte er 1892 Stettin ein ansehnliches Stadthaus, einschließlich seiner Insektensammlung und Bibliothek.

In Neapel kann Furtwängler Heinrich Dohrn für antike Kunst interessieren und als Mäzen für seine Forschung gewinnen: die Rekonstruktion verlorener »Meisterwerke der griechischen Plastik« (Furtwängler 1893) nach Kopien römischer Statuen. Von 1904 bis 1909 werden in München sechzehn solcher Nachbildungen für Stettin gefertigt – zunächst in Gips, geformt in der Werkstatt des Museums für Abgüsse klassischer Bildwerke, dann in der Kunstanstalt für Galvanoplastik metallisch überzogen, um sie wie antike Bronzen aussehen zu lassen. Nahezu unbemerkt von der Forschung entsteht in Stettin die wohl größte öffentliche Sammlung galvanoplastischer Idealrekonstruktionen verlorener griechischer Skulpturen weltweit. Moderne Bronzenachgüsse und in Marmor gemeißelte Kopien römischer Bildwerke ergänzen die Auseinandersetzung mit den Rekonstruktionen.

1910 verpflichtet Dohrn den Furtwängler-Schüler Walter Riezler als Direktor des Städtischen Museums (1908–13), der in München die erste Nachbildung des verlorenen Speerträgers bestellt (1910–12), diesmal in kostspieligem Bronzehohl-guss. Das neue Model vereint drei römische Kopien: die Bronzeherme aus Herculaneum (Kopf), den Torso Pourtales in Berlin (Körper) und den Doryphoros aus Pompeji (Extremitäten). Die zweite Nachbildung (1920/21) ist nicht für ein Museum bestimmt, sondern politisch motiviert, als Mittelpunkt eines Denkmals für die Gefallenen der Münchner Universität (s. S. 74 f.).

Perfekt ausbalanciert hielt der Stettiner Doryphoros links den langen Speer, gleißt der asphaltüberzogene Körper, schimmern die vergoldeten Haare, Finger- und Zehennägel, beleben farbige Steine die Augen, versinnlichen Kupfereinlagen Lippen und Brustwarzen. Es ist, als umweht das Ganze ein Hauch zeitgenössischen Jugendstils.

Dreidimensionale Idealrekonstruktionen verlorener griechischer Skulpturen auf der Grundlage römischer Kopien sind methodisch und historisch zwangsläufig beides, angreifbar und weiterführend. Angreifbar, weil eine verlorene Skulptur sich mithilfe von Kopien nicht genau rekonstruieren lässt. Weiterführend, weil die Idealrekonstruktion durch ihre konzeptionelle sowie physische Präsenz der Forschung neue Möglichkeiten eröffnet, sich mit diesem Thema im »Digitalen Zeitalter« auseinanderzusetzen. RMS





Obergeschoss des Städtischen Museums Stettin mit Idealrekonstruktionen aus der Sammlung von Heinrich Dohrn: links Amazone Sosikles, Mitte Athena Lemnia, rechts Doryphoros (Speerstellung zu steil)

Bronzeguss der Rekonstruktion des Doryphoros, Städtisches Museum Stettin



PAUL WOLTERS – »UNERREICHTER MEISTER DER ARCHÄOLOGISCHEN METHODE« (1908–1929)



Paul Wolters, vor 1928

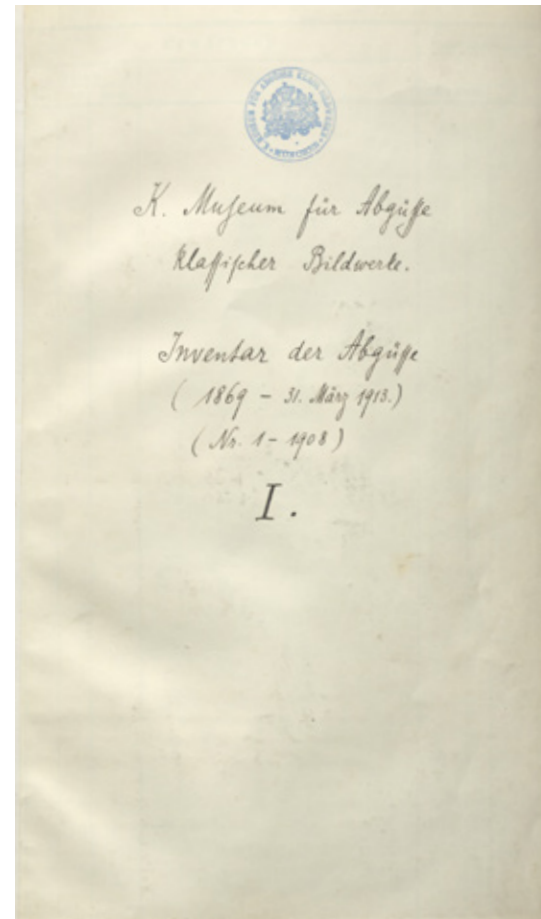
Paul Wolters übernahm den Lehrstuhl und damit den Direktorenposten des Abgussmuseums im Jahr 1908. Sein Werdegang zeigt, wie gut er für diesen Posten geschaffen war, denn er vereinte in sich Museumserfahrung, Objektkenntnis, Lehrtätigkeit sowie ein großes Ansehen in der Archäologenwelt.

1858 in Bonn geboren, wuchs Wolters in wissenschaftlicher Hinsicht im dortigen Akademischen Kunstmuseum auf. Von dieser großen Lehr- und Forschungssammlung wurde er bald schon nach Berlin geholt, an die größte Abguss-Sammlung überhaupt. Dort legte Wolters den Führer durch die Sammlung neu auf und der Band wurde schnell zu einer Art Handbuch der antiken Plastik. Am Deutschen Archäologischen Institut in Athen war er dann über viele Jahre in alle Ausgrabungen, auch die ausländischen, in Griechenland involviert – sein Wissen, vor allem seine Denkmälerkenntnis, wurde allseits hochgeschätzt. Dies lässt sich auch an seinen Forschungen beobachten, für die meist ein Einzelstück als Ausgangspunkt diente, über welches er hinaus größere Zusammenhänge behandelte. Von Heinrich Bulle wird er als »unerreichter Meister der archäologischen Methode« bezeichnet. Nach acht Jahren in Würzburg, wo er Professor und Museumsdirektor war, wurde er nach München berufen. Hier trat er die Nachfolge Furtwänglers als Lehrstuhlinhaber, als ehrenamtlicher Direktor des Museums für Abgüsse, als Leiter des Antiquariums und als Direktor der Glyptothek an.

Wolters tätigte von München aus zahlreiche Forschungsreisen, die ihn sowohl in den Süden zu Ausgrabungsstätten führten, aber auch an die großen Museen insbesondere nördlich der Alpen. Von seinen Reisen kehrte er oftmals mit neuen Stücken zurück, um die Sammlung zu vergrößern. Auch durch seine hervorragende Vernetzung mit Archäologen und Sammlern in internationalen Kreisen gelang ihm dies in vorbildlicher Weise.

Wolters fand in München eine Sammlung vor, die (bis Dezember 1907) 1.628 Inventareinträge zählte und bis zum Ende seines Direktorats 1929 bis zur Nummer 2.373 als letzten Eintrag anstieg. Bei diesem nominellen Zuwachs von 745 Objekten handelte es sich allerdings nicht nur um tatsächliche Neuzugänge. Vielmehr war Wolters bestrebt, mehr als seine Vorgänger und sicherlich durch seine vorherigen Tätigkeiten bedingt, die Bestände des Museums systematisch zu erfassen und zu ordnen. Unter seinem Direktorat wurde eine Revision der Sammlung durchgeführt, ein mühsames, oft undankbares Unterfangen, aber eine zentrale Aufgabe der Museumsarbeit. In diesem Zusammenhang wurde das erste Inventarbuch »Accessions Katalog des Museums von Abgüssen Klassischer Bilderwerke«, welches Heinrich Brunn angelegt und die Assistenten weitergeführt hatten, ersetzt, nachdem die Informationen in ein neues Inventarbuch übertragen worden waren. Im Rahmen dieser Revision waren einige verzeichnete Stücke nicht aufzufinden, während manches vorhandene Stück nicht verzeichnet war. So sind über 100 Inventareinträge keine Neuerwerbungen, sondern Stücke, die sich bereits in der Sammlung befanden, aber erst jetzt erfasst wurden. Noch 1929 wurden Stücke inventarisiert, die »ohne Inv. Nr. vorgefunden« wurden. Eine ganze Reihe an Objekten aus den Bereichen Schmuck und Kleinkunst »lag unter den Gemmenabdrücken« und wurde nun erstmals erfasst. Sogar die von Furtwängler getätigte Rekonstruktion der Athena Lemnia wurde jetzt erst inventarisiert.

Es gab aber auch zahlreiche Neuzugänge: 1913 kam es z. B. zu einer Schenkung von neun Abgüssen durch die Königliche Kunstgewerbeschule in München. Dabei allerdings handelte es sich um Teilabgüsse oder »flaue (indirecte) Abgüsse« und die meisten wurden magaziniert. 1924 gingen 19 Abgüsse als Leihgabe aus der Gipssammlung der Akademie der Bildenden Künste ein, wo man bestrebt war, Platz zu schaffen, da die Abgüsse nicht mehr Bestandteil der Lehre waren. Ein weiteres größeres Konvolut war eine Schenkung von James Loeb, die aus über 40 Objekten aus dem Nachlass Furtwänglers bestand. Es gingen aber auch Objekte ab, denn Wolters schien insgesamt geordnete Verhältnisse (wieder-)herstellen zu wollen: Im April 1916 wurde



1913 angelegtes Inventarbuch des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke



Der Abguss der Medusa (heute Inv. 17) nach einem verschollenen Original wurde 1913 nachträglich inventarisiert.

eine Reihe an Objekten, die »irrtümlich inventarisiert« wurden, »in die Glyptothek zurückgeschafft«, während andere Stücke im Juli 1916 »anlässlich der Neuordnung v. K. Antiquarium überwiesen« wurden. Dabei handelte es sich meist um Werke der Kleinkunst, Schmuck oder Waffen und Gerätschaften.

Daneben stammten die Neuzugänge aus der ganzen Welt, aus zahlreichen Museen, vielen Formereien und von unzähligen Kollegen. Schwerpunkte waren z. B. ein Konvolut aus Heraklion, eine Reihe an Objekten aus Alexandria sowie zahlreiche Stücke von Gilliéron, immer wieder Ankäufe von dem Münchner Gipsformer Geiler oder dem Formator Wolfert usw. Äußerst viele Stücke gingen als Schenkungen in den Bestand ein. Die Sammlung nahm langsam aber sicher einen Umfang an, der mit den anderen deutschen Abguss-Sammlungen mithalten konnte.

Mit Johannes Sieveking, der am Antiquarium tätig war und zuvor Assistent Furtwänglers, führte Wolters einige der Projekte Furtwänglers fort, so beispielsweise die enge Kooperation mit Stettin: So geht z. B. die zweite Rekonstruktion des Doryphoros auf Wolters zurück (s. S. 74 f.). Aber auch andere Rekonstruktionsarbeiten, wie die an der Athena Amelung (s. S. 72 f.), führte er fort. Denn Wolters »gestattete mit Freuden die Fortsetzung der Arbeit, deren Ausführung den Künstlerhänden Christoph Nüßleins anvertraut wurde. Ihm und Sieveking, der wieder die Leitung übernahm, ist es zu danken, wenn ich heute den Lesern die vollendete Restauration vor Augen führen kann«, schreibt Walter Amelung 1908. Das Ergebnis war in der Galeriestraße 4 zu erwerben – für 500 Mark, ein stolzer Preis, wenn man bedenkt, dass der Abguss eines etwa lebensgroßen Kopfes ca. 10 Mark kostete. Zwar erhielt die Sammlung erst mit dem Umzug und der Neueröffnung 1932 einen eigens als solchen ausgewiesenen Werkstattraum, es muss aber auch davor die Möglichkeit gegeben haben, Abgüsse herzustellen oder zu bearbeiten, wie das Beispiel der Athena Amelung und andere Rekonstruktionen zeigen.

Wolters Streben nach Ordnung betraf auch die Beschreibung der Sammlung: 1909 wurde ein neuer Führer als Erweiterung des vorherigen herausgegeben. Diese fünfte Auflage wurde von Sieveking erstellt und von Ernst Buschor revidiert, die 1.380 Stücke aufnahmen.

Der Bestand der Abguss-Sammlung war ansehnlich, die Räume dagegen nicht. Wolters, genauso wie seine Vorgänger, schrieb unermüdlich Briefe an das Ministerium für Unterricht und Kultus und wies auf die Raumnot hin. Immer wieder fassten er und Carl Weickert, seit 1919 Konservator der Sammlung, die Bedürfnisse des Museums und die Entwicklungen in den letzten 50 Jahre zusammen: Denn bereits Brunn hatte die Räume im ersten Obergeschoss in der Galeriestraße gefordert, um aus den nicht geeigneten Räume im Erdgeschoss ausziehen zu können. »Diese sogenannten ›Museumsräume‹ im Parterre dienten vorher als Magazin für die Bänke und Gartengeräte des Hofgartens, nachdem verschiedentlich vergebens versucht worden war, für diese ganz unbrauchbaren kellerartigen Räume einen Mieter zu finden«, schrieb Wolters 1923. Enge und Erschütterungen durch den Verkehr sowie Feuchtigkeit und Kälte und nicht zuletzt der sich häufende Vandalismus den Abgüssen gegenüber führten 1919 zur Schließung der Sammlung für die Öffentlichkeit. Es gab immer mehr Schäden an den Gipsen und auch für die Lehre war die Sammlung quasi unbenutzbar. Als »ein Jammertal« bezeichnet Weickert das Museum. Die Raumnot war immens geworden: Neben den rund 2.000 Abgüssen waren

Sammlungsräume um 1910



auch über 20.000 Fotos und eine große Gemmen-Sammlung Teil des Museums. Weickert schrieb 1925 an das Ministerium einen beeindruckenden Bericht zur Situation und zu den Bedürfnissen der Münchner Sammlung und bewies damit, wie vertraut er mit der Museumsarbeit war. Hierfür und mit Blick auf die Aufstellung der Sammlung war er eigens auf Reisen gegangen: In Dresden, Bonn, Leipzig, Frankfurt, Berlin und Würzburg hatte er sich andere Sammlungen angeschaut, deren Ausstattung, Bestand und Räume. Und auch die Presseberichte aus den 1920er Jahren zeichnen ein verheerendes Bild der Abguss-Sammlung: »Aber es ist nichts mehr als ein Magazin, wo grade das, was wir an der Antike suchen, am wenigsten zur Geltung kommt. Griechische Skulptur muss auf freien Sportplätzen aufgestellt werden, und nicht in staubigen Lagerräumen.« (Abendzeitung 3.9.1926) oder: Die Abgüsse »sind magaziniert und haben ein Dach über sich, das sie davor schützt zugrunde zu gehen. Das ist aber auch alles. (...) Ein Abguss stört und bedrängt den anderen. Und so ist es begreiflich, dass dieses Museum, das ja in seiner gegenwärtigen Gestalt gar keines ist, nicht gerne besucht wird« (Münchner Zeitung 18.10.1926).



1926 änderte sich die Situation schlagartig. Das Völkerkundemuseum war von den Sälen im ersten Obergeschoss in das Alte Nationalmuseum umgezogen, sodass die Archäologen wieder begründete Hoffnungen hegen durften: Diese Räume mit dem für Skulpturen optimalen hohen Seitenlicht sollten endlich, wie schon seit einem halben Jahrhundert versprochen, dem Museum zugeteilt werden. Zwischenzeitlich machte der Architektenbund die Räume dem Museum wieder streitig, der hier ein »Architektenhaus« einrichten wollte und versuchte, dahin zu wirken, dass das Museum nahe der Glyptothek doch besser aufgehoben wäre.

Weickert hatte, um dem Anliegen mehr Überzeugungskraft zu verleihen, in der »Musteraufstellung eines Saales den Beweis erbracht« (Bayer. Kurier 5.11.1926): Denn die Aufstellung der Skulpturen in den neuen Sälen sollte modern und neuartig sein: »nicht wieder mit dem Rücken gegen die Wand, also dekorativ, wie das in den meisten Plastikmuseen immer noch der Fall ist, sondern so, dass man von allen Seiten um die Figuren herumgehen kann. (...) Wenn man sich dieser Aufstellungsweise, die hier erstaunlicherweise zum ersten Male verwirklicht wird, (...) gegenüber sieht, dann kommt es einem plötzlich zum Bewußtsein, welch herrliche Möglichkeiten sich eröffnen, wenn erst einmal das ganze Gipsabgußmuseum so aufgestellt sein wird.« (Münchner Zeitung 18.10.1926)

Nach zahlreichen Presseberichten und heftigen Diskussionen auch außerhalb der Stadt zu dieser sog. Münchner Museumsfrage wurde das erste Geschoss schließlich dem Museum für Abgüsse zugesprochen. Ironischerweise suchte man nun für die von den Archäologen so ungeliebten Räume im Erdgeschoss neue Nutzer, woraufhin sich Wolters abermals einschaltete, um diese doch noch für sich zu retten.

Sammlungsräume um 1910

Schlussendlich aber wird hier der Bund Deutscher Architekten, der Münchner Bund und der Münchner Architekten- und Ingenieur-Verein mit Verwaltungs-, Sitzungs- und Ausstellungsräume unterkommen. Erst später konnte sich das Abgussmuseum hier wieder ausbreiten.

1928 gratuliert Heinrich Bulle Wolters zum 70. Geburtstag und im Grunde auch zum Erfolg der räumlichen Erweiterung: »Jetzt endlich ist es so weit, dass auch hier für Menschen und Dinge in dem großen Obergeschoß Luft und Licht geschaffen wird, wie es schon Brunn zugesagt war und von Furtwängler vergeblich erstrebt wurde.«

Im August 1929 wurde Wolters von seinen Ämtern als Professor und als Leiter des Museums für Abgüsse befreit und im November übernahm Buschor diese Tätigkeiten. Die Neueröffnung des Museums für Abgüsse fand damit bereits unter Buschor statt am 14. Mai 1932 (s. S. 76 ff.). Wolters aber behielt das Amt als Direktor der Antikensammlungen bis Anfang 1935. Nur ein Jahr später verstarb Wolters am 21. Oktober 1936. NSG



Sammlungsräume um 1910

Um 1900 spielte die Frage nach dem Aussehen der nicht mehr oder nur in Fragmenten erhaltenen antiken Bildwerke eine große Rolle in der Diskussion der Klassischen Archäologie. Etliche Skulpturen wurden ergänzt und verloren gegangene Gruppen wiederhergestellt, vor allem von Adolf Furtwängler in München war dies ein Forschungsschwerpunkt.

Das aus literarischen und bildlichen Quellen überlieferte 12 Meter hohe Kultbild der Athena des Phidias (vollendet 438 v. Chr.) im Parthenon auf der Akropolis in Athen fand dabei besonderes Interesse. Auch der Archäologe Walter Amelung (1865–1927) befasste sich mit diesem Bildwerk: Angeregt durch Furtwänglers Arbeiten führte er seine Rekonstruktion gemeinsam mit den Archäologen der Münchner Abguss-Sammlung durch. Der erste Schritt war dabei die erfolgreiche Zusammensetzung und Anpassung des Abgusses des Körpers der sog. Athena Medici in Paris mit dem eines Kopfes in Wien. Und es ging noch weiter. »Nachdem es gelungen war, das Bild des Originals in den Hauptzügen sicher festzustellen, mußte es mein sehnlichster Wunsch sein, dieses Bild auch in einer gewissenhaft durchgeführten Restauration wiedererstehen zu lassen, um dem ursprünglichen Eindruck der Schöpfung doch um einen Schritt näher zu kommen«, schreibt Amelung 1908. Und so wurde die überlebensgroße, ca. 3,5 Meter hohe Figur der Göttin mit Kopfschmuck, Armen, Schild, Speer und Schale sowie Schlange und Eule ergänzt. Letztere waren freie Nachbildungen des Bildhauers Christoph Nüßlein, der diese Attribute aufgrund von Münzdarstellungen und der Umzeichnung eines heute verlorenen Reliefs aus Ambelopiki an der Statue anfügte.

Die Arbeiten an der Rekonstruktion erfolgten in der Königlichen Sammlung von Gipsabgüssen in der Münchner Galeriestraße. Dort konnten auch Abgüsse der sog. Athena Amelung erworben werden. Einige dieser verkauften Abgüsse sind noch heute unversehrt erhalten geblieben, wie z. B. in Cambridge und Moskau.

Die Münchner Sammlung wurde fast vollständig im Zweiten Weltkrieg zerstört, Reste der originalen Münchner Rekonstruktionsarbeit konnten nun aber durch die Verfasser in der Akademie der Bildenden Künste in München erkannt werden. An einem dort erhaltenen Oberkörper der sog. Athena Medici wurden bei der 2019 getätigten Restaurierung einige Auffälligkeiten entdeckt, die nahelegen, dass an diesem Abguss bildhauerisch gearbeitet wurde. Teile der Ägis, das Medusenhaupt und einige Schlangen sowie etliche am Original gebrochene Falten sind mit Gips ergänzt. Das gesamte Stück weist einen gelblichen Lacküberzug auf, vermutlich Schellack, der in der Regel zum Versiegeln und Festigen von Oberflächen aufgetragen wird. Zudem finden sich Spuren einer Formteilung und Reste von sog. Anböschungen in Ton. Dies ist ein sicherer Beleg dafür, dass von diesem Gips eine Negativform erstellt worden sein muss (s. S. 16 ff.). Man kann daher vermuten, dass dies das Stück ist, an dem die Ergänzungen und Rekonstruktionen nach den Vorgaben Walter Amelungs vorgenommen wurden und das als Vorlage für weitere Abgüsse diente. OH | WS



In München durchgeführte
Rekonstruktion
durch Walter Amelung

In der Akademie der Bildenden Künste
entdeckter Oberkörper der sog. Athena Amelung;
am Armansatz ist die sog. Anböschung sichtbar
(Leihgabe Akademie der Bildenden Künste
München).



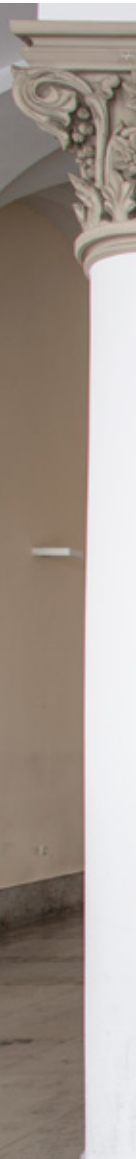
Doryphoros in der Ehrenhalle der LMU München,
um 1930, Denkmal für die im Ersten Weltkrieg
gefallenen Mitglieder der Universität



Das verlorene Vorbild der Bronzestatue hat der berühmte griechische Bildhauer Polyklet um 440 v. Chr. geschaffen. Antike Texte bezeichnen sie allgemein als »Speerträger« (griechisch dory-phoros). Wen die Statue tatsächlich darstellt (Achill?), ist bis heute umstritten. Mithilfe römischer Kopien konnte der Archäologe Karl Friederichs den Speerträger 1863 als Werk des Polyklet identifizieren. Formal basiert das Standbild auf dem in Proportion und Körperbewegung genau durchdachten Kanon, einer kunsttheoretischen Abhandlung des Polyklet. Für ihn waren Gegensätze wie Tragen und Lasten, Anspannung und Entspannung, sich gegenseitig bedingende Teile eines mustergültigen menschlichen Ganzen. In einer weiteren Perspektive verkörpert der regelgerechte Entwurf des Speerträgers kollektive Werte, indem er das formal »Schöne«, das ethisch

»Gute« und das philosophisch »Wahre« als das gemeinsame »Richtige« in einer Gestalt vereint. Seither fordert sein dreidimensionales Menschenbild zum Nachdenken heraus.

Der Archäologe Adolf Furtwängler (verstorben 1907) bahnte wissenschaftlich den Weg für die Nachbildung des verlorenen griechischen Urbilds – gestützt auf seine dominante Position in München, das dortige handwerkliche Können und einen finanzkräftigen Freundeskreis. Die erste Idealrekonstruktion des Speerträgers in Bronze, von dem Furtwängler-Nachfolger Paul Wolters geleitet und aus drei römischen Kopien entwickelt, war für das Städtische Museum in Stettin bestimmt (1910–1912) (s. S. 64 f.). Zehn Jahre danach folgte die zweite Nachbildung, derselben Gussform entnommen wie die erste. Diese Nachbildung diente vaterländischen Zielen in München. Sie war von der Ludwig-Maximilians-Universität für die in ihrem Zentrum neu eingerichtete »Ehrenhalle« bestellt: als Mittelpunkt eines heroischen Denkmals für die 1.026 im Ersten Weltkrieg gefallenen Mitglieder der Universität. Im Zweiten Weltkrieg durch Bomben beschädigt und danach beseitigt hat von dem Denkmal allein der Speerträger überlebt – nunmehr als leere Hülle, steril wiederaufgestellt am alten Ort, seines Speers beraubt, und seine Geschichte verschweigend. RMS





Doryphoros in der
ehemaligen Ehrenhalle der
LMU München, 2015



DIE SAMMLUNG VON DEN 1930ER JAHREN BIS ZU IHRER ZERSTÖRUNG (1929–1945)



Ernst Buschor war von
1929 bis 1959 Direktor des
Museums für Abgüsse.

Als Ernst Buschor (1886–1961) am 1. November 1929 sein Amt als Direktor antrat, waren die Planungen zum Umbau und zur Neugestaltung des Museums für Abgüsse in vollem Gange. Der Hauptkonservator Carl Weickert und der Vorgänger Buschors, Paul Wolters, hatten sich bereits seit einigen Jahren bemüht, die durch den Umzug des Völkerkundemuseums frei gewordenen Räume im ersten Obergeschoss für die Sammlung nutzen zu können (s. S. 66 ff.). Diese planerischen Vorarbeiten werden Buschor die Berufungsverhandlungen erleichtert haben, sodass ihm schließlich zugesichert wurde, diese Säle dem Museum eingliedern zu können. Abgesehen von diesen neuen Entwicklungen war Buschor bestens mit der Sammlung vertraut, an der er mit mehrjährigen Unterbrechungen von 1908 bis 1919 als Konservator gewirkt hatte.

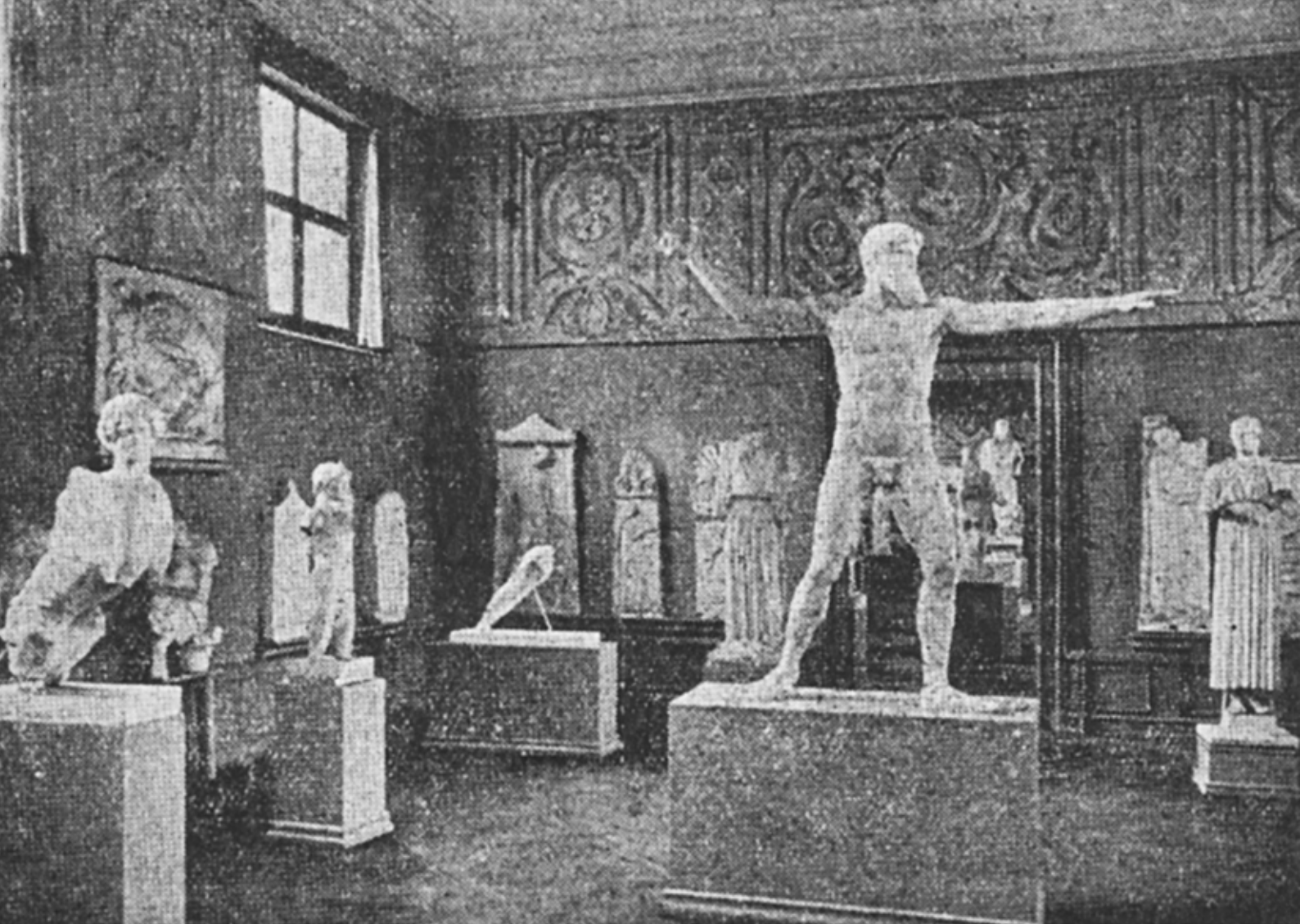
Nach Buschors Amtsantritt Ende 1929 dauerte es noch etwas mehr als zwei Jahre, bis schließlich in einem feierlichen Festakt am Samstag, den 14. Mai 1932 das Museum in den neuen Räumen eröffnet werden konnte. Die lange Umbauzeit hatte sich offensichtlich gelohnt, denn die Presse feierte überschwänglich die neuen »lichtdurchfluteten schönen Räume am Hofgarten«. Wie den damaligen Berichten zu entnehmen ist, hatte Carl Weickert als Hauptkonservator die Neuaufstellung der Sammlung konzipiert. Auf seine Anregung hin wurden wie schon zuvor bei der provisorischen Aufstellung an den Wänden fast ausnahmslos Reliefs aufgereiht, während die Rundplastik so in den Räumen aufgestellt war, dass sich genügend Platz bot, um sie umrunden und von allen Seiten betrachten und studieren zu können. Diese Besonderheit wurde als »nicht museumsmäßig«, sondern als eine »der antiken Auffassung« entsprechende Aufstellung gewürdigt.



Auch nach der Eröffnung bis zu seinem Weggang 1934 kümmerte sich vorwiegend Weickert um die Angelegenheiten des Museums, während Buschor zwar als ehrenamtlicher Direktor fungierte, sich aber wohl vorwiegend mit der Leitung des Seminars der Universität und vor allem der Grabung des Heraions auf Samos beschäftigte. Mehr als die Hälfte – nämlich 14 von 25 – der Neuerwerbungen aus Buschors Zeit kam unter Weickert zur Sammlung hinzu. Darunter befanden sich auch die beiden Gespanne sowie das Unterteil des Oinomaos, alle drei wichtige Ergänzungen zu den vorhandenen Figuren des Ostgiebels des olympischen Zeustempels. Auch die Korrespondenz des Museums führte Weickert, der sich für Aufsichten und einen Heizer einsetzte, damit die Schausammlung in den Wintermonaten nicht nur für Studierende, sondern auch für die breite Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnte.

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 scheint im Museum keine gravierenden Veränderungen zur Folge gehabt zu haben. Zumindest lassen die erhaltenen Akten den Schluss zu, dass die Sammlung in den ersten Jahren von tiefgreifenden Einschnitten verschont blieb. Ob der drastische Rückgang der Neuankäufe – von 1935 an kamen im Schnitt nur ein bis zwei Objekte pro Jahr zur Sammlung hinzu, d. h.

Wie auch in den früheren Aufstellungen verfolgte man 1932 eine streng chronologische Reihung, allerdings begann man mit den hellenistischen Werken und endete im archaischen Saal.



»Bewunderungswürdig sind
neben der Reichhaltigkeit dieser Sammlung
auch die prächtigen Räume und
das ausgezeichnete Licht, so daß die Plastiken
besonders gut zur Geltung kommen.«

Bayerischer Kurier, 17. Mai 1932

Die frühklassischen Werke gruppierten sich um eine der spektakulärsten Neuerwerbungen des Museums: die erst 1926 und 1928 gefundene Statue des sog. Gottes aus dem Meer, die der Kunsthändler Jacob Hirsch 1931 dem Museum schenkte (alte Inv. 2379).



Die Exponate der Ausstellung »Entartete Kunst« hingen an Trennwänden, die die Gipsabgüsse vollständig verbargen.

nur insgesamt elf Stück bis 1943, – auf den Weggang Weickerts oder auf eine Reduzierung der Haushaltsmittel und damit auf das Konto der neuen Regierung ging, lässt sich im Rückblick kaum noch beurteilen. Tatsächlich verwunderlich ist die geringe Anzahl neuer Objekte vor allem für die vier Jahre vor Kriegsbeginn, da wahrscheinlich erst ab 1939 Einsparmaßnahmen gefordert wurden.

Einen einschneidenden Eingriff von Seiten der Nationalsozialisten in die Belange des Museums stellte die Entscheidung dar, die Ausstellung »Entartete Kunst« von Juli bis November 1937 im Museum für Abgüsse zu zeigen. Da man die Gipse nur zum Teil magazinieren konnte, wurden kurzerhand hohe Trennwände vor den Saalmauern eingezogen. So konnten einerseits die großen Objekte verborgen werden und andererseits wurden die Säle zu kleineren und engen Ausstellungsräumen, was zu der bewusst schlechten und unvorteilhaften Präsentation der Werke beitrug.

Der Rückbau dauerte ein halbes Jahr, sodass erst im Sommer 1938 die Abgüsse erneut gezeigt werden konnten. Ein ausführlicher Artikel in den Münchner Neuesten Nachrichten vom 14. Juni 1938 berichtet, dass sich die Neuaufstellung durch eine »gelockerte, lichte Darbietung« und die Hinzunahme vieler bisher magazinierter Bestände auszeichnete. Beides war möglich geworden, weil das Museum erneut Räume hinzugewonnen hatte: Es erstreckte sich nunmehr über sieben Säle im Hauptgeschoss, wo das Konzept auf der früheren chronologischen Reihung beruhte, mehrere Räume im Erdgeschoss mit der Abteilung römischer Repliken nach griechischen Vorbildern sowie das Kopfdepot in den Dachgeschossräumen. Leider sind von dieser Neuaufstellung außer den Fotos, die nach den Bombentreffern aufgenommen wurden, keine Bilder erhalten. Die Neueinrichtung oblag Heinz Kähler, der seit Juni 1937 am Museum angestellt war. Eine neue Publikation des Bestandes war ebenfalls in Planung, da die letzte Auflage des alten Kataloges fast 30 Jahre zurücklag. Die Veröffentlichung wurde allerdings nicht realisiert, was wohl auf den Kriegsausbruch zurückzuführen ist.

Ungefähr gleichzeitig ließ Buschor vermutlich auch die Abgüsse der Tyrannenmörder modifizieren und beschäftigte sich intensiv mit der Gruppe (s. S. 82 f.). Dies stellt eine der wenigen Arbeiten Buschors mit den Abgüssen im Münchner Museum in dieser Zeit dar. Noch während des Krieges unternahm er 1942 und 1943 mehrfach den Versuch, durch Zusammenlegung verschiedener Posten im Etat »zu dem bereits vorhandenen Abguss des Ost-Giebels des Olympischen Zeustempels endlich den dringend benötigten Abguss des West-Giebels« erwerben zu können. Der Ankauf des zweiten Giebels war bereits 1938 bei der Wiedereröffnung des Museums geplant gewesen. Zu diesem Zweck hatte man gegenüber den Werken des Ostgiebels einen leeren Sockel aufgestellt, doch war es vermutlich aufgrund knapper Haushaltsmittel nicht zu einer Erwerbung gekommen. Ob Buschor im Juni 1943 tatsächlich noch damit rechnete, eine solch große Anzahl an Gipsabgüssen ankaufen zu können, oder ob diese Forderung lediglich seinen Glauben an den (baldigen) »Endsieg« demonstrieren sollte und damit eher als politisches Symbol zu bewerten ist, lässt sich nicht mehr beurteilen.

Eine Antwort des Ministeriums auf Buschors Antrag – außer wiederholten Hinweisen zur Einsparung von Geldern – hat sich zwar nicht erhalten, aber aufgrund der damaligen Zustände ist kaum vorstellbar, dass ein solcher Ankauf ernsthaft in Erwägung gezogen wurde. Aufgrund der Luftangriffe auf deutsche Städte wurde die bereits im Oktober 1940 angeordnete »Sicherstellung von Kunstwerken gegen Fliegerangriffe« – diese Aufforderung erging an alle staatlichen Museen in Bayern – nun dringend erforderlich. Erst im Januar 1943 hatte

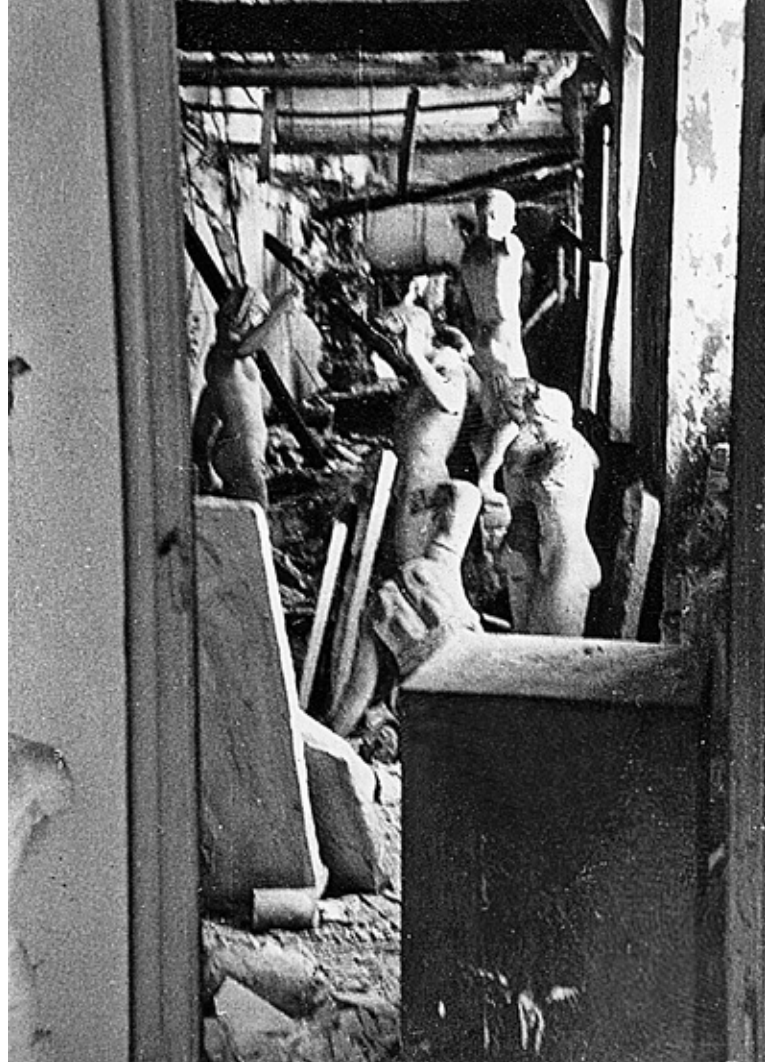
Blick in einen Raum
des Museums nach
Bombentreffern 1944/45
im Erdgeschoss



Buschor selbst »Mittel zur Dachstuhlprägung« wegen der »erhöhten Luftgefahr« beantragt. Außerdem verzeichnete das Museum für Abgüsse, gegen dessen Auslagerung man sich bewusst entschieden hatte, bereits im Oktober 1943 erste Schäden durch Bombentreffer: neun vollständig zerstörte und zehn beschädigte Skulpturen.

Doch nicht nur die allgemeine politische Lage, auch die eingeschränkten Räumlichkeiten im Museum lassen es fraglich erscheinen, ob die Aufstellung einer solch monumentalen Erwerbung wie dem Olympiagiebel mit einer Gesamtlänge von ungefähr 30 Metern in der Sammlung möglich gewesen wäre. 1940 wurde ein großer Ausstellungsraum – welcher ist nicht bekannt – an den Gauhauptstellenleiter vermietet, weitere Säle mussten seit Sommer 1943 an den Reichsarbeitsdienst und die Deutsche Arbeitsfront abgetreten werden. Hierdurch wurde das Museum, das sicher schon längere Zeit für die Öffentlichkeit geschlossen war, wobei der genaue Zeitpunkt der Schließung unbekannt ist, immer mehr eingeschränkt. Aber auch das wissenschaftliche Arbeiten wird kaum noch möglich gewesen sein. Spätestens im Herbst 1944 werden Abgüsse nicht mehr frei zugänglich gewesen sein, nachdem die Deutsche Arbeitsfront aus den zerstörten Räumen in den oberen Geschossen in »einen noch benützbaren ehemaligen Ausstellungsraum im Erdgeschoß« umgezogen war.

Kurz vor Kriegsende wendeten sich auf dramatische Weise die Geschehnisse des Museums für Abgüsse klassischer Bildwerke, mit insgesamt 2.398 Inventarnummern eines der größten damaligen Abgussmuseen. In einer kurzen Notiz unterrichtet Ernst Buschor am 9. Januar 1945 das Staatsministerium vom vorläufigen Ende der Münchner Sammlung: »Bei den Angriffen des 7. Januar wurde das Museum für Abgüsse durch Volltreffer und Brand mit seinen Beständen zum größten Teil vernichtet. Die Gipsabgüsse waren im Einverständnis mit dem Ministerium am Ort belassen worden, da ihr Abtransport nicht möglich war und sie im Laufe der Zeit ersetzt werden können.« ASV



Das zerstörte Obergeschoss 1944/45

Zu den berühmtesten Denkmälern der Antike gehörte die von Kritios und Nesiotes verfertigte Tyrannenmördergruppe im Zentrum der Agora von Athen. Dargestellt waren die Athener Harmodios und Aristogeiton, die im Jahr 514 v. Chr. den Tyrannen Hipparchos aus persönlichen (nicht etwa politischen) Gründen töteten und bereits um 500 v. Chr. zu ›Gründerheroen‹ der kurz zuvor eingerichteten attischen Demokratie stilisiert wurden. Es handelte sich um eine im Jahr 477/476 v. Chr. errichtete bronzene Statuengruppe, von der in der römischen Kaiserzeit mehrere maßgleiche Statuen- und Kopfkopien angefertigt wurden.

Von der zugehörigen, ursprünglich etwa 1,5–1,6 m breiten Basis sind bis heute lediglich zwei kleine aneinanderpassende Fragmente mit Teilen eines panegyrischen Epigramms erhalten. Da die römischen Kopien jeweils einzelne Statuen des Harmodios und des Aristogeiton überliefern, ist die Komposition der originalen Gruppe bis heute umstritten.

Vor diesem Hintergrund führte Ernst Buschor vermutlich in den späten 1930er Jahren einige Rekonstruktionsversuche mit den damals in der Münchner Abguss-Sammlung befindlichen Gipsen nach den im 18. Jahrhundert allerdings partiell ergänzten Statuenkopien in Neapel durch. Um ein möglichst authentisches Bild der Figuren zu erhalten, wurden diese beiden Abgüsse modifiziert; während die neuzeitlichen Ergänzungen weitgehend beseitigt wurden, fanden einige aktuelle Forschungsergebnisse zur Rekonstruktion der Einzelstatuen Aufnahme. Dies betraf u. a. den jüngeren Tyrannenmörder (Harmodios), der nun richtig mit einem weit über den Kopf nach hinten geführten Schwertarm ergänzt wurde; in dieser

Hinsicht glichen die Münchner Gipsabgüsse prinzipiell bereits der einige Jahre später in der Abguss-Sammlung der Universität Rom angefertigten und bis heute maßgeblichen Rekonstruktion der Tyrannenmörder in Gips.

Gegenüber der bereits seit etwa 1870 beliebten und in mehreren Museen realisierten keilförmigen Komposition, bei der die beiden Tyrannenmörder Rücken an Rücken stehen und auf den imaginären Gegner einstürmen, plädierte Buschor für eine andere Rekonstruktion. Nachdem er mit den Münchner Gipsabgüssen mehrere, zum Teil ebenfalls bereits seit dem 19. Jahrhundert vorgeschlagene Lösungen (›flächige Gruppe‹, ›gestaffelte Gruppe‹, ›zusammenbewegte Gruppe‹) in insgesamt 33 Varianten durchgespielt hatte, favorisierte er schließlich eine ›zusammenbewegte Gruppe‹, bei der die beiden Tyrannenmörder Brust an Brust agieren und Harmodios sich etwa einen Schritt vor seinem älteren Gefährten befindet.

Der Rekonstruktionsvorschlag Buschors basierte im Wesentlichen auf einem subjektiven ästhetischen Urteil und blieb zu Recht nicht lange unwidersprochen; problematisch ist hier insbesondere, dass Harmodios nun jeder Aktion seines Gefährten im Wege steht. Vermutlich stürmten die Tyrannenmörder vielmehr Rücken an Rücken auf gleicher Höhe (parallel zueinander oder auch keilförmig) auf den imaginären Gegner ein; eine vergleichbare Aufstellung entspricht am ehesten den Wiedergaben der Gruppe in der Kleinkunst und ist zudem gesichert für die beiden ursprünglich auf dem Kapitol in Rom errichteten Kopien der Tyrannenmörder.

Buschors ›Versuchsreihe‹ allein konnte keine Entscheidung in der Frage der Gruppenkomposition liefern. Sie stellt jedoch einen bemerkenswerten (und sehr zeitspezifischen) Versuch dar, anhand

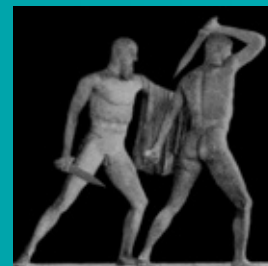
Gipsabgüsse römischer Kopien
der Tyrannenmörder Harmodios und
Aristogeiton mit neuzeitlichen
Ergänzungen (Inv. 572 und 573)



Gips-Rekonstruktion der Tyrannenmörder.
Rom, Museo dei Gessi



von Gipsabgüssen, die zunächst auf der Grundlage
neuester Forschungsergebnisse modifiziert wur-
den, zu einem differenzierten und aus Sicht des
»Versuchsleiters« plausiblen Ergebnis zu gelangen.
In der Forschung wurde sie sogleich rezipiert
und gilt bis heute als einer der aufwendigsten
Versuche, anhand der römischen Statuenrepliken
Aussagen zur Komposition der originalen Gruppe
in Athen zu treffen. RK



Gips-Rekonstruktion
der Tyrannenmördergruppe
durch Ernst Buschor

DAS MUSEUM OHNE RÄUME UND ZUNÄCHST AUCH OHNE EXPONATE (1945–1976)



Ernst Homann-Wedeking,
Direktor des Museums für Abgüsse
von 1959 bis 1973

Die Abguss-Sammlung mit dem ursprünglichen Bestand von ca. 2.400 Abgüssen wurde in den Jahren 1944 und 1945 vollkommen zerstört. Lediglich 15 Abgüsse hatten den Krieg unbeschadet überstanden und wurden nach dem Krieg in ein neues Inventarsystem (Inv. 1–12, 14, 17 und 230) überführt. Alle verzeichneten Stücke sind von kleinem Format, so dass sie vermutlich aufgrund der leichten Transportierbarkeit zusammen mit dem Institut an die Universität umgezogen worden waren. Darüber hinaus kamen zu einem späteren Zeitpunkt mehrere Stücke, die zum Teil aus den Hofgartenarkaden geborgen worden waren, über Umwege zurück in die Sammlung (z. B. Inv. 230, s. S. 37 f.).

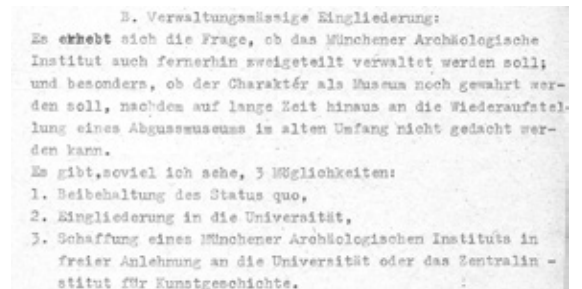
Bereits 1946 bestand der Wunsch, das Abgussmuseum wiedereinzurichten. Verwaltungstechnisch gehörte die Sammlung, genau wie die Fotosammlung, zu den wissenschaftlichen Sammlungen des Staates. Die Bibliothek hingegen unterstand als Verwaltungseinheit dem Archäologischen Institut und somit der Universität. Diese Situation spiegelte sich auch in der Aufgabenverteilung des Personals wider, da der Vorstand des Instituts zugleich in ehrenamtlicher Funktion Direktor des Abgussmuseums war. Zum damaligen Zeitpunkt umfasste der Personalbestand des Abgussmuseums Ernst Buschor als ehrenamtlicher Museumsdirektor sowie Heinz Kähler als Konservator. Die zweite Konservatorenstelle war bis zu dessen Suspendierung mit Franz Willemsen besetzt gewesen. Buschor war während seiner Suspendierung als Institutsvorstand (bis 1948) in der Lehre von Emil Kunze vertreten worden, fungierte aber weiterhin als Museumsdirektor. In seinen Berichten an die Verwaltung der wissenschaftlichen Sammlungen des Staates verknüpfte Buschor mit der Wiedereinrichtung eine Personalaufstockung. Neuerwerbungen von Abgüssen wurden zu diesem Zeitpunkt aber nicht finanziert. Stattdessen ging ein Großteil des Etats in die Erwerbung von Fotografien und die Einrichtung der Fotowerkstatt. Zudem wurde 1946 die zukünftige Stellung des Archäologischen Instituts diskutiert, das durch die wissenschaftlichen Sammlungen einerseits der Staatsverwaltung und durch die Lehrverpflichtung andererseits der Universität unterstand.



Das Haus der Kulturinstitute in den 50er Jahren, damals noch mit der Adresse Arcisstraße 10

Die Raumsituation des Instituts und der Sammlung standen ebenfalls zur Debatte und es wurden, aufgrund der Nähe zur Universität, die Rückkehr in die Hofgartenarkaden oder eine Unterbringung im Prinz-Carl-Palais erwogen.

1947 wurden dem Archäologischen Seminar schließlich Räume für die Bibliothek und Büros im heutigen ›Haus der Kulturinstitute‹ zugewiesen, welche 1949 schließlich bezogen wurden. Das ehemalige NSDAP-Verwaltungsgebäude, geplant von Paul Ludwig Troost, hatte den Zweiten Weltkrieg unbeschadet überstanden und war nach Kriegsende von den Alliierten als »Central Collecting Point« genutzt worden. Dort wurden die unter der Nazi-Herrschaft entwendeten Kunstsammlungen gesichtet und die Rückgabe von unrechtmäßig erworbenen Kunstgütern an ihre rechtmäßigen Eigentümer koordiniert. Das Gebäude wurde bereits ab 1946 vom im selben Jahr gegründeten Zentralinstitut für Kunstgeschichte genutzt und auch die Antikensammlungen München sowie die Staatliche Graphische Sammlung samt Exponaten und Ausstellungsfläche waren bereits dort untergebracht. Diese Unterbringung sollte allerdings nicht endgültig sein. Aufgrund der schwierigen Raumsituation wurde 1948 nach Alternativen gesucht. Diese Maßnahme wurde auf Anweisung des Staatssekretärs Dr. Dieter Sattler zunächst zurückgestellt, um anschließend in die Planung des gesamten Museumareals einbezogen werden zu können. Im Laufe der Zeit hatte sich auch der Wunsch der Unterbringung geändert: Für Buschor war die räumliche Nähe zwischen Abguss-Sammlung, den Münchner Originalsammlungen und dem Archäologischen Seminar oberste Prämisse geworden. Dennoch wurde 1952 erneut über die Rückkehr des Museums in die Hofgartenarkaden an der Galeriestraße diskutiert. In seiner 1953 verfassten Denkschrift »Notwendigkeit der Wiedereinrichtung eines Abgussmuseums« schrieb Buschor daher konkret: »Das wieder erstehende Museum müsste in nächster Nähe des Archäologischen Instituts und der Glyptothek liegen.« Da er zu diesem Zeitpunkt bereits emeritiert war und sich selbst vertrat, befanden sich sowohl das Institut als auch die Sammlung in einer Art Schwebезustand.



Auszug aus den Archivunterlagen des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus

Die beiden Konservatorenstellen waren im Zuge der Berufung Kählers nach Saarbrücken mit Dieter Ohly als planmäßigem Konservator und Hans Walter als außerplanmäßigem Konservator besetzt. Diese neue Personenkonstellation in Kombination mit der kaum ausgebauten Sammlung und deren geringer Öffentlichkeitswirkung führten u. a. auch zu Überlegungen, das mit nur 15 Exponaten äußerst kleine Museum endgültig an die Universität anzugliedern.

Als 1959 Ernst Homann-Wedeking die Nachfolge Buschors antrat, gehörte zu seinen ersten Amtshandlungen eine Umstrukturierung des Stellenplans, nämlich die Einrichtung einer weiteren Assistentenstelle an der Universität. Homann-Wedeking hatte damit die von Buschor angestrebte Personalerweiterung durchsetzen können, denn auch an ihn war vom Kultusministerium der Wunsch nach einer Wiedereinrichtung des Abgussmuseums herangetragen worden. Die Sammlung war zu diesem Zeitpunkt noch immer nicht merklich angewachsen – lediglich 1958 kamen drei Exponate zur Sammlung hinzu. Erstmals ermöglichte ein von der Universitätsgesellschaft einmalig bewilligter höherer Betrag 1961 den Ankauf von 15 größeren Abgüssen, darunter die Statue des Ares Borghese, der Amazone des Kresilas, des Sophokles ehemals Lateran, des Fechters Borghese und der Athena aus Pergamon.

Neben dem Ankauf wurden in der Tradition des Museums Forschungsprojekte durchgeführt. Hans Walter forschte bereits 1958 mittels eines von der Technischen Universität übernommenen Abgusses des Barberinischen Fauns zur Ergänzung des rechten Beins der Skulptur. Die Rekonstruktion von antiken Originalen hatte in München bereits Tradition, wie die Kopienforschung Furtwänglers u. a. zum Doryphoros (s. S. 74 f.) oder die Rekonstruktionsversuche des Diskobol (s. S. 150 f.) belegen. Walter griff Furtwänglers Zweifel an der Gestaltung des weit ausgelagerten Beins auf. In seiner Forschung nutzte er ausschließlich die umfangreichen Archivunterlagen: Ankaufsakten des Hauses Barberini, frühe Stiche, Korrespondenz zwischen Ludwig I. und Martin von Wagner, Wiedergaben in Bozzetti und späteren Zeichnungen. Der originale Faun war nämlich noch nicht zugänglich, da sich die Glyptothek gerade im Wiederaufbau befand. Durch sein Vorgehen gewann Walter Einblick in die frühesten Restaurierungsmaßnahmen in Stuck und die auf Gian Lorenzo Bernini zurückgehenden Veränderungen an der Skulptur, nämlich die steilere Sitzposition. Besonderes Augenmerk legte er jedoch auf die von Camillo Pacetti vorgenommenen Marmorergänzungen, für deren Anbringung antike Bruchkanten abgearbeitet worden waren. In Zusammenarbeit mit dem Münchner Bildhauer Eberhard Luttner ließ Walter 1959/60 ein steiler aufgestelltes, weniger ausgelagertes Bein ergänzen. Dieser Vorschlag fand 1965 jedoch keine vollständige Berücksichtigung bei der Wiederergänzung des originalen Fauns in der Glyptothek.



Sog. Sappho (Inv. 6): Der Kopf befindet sich im Original wahrscheinlich in einer Privatsammlung.



Abguss des Fauns, der Hans Walter als Arbeitsmodell diente (Inv. 13)



Der Barberinische Faun, wie er heute in der Münchner Glyptothek steht



Abguss des Barberinischen Fauns ohne jegliche Ergänzung des rechten Beins (Inv. Th 76)

Der Wunsch nach der Wiedereinrichtung und dem Ausbau der Abguss-Sammlung führte auch in der Zeit Homann-Wedekings erneut zur unweigerlichen Frage, wo die Sammlung denn untergebracht werden sollte. Die Situation, eine so kleine Sammlung zu erweitern und gleichzeitig neue Räumlichkeiten dafür zu bekommen, erwies sich als ausnehmend schwierig. Mittelzuweisungen für großflächigere Ankäufe oder zusätzliche Stellen blieben daher vorerst aus. Als 1966 Hans Walter den Ruf nach Salzburg annahm, wurde Ingeborg Scheibler mit der Leitung der Abguss-Sammlung betraut. Trotz der finanziell angespannten Situation gelang es ihr, im Laufe der Zeit mit den Neuerwerbungen ein breites Spektrum der antiken Stilgeschichte abzudecken, das gerade für die Lehre und Forschung von großer Wichtigkeit war und noch immer ist. Die Neuzugänge der Sammlung stammten zum einen aus Ankäufen bei den Gipsformereien in Berlin und Dresden, zum anderen aus Tauschaktionen mit den Universitätsmuseen in Basel, Innsbruck und Göttingen. Scheiblers eigene Forschung in der Abguss-Sammlung galt der Untersuchung von im Krieg verschollenen Originalen auf Basis noch vorhandener Abgüsse. So publizierte sie auf Basis des Münchner Abgusses den Kopf der sog. Sappho, dessen Original von einer antiken Aphroditestatue entlehnt ist und heute verschollen ist.



Ingeborg Scheibler, die das Museum von 1966 an leitete



Kurz vor dem 100-jährigen Jubiläum erschien ein Katalog-Heftchen zum Preis von 1,50 DM.

1967 wurde ein Katalog der 72 wichtigsten Abgüsse der Sammlung gedruckt. Der Katalog erfüllte dabei die Funktionen der Dokumentation des Museumsbestandes und der Information der Museumsbesucher. Zudem wurde ein neuer Aufstellungsort für die Sammlung ins Spiel gebracht, nämlich die in der Residenz liegende, ebenfalls von Leo von Klenze entworfene ehemalige Allerheiligen-Hofkirche. Auch diese war im Zweiten Weltkrieg stark zerstört worden. Bereits im Januar 1969 wurde Homann-Wedeking vom Kultusministerium um eine neue, aktuelle Denkschrift gebeten, die als argumentative Hinterfütterung für die Sanierung der Kirche und die anschließende Sammlungsanstellung dienen sollte. Im selben Jahr nutzte Homann-Wedeking das 100-jährige Jubiläum der Sammlung, um auf die aktuelle Situation des Museums aufmerksam zu machen. Trotz des unmittelbar erteilten Bauauftrags kam es zu gravierenden Verzögerungen aufgrund des schlechten Gebäudezustandes. Die zweite Bauphase wurde bis in das Jahr 1975/76 verschoben und das Vorhaben der Unterbringung der Abguss-Sammlung schließlich aufgegeben. Die ehemalige Allerheiligen-Hofkirche hätte ohnehin der mittlerweile gewünschten räumlichen Nähe zum Institut und den Antikensammlungen entgegengestanden.

Einen entscheidenden Zuwachs und auch große öffentliche Aufmerksamkeit erhielt das Museum für Abgüsse im Nachgang der für die Olympischen Spiele 1972 in München konzipierten Ausstellung »100 Jahre Deutsche Ausgrabung in Olympia«. Alle dort gezeigten Gipsabgüsse und Bronzerepliken wurden nach Ende der Ausstellung der Abguss-Sammlung übereignet, wobei der riesige Abguss des Westgiebels des olympischen Zeustempels aufgrund eines Streits über den weiteren Aufstellungsort zuvor für mediales Aufsehen gesorgt hatte (s. S. 90 f.). Gerade in Anbetracht der damals unklaren Nachfolge der seit 1973 vakanten Professur am Institut – Nikolaus Himmelmann und Hans-Volkmar Herrmann hatten sich gegen München entschieden – rückte das Museum für Abgüsse in den Fokus öffentlichen Interesses und seine umfassende Erweiterung bildete in den folgenden Jahren einen Tätigkeitsschwerpunkt von Paul Zanker, der 1976 nach München berufen worden war.



Ehemalige Allerheiligen-Hofkirche in der Münchner Residenz in restauriertem Zustand



Sog. Waggon im Lichthof Nord, wo die Gipsabgüsse ab archaischer Zeit aufgestellt waren

Da seit 1973 keine langfristigen Planungen hinsichtlich eines festen Ausstellungsraumes vorlagen, wurden die Abgüsse in der Zwischenzeit in einem Einbau zwischen den Treppenaufgängen des zweiten Stocks und in den Gängen vor dem Seminar im Nordteil des Hauses der Kulturinstitute aufgestellt. Die Ausstellungsfläche wurde später um einen ähnlichen Einbau im südlichen Treppenhaus des Gebäudes auf dem gleichen Stockwerk erweitert. Darüber hinaus konnte das Museum durch die Olympiagiebel-Debatte öffentlichkeitswirksam vertreten, dass der erweiterte Wiederaufbau in der Münchner Antikentradition fußte und gleichzeitig eine sinnvolle Aufgabe für die Zukunft darstellte. In der Rückschau bestand für Ingeborg Scheibler damals schon der »Bildungsauftrag (...) auch darin, in Ergänzung zum Angebot der Glyptothek, interessierten Besuchern Einsichten und Kenntnisse zur antiken Kunst- und Kulturgeschichte zu vermitteln und die didaktischen Vorteile, die die Sammlung für den akademischen Lehrbetrieb bot, auch für die Öffentlichkeitsarbeit zu nutzen. Nicht zuletzt konnte man dem Publikum mit Hilfe dieses Anschauungsmaterials Einblicke in archäologische Forschungsmethoden verschaffen.« Gerade diese Zielsetzung ist auch heute noch gültig, wobei digitale Forschungsmethoden hinzugekommen sind und erfolgreich zur besseren Wahrnehmung der Sammlung beitragen. CG



Sog. Waggon im zweiten Stock am Lichthof Süd (Außen- und Innenansicht): Aufgrund der eingezogenen Wände herrschten sehr ungünstige Lichtverhältnisse.



Der Münchner Abguss des Westgiebels vom Zeustempel in Olympia hat eine bewegte Geschichte, die als Spiegel der Wertschätzung des Mediums Gips gelesen werden kann.

Anlässlich der Olympischen Spiele in München wurde am 1. Juli 1972 im Deutschen Museum eine große Ausstellung über das antike Olympia eröffnet: Das Glanzstück war die maßstabsgetreue architektonische Rekonstruktion des Westgiebels vom Zeustempel in Olympia mit den Figuren der Kentauromachie, welche der Kurator der Ausstellung, Berthold Fellmann, mit Peter Grunauer vom Institut für Baugeschichte der Technischen Universität München in der Berliner Gipsformerei anfertigen ließ. Der Giebel war einerseits bahnbrechend, andererseits traditionell: Zum ersten Mal zeigte eine Rekonstruktion die Figuren mitsamt ihrem architektonischen Rahmen im Giebelfeld – die Rekonstruktion und die Anordnung der Figuren selbst aber ist den Arbeiten von Richard Grüttner und Georg Treu aus den 1880er Jahren verpflichtet.

Nach Ende der Ausstellung beschloss die Museumsleitung im Mai 1973, die Kentauromachie zu demontieren. Die Statuen wurden im Depot eingelagert, der Abguss der rahmenden Architektur unwiederbringlich zerstört. In München wurde viel darüber diskutiert, was mit den Giebelfiguren



Die vier Metopen vom Zeusgiebel wurden 1973 im Eingangsbereich des Archäologischen Seminars angebracht.

geschehen sollte. Die übrigen in der Ausstellung gezeigten Reproduktionen, die Gipsabgüsse etwa der vier Metopen des Zeustempels und auch die Nachgüsse der Kleinbronzen, kamen in das Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke. Da jedoch damals der zukünftige Standort des Museums noch unsicher war, konnten die Giebelfiguren erst 1976 übernommen werden. Wegen der schieren Größe des Ensembles wurden sie jedoch nicht ausgestellt, sondern nur der Apollo.

In seiner Gesamtheit ist der Giebel seit 2018 wieder zu sehen: als Dauerleihgabe im frisch renovierten Münchner Wilhelmsgymnasium (s. S. 110 f.). RB

Der Westgiebel des Zeustempels
in der Ausstellung im Deutschen Museum
mit architektonischem Rahmen und
Giebelfiguren



amstag/Sonntag, 16./17. Juni 1973

Nr. 137
Süddeutsche Zeitung N

Allerheiligen-Hofkirche als Gipsgötter-Asyl

Der Klenze-Bau soll nach seiner Wiederherstellung das Abgüßmuseum aufnehmen

Von unserem Redaktionsmitglied Charlotte Nennecke

Als man in München während der letzten Monate um den rekonstruierten Giebel des Zeustempels von Olympia stritt, wurde in diesem Zusammenhang gelegentlich ein Münchner „Abgüßmuseum“ erwähnt. Daß es hier eine derartige Einrichtung gibt, daß sie sogar eine über hundertjährige Tradition hat, dürfte ziemlich vergessen sein, da das ursprüngliche Museum im Nordtrakt der Hofgartenmarkaden samt seinen Beständen durch Bomben zerstört wurde. Inzwischen verfügt das „Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke“ — so seine offizielle Bezeichnung — aber bereits wieder über gut 200 Einzelstücke, die allerdings im Gebäude Meiserstraße 10 aus Platzmangel nur Studierenden und Wissenschaftlern zugänglich sind. Wie kurz berichtet, soll das Museum künftig jedoch seinen Platz in der Allerheiligenhofkirche erhalten und dann auch wieder allen Interessierten offenstehen.

Heute verfügen Bonn und Göttingen über die größten Abgüßmuseen in der Bundesrepublik. Früher, bis zu ihrer Zerstörung, war die Münchner Sammlung sehr berühmt. Ihre rund 2400 Abgüsse dienten in erster Linie der Lehre und Forschung, konnten im Hofgartentrakt aber auch zweimal wöchentlich besichtigt werden. Den Bombenangriff im Jahr 1944 überstanden dann nur ein Dutzend Figuren. Als das Archäologische Seminar der Universität später sein Domizil an der Meiserstraße 10 erhielt, wanderten diese Überbleibsel der Sammlung mit. Erst 1959 aber konnte damit begonnen werden, die Bestände durch Ankauf neuer Abgüsse wieder aufzufül-

Sammlung Ägyptischer Kunst eingezogen ist, ein Raum vorhanden sei. Gumpenberg offerierte daraufhin die von Klenze erbaute Allerheiligenhofkirche — ein Vorschlag, der überall spontane Zustimmung fand.

Mittel für 1975 in Aussicht

Seither ruht der Antrag auf Bereitstellung der für die Renovierung der Allerheiligenhofkirche benötigten Mittel beim Finanzministerium. Der Kostenvoranschlag von 1969 nannte die vergleichsweise bescheidene Summe von 600.000 Mark, die sich inzwischen durch die Teuerung auf eine Million erhöht haben dürfte. Bisher



NEU ANGESCHAFFT haben Professor Dr. Ernst Homann-Wedeking und die Museumsbetreuerin Dr. Ingeborg Scheibler seit 1959 diese und etliche andere Abgüsse antiker Plastiken. Im Mittelpunkt eine Athletenstatue des Polyklet, daneben eine der Werkstatt des Phidias zugeschriebene Aphrodite (ohne Kopf). Rechts Abgüsse archaischer Mädchenfiguren von der Akropolis.

Photo: Fritz Neuwirth

Links: Szenen des aufwendigen Aufbaus im Deutschen Museum

Rechts: Die Olympia-Ausstellung löste eine erneute Diskussion um die Unterbringung des Abgüßmuseums aus.

DER WIEDERAUFBAU DER SAMMLUNG UNTER PAUL ZANKER (1976–1991)



Paul Zanker,
Direktor des Museums
von 1976 bis 2002

Als man sich an den archäologischen Instituten der Universitäten in den 1970er Jahren wieder auf den Wert der Abgüsse besann, er wachten viele deutsche Abgussmuseen aus ihrem Dornröschenschlaf. Beispielsweise wurde in Göttingen die 1765 gegründete Sammlung nach einer Phase der Stagnation stark erweitert und neu aufgestellt, was mit den vielen Vorteilen der Abgüsse für Forschung und Lehre begründet wurde. Christof Boehringer, der damalige Leiter, schrieb dazu 1976: Abgussmuseen sind »weder museale Weiheräume in Gips noch vernachlässigte Magazine«; in ihnen kann wie in einem Labor gearbeitet, ausprobiert, neu verschoben und nach Bedarf kombiniert werden. Damit führte er zwar keine neuen Argumente an, doch konnte er offensichtlich die Vorteile einer Abguss-Sammlung nicht als selbstverständlich voraussetzen, sondern musste sie erneut ins Gedächtnis rufen. Indem alle Abgüsse »gipsweiß« eingefärbt und vor farbigen Wänden aufgestellt wurden, sollten die Neuaufstellung der Sammlung und die »Gestaltung der Sammlungsräume mit modernen Ausstellungsmitteln« dazu dienen, »antike Skulpturen (...) neu zu sehen«.

Davon war man in München weit entfernt. Anfang der 70er Jahre zählte das Museum etwas über 200 Objekte, darunter 80 Kleinbronzen aus der Olympia-Ausstellung des Deutschen Museums (s. S. 90 f.). Diese wenigen Exponate führten ohne adäquate Ausstellungsräume in dunklen Gängen nicht nur im übertragenen Sinn, sondern wortwörtlich ein Schattendasein (s. S. 88 f.). Doch in dem Jahr, als man in Göttingen stolz die Neuaufstellung präsentierte, ergab sich für das Münchner Museum endlich die entscheidende Wende: 1976 wurde Paul Zanker nach München als Lehrstuhlinhaber des Instituts für Klassische Archäologie und als Direktor des Museums für Abgüsse berufen. In den Berufungsverhandlungen setzte er sich vehement für den Wiederaufbau der Sammlung als ein für die Forschung unentbehrliches Arbeitsinstrument ein. Begünstigt wurde Zankers Forderung sicherlich durch die erneut aufkeimende Wertschätzung der Gipsabgüsse in jenen Jahren. Doch wird sein Anliegen entscheidendes Gewicht durch die Tatsache erhalten haben, dass er seit 1975 Mitglied des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Forschungsprojekts »Römi-

sche Ikonologie« war. Mit Geldern aus diesem Projekt hatte er für seine Studien bereits zahlreiche Abgüsse römischer Porträts angekauft und konnte in Aussicht stellen, mit diesen und weiteren Neuankäufen aus Drittmitteln die Münchner Sammlung maßgeblich zu erweitern.

Dies wirkte sich auch positiv auf die bis dahin noch offene Frage der Ausstellungsräume aus. Zanker wurde in den Verhandlungen zugesichert, das Museum künftig im Haus der Kulturinstitute in der Meiserstraße aufstellen zu können. Noch waren zwar die Hallen und Galerien durch Zwischenwände in kleine Räume unterteilt, in denen sich die Werkstätten der Staatsgemäldesammlungen befanden, doch war deren Auszug für 1978 geplant. In den dadurch freiwerdenden Räumlichkeiten sollten dann die Gipsabgüsse stehen. Diese Standort-Lösung bot zwei entscheidende Vorteile: Einerseits war das Institut für Klassische Archäologie im selben Haus untergebracht – so würde die Sammlung optimal der Forschung und Lehre dienen können. Andererseits lagen die Originalsammlungen von Glyptothek und Staatlichen Antikensammlungen in unmittelbarer Nähe am Königsplatz, was eine fruchtbare Zusammenarbeit erwarten ließ. Damit begann, wie Ingeborg Scheibler, die damalige Konservatorin, schreibt »eine neue Ära für das Museum«. Rasant stieg zunächst die Zahl der Neuzugänge. Allein im Jahr 1977 kamen insgesamt 112 Abgüsse hinzu und endlich konnten auch die Giebelfiguren aus dem Zeustempel von Olympia in das Museum überführt werden (s. S. 90 f.).

Rund die Hälfte der Ankäufe wurde durch die genannten DFG-Gelder ermöglicht. Dies führte im Inventarbuch zu einer neuen Bestands-Kategorie, die neben Zahlen auch das Buchstabenkürzel »DFG« beinhalten sollte. Bis 1984 wurden mit Hilfe dieser Drittmittel 205 Abgüsse angekauft, bei denen es sich ausschließlich um römische Porträts handelt. Zusätzlich dazu konnten viele neue, für den Aufbau der Sammlung und den spezialisierten Forschungsansatz wichtige Objekte durch ein erhöhtes Haushaltsbudget und den Sammelansatz der Bayerischen Museen angekauft werden. Neben Dieter Ohly (Glyptothek), Hans-Jörg Kellner (Archäologische Staatssammlung) und Erich Steingräber (Bayerische Staatsgemäldesammlungen) kam wertvolle Unterstützung hierfür von Walter Keim, der seit 1947 als Ministerialrat im Bayerischen Staatsministerium tätig war. Seit seinem Amtsantritt kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges hatte er die Geschicke des Museums aufmerksam verfolgt und immer wieder zum Wiederaufbau gedrängt.

Nur zwei Jahre nach Zankers Amtsantritt wurde 1978 die erste Sonderausstellung des Museums für Abgüsse nach dem Krieg eröffnet. Aufgrund von Platzmangel – die Staatsgemäldesammlungen waren nicht wie geplant in jenem Jahr ausgezogen – zeigte man die Schau in den Räumen der Glyptothek. Dies war insofern passend, da es sich um ein Gemeinschaftsprojekt der beiden Häuser handelte. Die Ausstellung mit dem Titel »Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom« präsentierte eindrucksvoll erste Ergebnisse des



Ingeborg Scheibler,
leitende Konservatorin am Museum
von 1966 bis 1991

DFG-Forschungsprojekts »Römische Ikonologie«. 31 Abgüsse von Bildnissen des Augustus waren bis dahin angekauft worden und standen mit anderen Abformungen im Römersaal rund um das berühmteste Porträt der Glyptothek, den sog. Augustus Bevilacqua. Paul Zanker hebt im Vorwort des Ausstellungskatalogs den großen Gewinn dieser Zusammenarbeit hervor, denn die Abgüsse stellen »nicht nur notwendige Hilfsmittel der archäologischen Forschung« dar, sondern bieten »ein hervorragendes Anschauungsmaterial« – und helfen vor allem bei der »Interpretation der vertrauten originalen Porträts«.

In dieser Anfangszeit wird auch der erste Kurzbericht über das Museum nach dem Zweiten Weltkrieg im Münchner Jahrbuch von 1978 von Ingeborg Scheibler veröffentlicht. Neben einer Zusammenfassung der Ereignisse seit 1945 und einer Liste der Neuerwerbungen beschreibt sie die drei Leitgedanken für den Wiederaufbau: Anknüpfend an die Sonderausstellung zum Augustus-Porträt gilt es, »die reichen Bestände römischer Bildnisse in der Glyptothek mit Hilfe einer ergänzenden Sammlung von Abgüssen weiter zu erschließen«, sodann griechische Rundskulptur zu sammeln und als drittes, »kaiserzeitliche Wiederholungen verlorener griechischer Originale« anzukaufen.

Letzteres beschrieb Scheibler als »von der gegenwärtigen Forschungssituation gefordertes Vorhaben«. Dieses bestand zu diesem Zeitpunkt schon in einem ganz konkreten Antrag, der 1978 bei der Fritz-Thyssen-Stiftung mit dem Titel »Studien zur Überlieferung spätklassischer und hellenistischer Plastik mit Hilfe von Abgüssen« eingereicht und im selben Jahr bewilligt worden war. Zanker schreibt in seinem Antrag: »Mein Plan ist es, die aussagekräftigsten Repliken einiger statuarischer Typen und der wichtigsten Bildnistypen aus der Zeit des späteren 4. Jahrhunderts. und des Hellenismus zusammen mit einigen wichtigen Originalen nach und nach in Abgüssen unter gleichen äußerlichen Bedingungen (Material, Licht, Farbe) zu vereinen.« An einen Kollegen schrieb er zu diesem Projekt, es handle sich »dabei um eine Sache, die mir sehr am Herzen liegt und die für das von mir geleitete Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke in München eine entscheidende Neuorientierung bedeuten würde.« Denn der wesentliche Teil des Projektes bestand in der »Beschaffung von ca. 120 Abgüssen von Köpfen und Büsten und von ca. 25 Statuen und Torsi«, wie Zanker ausführte. Seine großzügige Planung mit einer Laufzeit von immerhin acht Jahren scheint nicht auf ungeteilte Fürsprache gestoßen zu sein. Den Skeptikern entgegnet er: »In der Tat ist es heute nicht leicht Abgüsse zu beschaffen. Es erfordert persönlichen Einsatz bei den entsprechenden Museumsdirektoren und auch die Suche nach einem geeigneten Restaurator kann langwierig sein. Ich habe indes diesen Punkt bedacht und von den für unser Vorhaben wichtigsten Institutionen positive Stellungnahmen erhalten.« Schließlich wurde das Projekt bewilligt. Das Ergebnis ist beeindruckend: Durch geschickt geführte Verhandlungen



Augustus-Ausstellung 1978/1979
von Glyptothek und Museum
für Abgüsse in den Räumen der
Glyptothek

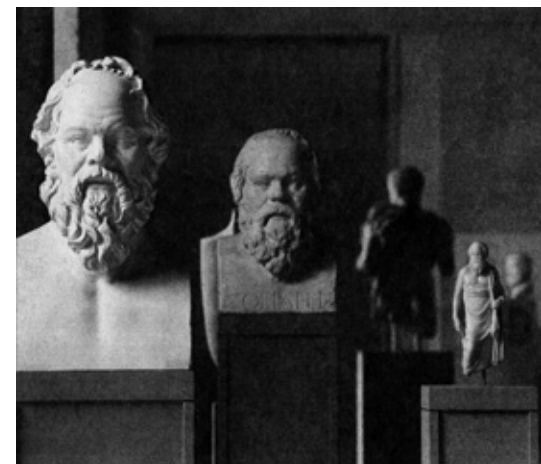


Den Statuentypus des sog. Hängenden Marsyas hebt Zanker in seinem Antrag besonders hervor, um zu zeigen, wie wichtig für weitere Studien eine überprüfbare Kopienkritik an Abgüssen ist.

und Kooperationen mit anderen Abguss-Sammlungen ermöglichten die Gelder der Fritz-Thyssen-Stiftung am Ende nahezu 200 Neuerwerbungen, die mit dem Kürzel »Th« versehen inventarisiert werden. Aus diesem äußerst erfolgreichen Forschungsprojekt gingen zahlreiche Studien und Publikationen sowie 1989 die zweite gemeinsame Ausstellung mit der Glyptothek »Sokrates in der griechischen Bildniskunst« hervor. Mit Hilfe dieser Drittmittel hatte Zanker sein Ziel, beim Wiederaufbau nicht nur Abgüsse von allgemeiner Bedeutung für die antike Kunstgeschichte zu versammeln, sondern das Museum zu einem »Spezialarchiv für archäologische Forschungen« auszubauen und es zu einer »in ihrer Art einmaligen Sammlung« zu machen, fast erreicht.

All diese enormen Anstrengungen zum Wiederaufbau des Museums sind kaum zu überschätzen. Im vierten Jahr von Zankers Zeit als Direktor des Museums verzeichnete das Inventarbuch fast 700 Abgüsse – einen Zuwachs von 250 Prozent! Damit war der Grundstock geschaffen, um nun auch die Ziele in der Ankaufspolitik etwas anders formulieren zu können: Es sollten sowohl »Abgüsse von exemplarischer Bedeutung gekauft« als auch »das bereits Vorhandene (...) sinnvoll« ergänzt werden. Und endlich erhielten die Stücke eine adäquate Ausstellungsfläche. Mit zwei Jahren Verspätung zogen die Verwaltung und die Restaurierungswerkstätten der Staatsgemäldesammlungen 1980 in das neu errichtete Doerner-Institut in der Barer Straße. Damit konnte das wiederaufgebaute Museum für Abgüsse nun auch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Zanker hatte dies als ein weiteres Ziel im Katalog der Augustus-Ausstellung formuliert: » (...) solche Abgüsse [stellen] nicht nur ein notwendiges Hilfsmittel der Forschung, sondern – entsprechend dargeboten – auch ein hervorragendes Anschauungs-

Ingeborg Scheibler konzipierte als Kuratorin die zweite Gemeinschaftsausstellung von Glyptothek und Abgussmuseum zum Porträt des Sokrates.





Erste Aufstellung im
nördlichen Lichthof

material für ein breiteres Publikum dar. (...) Das staatliche Museum für Abgüsse (...) will auch künftig nicht nur der Forschung, sondern ebenso dem an antiker Skulptur interessierten Publikum dienen.«

Erstmals konnte nun der nördliche Lichthof im Haus der Kulturinstitute genutzt werden. Die Skulpturen standen zwar noch beengt von den Einbauten, die erst einige Jahre später entfernt wurden, waren aber deutlich besser beleuchtet als in den eingehausten Galerien, den sog. Waggons. Nur wenig später begannen im Mai 1981 die ersten Führungen, in denen die Sammlung der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Diese zogen viel Publikum an, nicht zuletzt durch regelmäßige Berichte der Süddeutschen Zeitung, die ausführlich über den »kostenlosen archäologischen Unterricht« berichtete, der »interessierten Münchnern (...) einmal in der Woche in einer Sammlung ganz besonderer Art angeboten« wurde.

Doch währte dieser Zwischenerfolg, was die Präsentation der Abformungen betrifft, nur wenige Jahre. Mitte der 1980er Jahre wurde das Haus der Kulturinstitute unter Denkmalschutz gestellt und ab dieser Zeit umfassend saniert. Zunächst schienen die Baumaßnahmen im Römerkeller des Untergeschosses, den es als erstes traf, weniger Unannehmlichkeiten zu bereiten als vielmehr erfreuliche Folgen nach sich zu ziehen: Der Raum wurde zu einem gut nutzbaren Studiendepot umgebaut. Als sich die Arbeiten Ende der 80er Jahre jedoch bis in die Lichthöfe ausweiteten, bedeutete dies die Schließung des Museums. Ingeborg Scheibler, die alle Arbeiten und Baumaßnahmen mit Umsicht und großem Engagement begleitete, beschrieb diese Jahre als »schwere Zeiten«. Alle provisorischen Zwischenwände aus der Nachkriegszeit wurden herausgerissen und die Glasdächer saniert. Obwohl die Abgüsse zum Schutz abgedeckt wurden, verstaubten sie unter den Schutzfolien und Dreck setzte sich in den Oberflächen fest.



Der sog. Römerkeller
diente von 1985 bis 2014
als Schaudepot.



Ungeachtet dieser Widrigkeiten wurde die intensive wissenschaftliche Arbeit fortgesetzt, ja sie nahm mit den Ankäufen zu Beginn der 1980er Jahre erst richtig Fahrt auf. Zanker selbst veröffentlichte in dieser Zeit Klassiker, wie »Augustus und die Macht der Bilder« und die »Trunkene Alte«. Von ihm und Klaus Fittschen aus Göttingen erschien 1983 der erste Band des Standardwerks »Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom«. Dieser setzte neue Maßstäbe, einerseits die Publikation von Porträts betreffend, vor allem aufgrund der hervorragenden, vom Deutschen Archäologischen Institut finanzierten Bilder, andererseits wurden dadurch neue Stilkriterien entwickelt, um römische Plastik datieren zu können. Zahlreiche weitere Publikationen entstanden in München mit Hilfe der reichen Abguss-Sammlung.



Sanierung der Glasdächer in
den beiden Lichthöfen



1991 wurde das Museum schließlich wieder geöffnet: mit gereinigten Abgüssen und in nun hellen, lichtdurchfluteten Innenhöfen. Mit der Wiedereröffnung war gleichzeitig auch der Wiederaufbau des Museums abgeschlossen, für den Paul Zanker seit seiner Berufung unermüdlich gekämpft hatte. Die Abgüsse standen systematisch nach Zeiten geordnet in den Lichthöfen: Im nördlichen, den der Besucher als erstes betritt, wurden die Werke der hellenistischen Kunst präsentiert, während der südliche, hintere Lichthof die Abformungen nach archaischen und klassischen Werken aufnahm. An dieser bewährten Aufteilung wurde seitdem nichts verändert. Doch nicht nur eine repräsentative und allen Ansprüchen der wissenschaftlichen Arbeit genügende Ausstellung und Sammlung war Zanker in diesen 15 Jahren gelungen. Mit etwas mehr als 1.400 eigenen Objekten sowie über 100 Dauerleihgaben (s. S. 100 f.) war das Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke in München wieder »zu einer der bedeutendsten Abgusssammlungen in der Bundesrepublik« angewachsen. Seitdem dient es zum einen dazu, Formengeschichte, Funktion und Thematik der antiken Plastik studieren zu können und zu veranschaulichen. Zum anderen hat Zanker aber auch ein Abgussmuseum geschaffen, in dem, wie es einst in ganz ähnlicher Weise schon der erste Direktor des Museums Heinrich Brunn gefordert hatte, nach »neueren Aspekten der archäologischen Forschung« gesammelt wird. ASV



Neue Aufstellung in den beiden Lichthöfen (1991): links: Lichthof Süd mit der Geneleosgruppe in der Mitte; rechts: Lichthof Nord mit der Nike von Samothrake



Öffentliche Führung von Ingeborg Scheibler im nördlichen Lichthof (1991)

Blick in die Hall of Casts des Metropolitan Museum 1907:
vorne links das Modell des Parthenon, vorne rechts
das des Konstantinbogens (beide in Vitrinen)



Beim Wiederaufbau der Münchner Sammlung in den 1980er Jahren kam Paul Zanker neben allen eigenen Anstrengungen auch ein glücklicher Zufall zu Hilfe. Durch Lehrtätigkeiten in New York erfuhr er, dass die Abgüsse des Metropolitan Museums in Lagerhallen verstaut worden waren. Die Abformungen hatten zwar bereits in den 1940er Jahren der reichen Originalsammlung weichen müssen, doch bildeten sie einst neben den zypriotischen Antiken des ersten Direktors Luigi Palma di Cesnola den Grundstock des 1870 gegründeten New Yorker Museums. Damals sollten die Abgüsse zusammen mit zahlreichen Architekturmodellen einen »powerful stimulus in awakening a love of art« bilden. Um dafür ein möglichst breites Angebot bieten zu können, wurden zum einen Modelle angekauft, finanziert durch eine Stiftung von Levi Hale Willard, die als sog. Willard Collection Teil des Metropolitan Museums waren. Zum anderen begann fast gleichzeitig in den 1880er Jahren eine intensive Ankaufstätigkeit von Abgüssen. Henry G. Marquand, der damalige Präsident des Museums, richtete 1890 eine Sonderkommission zur Ausstattung der Abguss-Sammlung ein, die knapp 80.000 US-Dollar an Spendengeldern sammeln konnte. So wuchs in nur 20 Jahren der Bestand allein der Abgüsse von orientalischen, griechischen und römischen Antiken auf 2.607 Einzelstücke an, wie dem Katalog von Gisela M. A. Richter aus dem Jahre 1908 zu entnehmen ist.

Dieser reiche Bestand historischer Abgüsse und Modelle gehörte in den 1980er Jahren schon längst nicht mehr zum Sammlungsprofil des Metropolitan Museum, das sich damals wie heute ausschließlich dem Ankauf und der Präsentation von Originalen widmet. Daher war man gerne bereit, zahlreiche Objekte auf Dauer an das Münchner Museum abzugeben. 1987 erreichten erstmals 91 Dauerleihgaben und in weiteren Chargen bis 2015 insgesamt 172 Abformungen und zwei Modelle die Münchner Sammlung. Allein diese große Stückzahl ist ein beredtes Zeugnis für die vertrauensvolle Zusammenarbeit der beiden Museen, die ohne das große Engagement von Joan R. Mertens vom Department of Greek and Roman Art des Metropolitan Museum, insbesondere bei den von ihr mit großer Umsicht geplanten Transporten, nicht denkbar gewesen wäre.

Die Objekte wurden nach den Bedürfnissen der jungen Münchner Sammlung ausgewählt, allen voran die beiden einzigartigen Architekturmodelle aus dem 19. Jahrhundert, der Parthenon und der Konstantinsbogen aus der Willard Collection (s. S. 108 f.), sowie die von Émile Gilliéron kolorierten Abformungen von Funden auf der Akropolis in Athen (s. S. 156 ff.). Neben diesen einzigartigen und wertvollen Kunstwerken ergänzen weitere New Yorker Abgüsse den Münchner Bestand, wie die Schlafende Ariadne (S. 42) oder zahlreiche wertvolle Abgüsse des Panathenäenfrieses vom Parthenon. ML | ASV

Das Verladen des verpackten
Parthenon-Modells (Inv. DL128)
in der Fifth Avenue



Ankunft des
Parthenon-Modells
auf dem Parkplatz
am Haus der
Kulturinstitute



Nach der Ankunft
des Parthenonmodells
wurde für die
Restaurierung ein
Schutzbau im südlichen
Lichthof errichtet.

VON DER SAMMLUNG ZUM MUSEUM (1992–2019)



Paul Zanker eröffnet im November 1997 die erste eigene Sonderausstellung des Museums im nördlichen Lichthof.



In den 1990er Jahren begann eine neue Ära im Abgussmuseum: Mit der Sanierung der Lichthöfe und der Neuaufstellung der Abgüsse war nach den Jahren intensiver Neuerwerbungen der Löwenanteil des Wiederaufbaus geschafft. Jetzt konnten neue Ziele gesteckt werden, die ganz allgemein mit den Schlagworten Öffentlichkeitsarbeit und Didaktik charakterisiert werden können oder: Die Sammlung an Gipsabgüssen, die der Lehre und Forschung diente, wandelte sich zu einem regelrechten Museum, das nicht nur ein paar Stunden, sondern mehrere Tage unter der Woche geöffnet war und mit einem breiten Angebotsspektrum von Sonderausstellungen und Veranstaltungen immer mehr Besucher anzog.

Die erste Sonderausstellung in eigenen Räumlichkeiten und mit weitgehend eigenen Stücken erfolgte im Jahr 1997. Thema war das ambivalente Bild des griechischen Weingottes in der Antike mit dem Titel »Dionysos – Die Locken lang, ein halbes Weib ... ?«. Die Vorarbeit hatte Hans-Ulrich Cain geleistet, der fünf Jahre lang das Museum geleitet hatte. Da er noch vor der Eröffnung der Sonderausstellung als Ordinarius an das Institut für Klassische Archäologie nach Leipzig berufen wurde, übernahm die Fertigstellung jedoch Cains Nachfolgerin Inge Kader. Sie hat mit dem Format der Sonderausstellung eine ihrer bevorzugten Arten der Öffentlichkeitsarbeit entdeckt, die sie ständig weiter betrieben hat. In ihrer 20 Jahre währenden Arbeit als Leiterin des Museums von 1997 bis 2017 konzipierte sie nicht weniger als 30 Sonderausstellungen, die von großen Expositionen bis zu experimentellen, länger andauernden Präsentationen mit Event-Charakter reichten. Diese Art der kontinuierlichen Ausstellungsarbeit – also mit mindestens ein, manchmal auch zwei bis drei Sonderausstellungen pro Jahr – war in der Geschichte des Museums bis dahin völlig singulär. Durch diesen neu-



Hans -Ulrich Cain,
leitender Konservator am Museum
für Abgüsse von 1992–1997



2002 wurde der langjährige Direktor, Paul Zanker, mit der Ausstellung »Fantasia in Gips« zur Vielfalt antiker Körperbilder verabschiedet.



Die Ausstellung »Siegstor« im nördlichen Lichthof

en Ansatz wuchs der Bekanntheitsgrad des Abgussmuseums, sodass in der Folge auch die Zahl der Besucher und die Anfragen an das Museum deutlich zunahmen.

Natürlich vermittelten viele Präsentationen neue wissenschaftliche Ergebnisse, wie die Rekonstruktion der Penelope-Statue (s. 148 f.) oder »Die zweite Haut« mit Luca Giuliani, der nach Paul Zanker von 2002 bis 2007 Direktor des Museums war. Doch hat Kader stets versucht, ein breit gefächertes Themenspektrum zu bieten, das ebenso vielfältig war wie die zahlreichen Kooperationspartner. In mehreren universitären Lehrveranstaltungen entstand gemeinsam mit Studierenden die Präsentation »Das Münchner Siegestor – echt antik?« im Jahr 2000 anlässlich der Restaurierung des Bogenmonumentes. Doch erst ab 2014 wurde die Kombination aus universitärer Lehre und besucherorientierter Vermittlung regelmäßig gemeinsam mit dem Institut für Klassische Archäologie und mit Unterstützung von Stefan Ritter, seit 2007 Direktor des Museums, angeboten, sodass die Studierenden praktische Erfahrungen im Bereich des Museums- und Ausstellungswesens sammeln konnten. Für diese Kooperationen konnten zusätzlich auch andere Institute, allen voran die Kollegen vom Fach Alte Geschichte, sowie von der Designschule München von der Autorin gewonnen werden.



Inge Kader hatte sich stets gerne der Präsentation zeitgenössischer Künstler im Museum für Abgüsse gewidmet. Neben herkömmlichen Werkschauen gelang es ihr, international bekannte Kunstschaffende ins Museum zu holen, um experimentell und unkonventionell neue Sinneseindrücke zu kreieren. Neben der Videokünstlerin Sophie Ernst mit ihren Videoprojektionen auf die Abgüsse sei vor allem die digitale Schau »Colour Matrix« im Jahr 2005 mit Kunstwerken von Andrej Barov und Klanginstallationen von Brian Eno erwähnt. Die gezeigten Werkserien waren, so Kader, »gleichzeitig als ästhetischer aber auch kritischer Kommentar zum Digitalen Zeitalter zu verstehen«.



»Colour Matrix«: Das wohl spektakulärste Werk war eine 200 m² große Leuchtkasten-Installation über dem Lichthof.

Inge Kader leitete das Museum von 1997 bis 2017.



Federtanz aus der Barockoper
»Amadis di Grecia« unter der Regie
von Martina Veh

Doch Kaders vielfältige Interessen blieben nicht auf das Format der Sonderausstellung beschränkt. Insbesondere, was die Förderung des künstlerischen Nachwuchses betrifft, war ihr daran gelegen, das Museum mit seinen Ausstellungsräumen zu öffnen und die sich bietenden Möglichkeiten aufgrund der Mobilität der Abgüsse auch unkonventionell zu nutzen. Das mit Abstand spektakulärste Event war die Inszenierung der Barockoper »Amadis di Grecia«. Diese wurde im Jahr 1998 – seit der Uraufführung 1724 – erstmals wieder gespielt. Für ein solches Projekt gemeinsam mit Studierenden der Bayerischen Theaterakademie und der Hochschule für Musik und Theater braucht es Ausdauer und Mut. Beides wurde reichlich belohnt, denn die aufwendige Aufführung – Kader selbst schrieb, dass die Arbeiten an die Grenzen dessen gingen, was das Museum und das Team leisten konnten, – wurde wegen des großen Erfolges ein Jahr später wiederholt.

Ein ebenfalls besonderes Event-Format ist die von der Münchner Volkshochschule seit Oktober 2012 veranstaltete Gesprächsreihe mit dem Astrophysiker Harald Lesch und dem Philosophen Wilhelm

Für jede der 43 Folgen »Denker des Abendlandes« mit Harald Lesch und Wilhelm Vossenkuhl wurden die Gipsabgüsse neu arrangiert.



Gespräche über Wissenschaft und Zeitkritik vor der Kulisse der Abgüsse

Vossenkuhl. Beide tauschen an vier Abenden in den Wintermonaten auf fundierte, hintergründige und unterhaltsame Weise ihre Gedanken zu politischen und gesellschaftlich aktuellen Themen aus. Die Idee dazu kam durch die vom Bayerischen Rundfunk im Museum für Abgüsse produzierte Serie »Denker des Abendlandes«. Noch zwölf Jahre später wird die 2007 und 2008 produzierte Serie in der ARD mit folgender Einleitung beworben: »Auf der blauen Couch von Aristoteles bis Kant: Der Physiker Harald Lesch und der Philosoph Wilhelm Vossenkuhl diskutieren im Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke das geistige Erbe Europas und die großen Denker des Abendlandes.«

Neben der Ausstellungs- und Eventarbeit war es Kader »immer ein Anliegen, das Potential, das dieses Museum für die kulturelle Bildung von Kindern und Jugendlichen birgt, so gut wie möglich zu nutzen.« Doch mit nur drei Stellen für die gesamte Museumsarbeit sind spezialisierte, auf bestimmte Besuchergruppen zugeschnittene Angebote oft nicht im Alleingang zu leisten. Daher suchte – und fand – Kader auch hier Mitstreiter, die als Kooperationspartner im Museum Veranstaltungen durchführten. Gemeinsam mit dem Arbeitskreis Humanistisches Gymnasium findet seit 2004 regelmäßig der zunächst als »Schnupper-tag Latein« und später als »Latein zum Anfassen« betitelte Nachmittag statt, der Kindern einen spannenden Einblick in Latein als Fremdsprache bieten soll. Neben dieser alljährlichen Großveranstaltung ist es aber vor allem das Museumspädagogische Zentrum, das Kindern und Jugendlichen kulturelle und museale Bildung als wertvolle Ergänzung zum Schulunterricht durch Führungen und über Familienaktionen nahebringt.

Werbung und Besucheröffnung brachten es mit sich, dass nach mehr Informationen im und über das Museum verlangt wurde. Im Jahr 1997 begann man das damals neue Medium Internet zu nutzen und gab online auf einer eigenen Internetseite Auskunft über die Aktivitäten des Hauses. Auch in der Ausstellung selbst fanden Veränderungen statt. Da zur Geschichte des Museums keine Publikation vorlag, entwarf Kader 2003 erstmals Texte zu diesem Thema und bestückte damit den Gang zwischen den beiden Lichthöfen. Bis zum Jubiläumsjahr 2019 waren diese Tafeln die ausführlichste Beschreibung der wechselvollen Geschichte der Sammlung. Doch damit nicht genug wurde auch eine völlig neue Beschriftung der Objekte in den Ausstellungsräumen konzipiert. Kader ließ 2009 an allen Exponaten, die regelmäßig in den beiden Lichthöfen und im Gartensaal gezeigt wurden, einheitliche Schilder mit dem Namen des Bildwerkes und dem Aufstellungsort des Originals entwerfen und anbringen. So ist es nun Laien leichter möglich, ein Objekt zu identifizieren, zumal dann, wenn ein sog. Führungsblatt verfügbar ist. Diese liegen seit den 1980er Jahren aus und geben für rund 40 Objekte sehr detailliert auf einer doppelseitig bedruckten DIN A4-Seite zu den einzelnen Stücken Auskunft. Allerdings bilden die Führungs- oder Infoblätter mit ihrer wissenschaftlichen Ausrichtung und Ausführlichkeit keinen Ersatz für sonst in

Rund 600 Kinder und Eltern besuchen jedes Frühjahr »Latein zum Anfassen«.



Im schmalen Gang zwischen den Lichthöfen hingen bis 2019 Tafeln zur Geschichte des Museums.

Museen übliche Tafeltexte. Eine der zukünftigen Aufgaben gilt daher der Suche nach einem adäquaten Format, um Wissen über die Statuen handlich und in knapper Form für die Besucher zur Verfügung zu stellen. Eine mögliche Form der Vermittlung können webbasierte Multimediale Guides sein, die – eventuell per eigenem Smartphone – von jedem Besucher eigenständig am Objekt in den Ausstellungsräumen abgerufen werden. Ein solches Vermittlungsangebot besitzt großes Potential für das Museum, da aufgrund der häufig wechselnden Positionen der Figuren die Besucher auf diese Weise leicht und eindeutig die Informationen den Objekten zuordnen können.

Es darf aber nicht vergessen werden, dass ab 2012 die Hauptarbeit im Museum nicht den Veranstaltungen, sondern vor allem den Umbauarbeiten, diversen Umzügen und Neustrukturierungen der Depots galt. Nachdem Verwaltung, Werkstätten und Lager des Staatlichen Museums Ägyptischer Kunst aus dem Haus der Kulturinstitute in den Neubau an der Gabelsbergerstraße ausgezogen waren, begannen umfangreiche Umstrukturierungen im Haus. Zunächst zog die Verwaltung des Museums für Abgüsse von der Südseite an die Nordseite des Hauses. Im gleichen Jahr wurde im zweiten Stock ein neuer, großer Seminarraum, der sog. Griechensaal, geschaffen. Dieser war nach der Aufgabe des alten Seminarraums, des sog. Griechenkellers, notwendig geworden. Darüber hinaus wurden im Untergeschoss sämtliche Depots und Gänge aufgegeben und bis 2014 komplett geräumt. Nach den Sanierungsarbeiten zogen sukzessive die Werkstätten und Objekte in die dem Museum neu zugewiesenen Räumlichkeiten um: 2016 war das neue Studiodepot mit römischen Porträts im Speicher fertiggestellt,

Einer von vier Gängen des Studiodepots im Speicher mit den römischen Porträts vom 1. Jahrhundert v. Chr. bis zum 1. Jahrhundert n. Chr.



2017 zog die zentrale Werkstatt am nördlichen Lichthof ein und 2018 wurde die Abteilung mit Exponaten des 3. bis 6. Jahrhunderts n. Chr. im nördlichen Untergeschoss der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Als letztes wurden im Sommer 2019 kurz vor den Feierlichkeiten zum 150-jährigen Jubiläum des Museums auch die anderen römischen Abteilungen mit Porträts und Reliefs vom 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. im Untergeschoss fertiggestellt. In chronologischer Reihenfolge lässt sich hier nun exemplarisch die Entwicklung der römischen Bildformeln über rund sechs Jahrhunderte nachvollziehen. Komplettiert wird diese Präsentation mit den Exponaten im sog. Gartensaal. Rund um ein Modell des Konstantinsbogens versammeln sich hier zahlreiche Abformungen

Der sog. Gartensaal zwischen den Lichthöfen beherbergt Abgüsse römischer Repräsentationskunst, wie das Beuterelief des Titusbogens und ein Modell des Konstantinsbogens, sowie von ausgewählten römischen Statuen.



von bedeutenden römischen Bildwerken, wie der Augustus-Statue von Prima Porta, dem Beuterelief des Titusbogens oder dem Pferde- und Kaiserkopf der Reiterstatue des Marc Aurel vom Kapitol.

Diese Zusammenstellung, die nach wissenschaftlich-archäologischen und didaktischen Gesichtspunkten ausgewählt wurde, kann zu verschiedenen Zwecken eingesetzt werden, z. B. um exemplarisch den Wandel der römischen Formensprache nachzuvollziehen oder sich im diachronen Vergleich einen Überblick über wichtige Repräsentationsformeln römischer Kaiser zu verschaffen. Auch Schulklassen verschiedenster Fächer können diese komprimierte und zugleich anschauliche Darstellung auf vielfältige Weise nutzen: zur Ergänzung des Latein- oder Geschichtsunterrichts, für Seminare oder für Module im Profildach Archäologie, das bayernweit großes Interesse bei Schülerinnen und Schülern hervorruft. Damit präsentiert die Abguss-Sammlung einmal mehr ihre großen Vorzüge und ihre Aktualität, die Stefan Ritter folgendermaßen zusammenfasst: »Abgüsse antiker Statuen gewinnen im virtuellen Zeitalter unvermutet eine neue Spannkraft: Digitale Bilder vermögen es nicht, die handgreifliche physische Präsenz von Skulpturen erfahrbar zu machen und, so wie ein körperliches Gegenüber, den Betrachter zur direkten Auseinandersetzung herauszufordern.« ASV



Im Untergeschoss am südlichen Lichthof beginnt die Kaisergalerie mit Werken des 1. Jahrhunderts n.Chr.

Das Modell im Maßstab 1:20 kam 2015 als Dauerleihgabe des Metropolitan Museum of Art nach München. Es wurde von den römischen Bildhauern Giuseppe Trabacchi (1839–1909) und Adalberto Cencétti (1847–1907) angefertigt und stand spätestens 1891 in der Central Hall des Museums an der Fifth Avenue. Vermutlich wurde das Objekt, wie das Modell des Parthenon (s.S.100 f.), im Jahre 1890 erworben und diente als Anschauungsobjekt römischer Architektur.

Der Konstantinsbogen ist der jüngste noch erhaltene Ehrenbogen des antiken Rom. Das Denkmal wurde, so die monumentale Inschrift über dem mittleren Durchgang, Konstantin I. (reg. 305–336 n. Chr.) nach seinem Sieg über Maxentius am 28.10.312 vom Senat gestiftet. Die Statuen und Reliefs stammen zumeist von älteren Bauwerken: Die Reliefs im Hauptdurchgang und die Barbarenstatuen auf dem verkröpften Gebälk waren einst Bestand des Trajansforums (107–113 n. Chr.), die Tondi entstanden in hadrianischer Zeit (117–138 n. Chr.) und die rechteckigen Reliefplatten der Attika waren für ein Denkmal Marc Aurels (161–180 n. Chr.) vorgesehen. Das übergreifende Thema dieser Spolien ist ein zeitloses Herrscherlob, das die Tugenden der Tapferkeit (Feldherr), Frömmigkeit (Opfer), Milde (Begnädigung Gefangener) und Großzügigkeit (Geldspende) in bekannten Bildern umsetzt. Die restlichen Reliefs, vornehmlich der umlaufende Fries, der den Konflikt zwischen Konstantin und Maxentius schildert, und auch die Tondi an den Schmalseiten (Luna und Sol) wurden eigens für den Bogen angefertigt. Sie verherrlichen erstmals auf einem römischen

Denkmal den Sieger eines Bürgerkriegs und unterstreichen die Sieghaftigkeit des Kaisers. Insgesamt 32 Darstellungen der Siegesgöttin Victoria am Bogen lassen daran keinen Zweifel.

Der reiche Bildschmuck ist im Modell detailgetreu nachgebildet, sodass der unterschiedliche Stil der Reliefs aus den verschiedenen Epochen gut nachvollziehbar ist. Auf eine farbige Fassung verzichtete man, obwohl sich dies aufgrund der zahlreichen Buntmarmorsorten durchaus angeboten hätte. Aber Einzelheiten wurden häufig dargestellt, wenn auch mitunter, allerdings nur im Millimeterbereich, recht unscharf und summarisch angelegt. Die allgemeine Genauigkeit geht sicher darauf zurück, dass die Modellbauer aus Rom stammten und das Original vor Ort untersuchen konnten. Sämtliche Fehlstellen wurden nach dem erhaltenen Befund ergänzt, sodass das Modell einen durchaus verlässlichen Gesamteindruck des Monuments liefert. In einem Fall wurden jedoch ganze Figuren eliminiert: In der Szene der Schlacht an der Milvischen Brücke, Teil des konstantinischen Frieses, wurde die linke Gruppe aus Soldat, Virtus und Victoria gestaucht, Victoria weiter nach links gerückt und ein ertrinkender Soldat vor dem Flussgott Tiber ausgelassen. Der Raum zwischen Virtus und Victoria bleibt verräterisch unbesetzt, darüber kann auch das gezückte Schwert der Virtus, eine Zugabe der Modellbauer, nicht hinwegtäuschen: Im Original befand sich just hier die Figur des Konstantin (in der Renaissance abgeschlagen), dem am Modell ausgerechnet der Blick auf seinen Sieg verwehrt wurde! ML



Hadrianischer Tondo mit Eberjagd:
oben: Original, unten: Modell.
Im Vergleich erkennt man, dass das
Modell im Detail Schwächen aufweist,
z.B. wirken die eigentlich filigranen
Pflanzen plump verschmiert.

Das einfarbige Modell des
Konstantinsbogens zeigt, wie der
Bogen im 4. Jahrhundert n. Chr.
ausgesehen haben könnte



Konstantinischer Fries mit Schlacht an
der Milvischen Brücke; oben: Original;
unten: Modell. Am Modell fehlt zwar
Konstantin, aber die Waffen wurden
ergänzt; nur im Fall der Bogenschüt-
zen nicht, deren Armhaltung offenbar
nicht zu entschlüsseln war.

Seit Sommer 2018 haben die Abgüsse des Westgiebels aus Olympia (s.S.90 f.) eine neue Heimstätte: Als Dauerleihgabe stehen sie nun im frisch sanierten humanistischen Wilhelmsgymnasium im Münchner Lehel, das auch ästhetisch einen idealen Rahmen darstellt. Das Projekt, den Kentauromachiegiebel in einer Schule zu installieren, verfolgt eine besondere Mission. Die Gipsabgüsse sind hier ein wesentliches Medium didaktischer Veranschaulichung mit doppelter – realer und virtueller – Präsenz. An ihrem neuen Aufstellungsort entsteht rund um die Abgüsse eine digitale Installation, die von Schülerinnen und Schülern in jedem Schuljahr neu gestaltet und bestückt werden kann. Zu bestimmten Anlässen ist die Präsentation auch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Digitale Medienstationen zeigen das virtuelle Modell des Giebels, das um ergänzende Inhalte zu Olympia erweitert werden kann. Um die Abgüsse der 21 antiken Statuen den Betrachtern auch im Digitalen erfahrbar zu machen, wurden im Abgussmuseum noch vor dem Umzug 3D-Scans der Objekte mit einem hochauflösenden Streifenlichtscanner (Berufungsmittel Bielfeldt, Institut für Klassische Archäologie der LMU) realisiert; das Projekt wurde von der LMU, dem Münchner Zentrum für Antike Welten und der Graduate School Distant Worlds finanziell gefördert. Anhand des digitalen Modells können Details der bis zu 3,5 Meter hohen Figuren über die Bildschirme näher betrachtet werden. Zusätzlich lassen sich die verschiedenen Aufstellungsvarianten, nach Georg Treu und Ernst Curtius aus dem 19. Jahrhundert, einblenden und miteinander

vergleichen. Ebenso sind die Betrachter eingeladen, selbst mit den Figuren zu interagieren und eigene Arrangements auszuprobieren.

Ein weiteres Anliegen der Präsentation ist es, den Giebel in seinen antiken Wahrnehmungsweisen wiedererstehen zu lassen. Hierzu trägt die digitale Rekonstruktion der Architektur und der Farbigkeit von Architektur und Skulptur bei. Exemplarisch wurde diese bereits am sog. Peirithoos realisiert. Mit der entwickelten Augmented-Reality-Anwendung lässt sich bei Betrachtung der Abgüsse durch das Smartphone oder Tablet deren antike Farbfassung auf dem Display der Geräte überblenden. Zudem ist es möglich, Architekturelemente und nicht mehr existente Attribute, wie zum Beispiel das fehlende Schwert des Peirithoos, virtuell einzublenden.

Mit der Leihgabe an das Münchner Wilhelmsgymnasium wird nicht nur ein physischer Transfer des monumentalen Gipsabgusses geleistet, sondern ebenso ein ideeller Transfer – der des »forschungsorientierten Lernens«. In Zukunft wird die dynamische Lernplattform zum Herzstück einer Kooperation zwischen dem Wilhelmsgymnasium, dem Institut für Klassische Archäologie und dem Münchner Zentrum für Altertumswissenschaften. RB | MH



3D-Scanning mit einem
Streifenlichtscanner der Abgüsse
vor dem Umzug



Augmented Reality im Praxiseinsatz.
Das Tablet wird vor das Objekt gehalten
und auf dem Display erscheint unmittel-
bar die Überblendung. – in diesem Fall
eine mögliche Farbfassung.



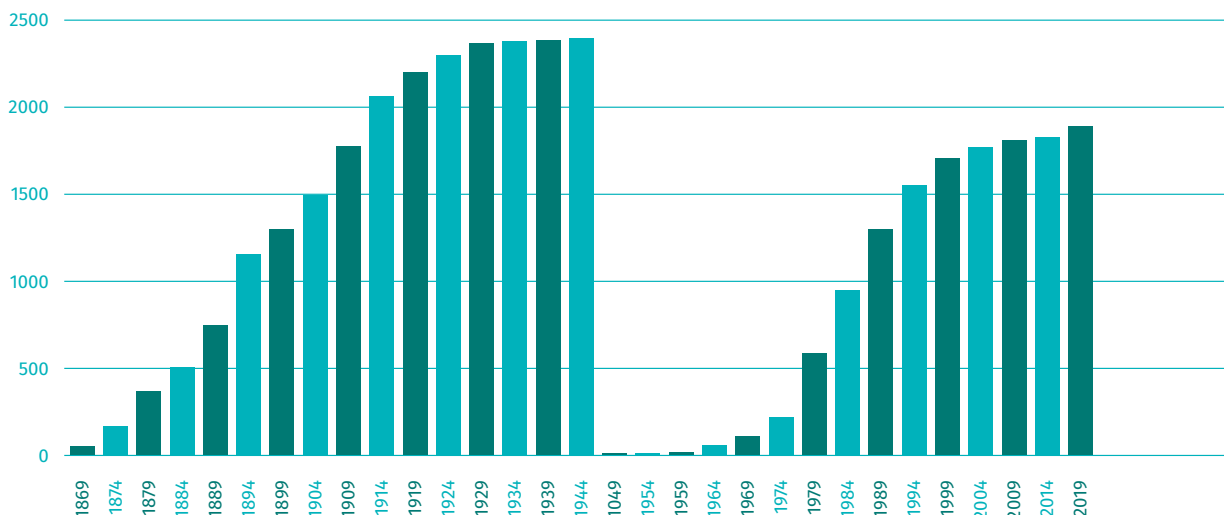
Sog. Peirithoos: (v. l.) 3D-Modell; Modell
mit Visualisierung der originalen (beige)
und ergänzten (bläulich) Partien;
Modell mit möglicher Rekonstruktion der
antiken Farbigkeit

ZEITTADELLE

- 1865** Heinrich Brunn wird erster Lehrstuhlinhaber für Klassische Archäologie in München
- 1869** Erste Ankäufe von Gipsabgüssen und damit Gründung des »Museums von Gypsabgüssen klassischer Bildwerke in München«; Aufstellung im ehemaligen Jesuitenkolleg
- 1877** Umzug in eigene Räume in den nördlichen Hofgartenarkaden an der Galeriestraße; erste Publikation: »Kurzes Verzeichnis des Museums von Gypsabgüssen klassischer Bildwerke«
- 1894** Adolf Furtwängler wird Direktor
- 1895** Neuer Kurzführer
- 1908** Paul Wolters wird Direktor
- 1909** Fünfte und letzte Auflage des Museumsführers
- 1913** Revision des Sammlungsbestandes
- 1919** Schließung des Abgussmuseums wegen Platzmangels und zunehmendem Vandalismus
- 1926** Auszug des Völkerkundemuseums aus den oberen Stockwerken der Galeriestraße; Planung zur Erweiterung des Abgussmuseums
- 1929** Ernst Buschor wird Direktor
- 1932** Wiedereröffnung der Sammlung mit neuen Räumen im Obergeschoss der Hofgartenarkaden mit einer Neuaufstellung der Gipsabgüsse
- 1937** Ausstellung »Entartete Kunst« in den Räumen des Abgussmuseums
- 1938** Wiedereröffnung und erneut Erweiterung des Museums
- 1943** Erste Bombentreffer auf das Museum
- 1945** Das Museum wird mit 2.398 Objekten durch Bombentreffer bis auf 15 Abgüsse völlig zerstört.
- 1949** Einzug der Verwaltung des Museums in die damalige Arcisstraße 10 (heute: Katharina-von-Bora-Straße 10)
- 1959** Ernst Homann-Wedeking wird Direktor
- 1960** Erste Erwerbungsstätigkeiten nach dem Zweiten Weltkrieg
- 1967** Erste Broschüre des Museums nach dem Zweiten Weltkrieg
- 1968–73** Verhandlungen zur Unterbringung des Museums in der stark beschädigten Allerheiligen-Hofkirche
- 1969** 100-Jahr-Feier des Museums; Präsentation der Abgüsse in den Gängen des zweiten Stockwerkes hinter Trennwänden

- 1973** Übernahme von 80 Exponaten aus der Ausstellung im Deutschen Museum »100 Jahre deutsche Ausgrabung in Olympia«
- 1976** Paul Zanker wird Direktor; Beschluss über den Verbleib des Museums im Haus der Kulturinstitute; Beginn des Wiederaufbaus der Sammlung
- 1975–84** 202 Ankäufe von römischen Porträts durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft
- 1978** Erste Sonderausstellung gemeinsam mit der Glyptothek »Die Bildnisse des Augustus« (in der Glyptothek)
- 1979–85** 183 Ankäufe von Abgüssen nach römischen Kopien der spätklassischen und hellenistischen Plastik durch Drittmittel der Fritz-Thyssen-Stiftung
- 1980–84** Einrichtung der Sammlung in den beiden Lichthöfen im Haus der Kulturinstitute sowie von Depots im Untergeschoss und im Speicher
- 1981** Erste öffentliche Führungen durch die Sammlung
- 1985–90** Sanierung des Hauses der Kulturinstitute und zeitweise Schließung der Sammlung
- 1987** Ankunft von 91 Dauerleihgaben aus dem Metropolitan Museum
- 1991** Wiedereröffnung und Neuaufstellung der Sammlung in den Lichthöfen, im Untergeschoss und in den Galerien
- 1997** Fertigstellung des sog. Gartensaals, der als letzte Ausstellungsfläche im Erdgeschoss dazukommt
- 1997** Erste Sonderausstellung des Museums in den eigenen Räumen: »Dionysos – Die Locken lang, ein halbes Weib? ... «
- ab 1998** Regelmäßige Sonderausstellungen, Führungen und vielfältige Veranstaltungen im Museum
- 2002** Luca Giuliani wird Direktor
- 2007** Stefan Ritter wird Direktor
- 2019** Fertigstellung der Neupräsentation der römischen Abteilung vom 1. Jahrhundert n. Chr. bis zur Spätantike im Untergeschoss; exemplarisch ausgewählte römische Kunst im Gartensaal

Entwicklung des Bestandes
von 1869 bis 2019



ORIGINALUND ABGUSS



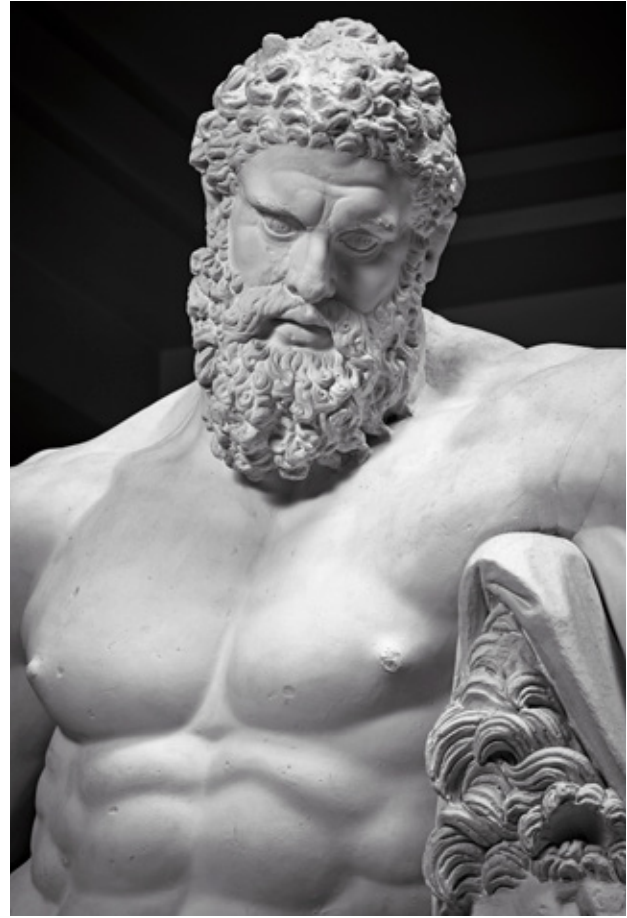


REINE FORMSACHE

Das markanteste Merkmal von Gipsabgüssen ist die weiße Farbe ihrer Oberfläche. Dieses Weiß wurde lange Zeit sehr geschätzt, bis dessen Bewertung ins Gegenteil umschlug und Gipse aufgrund ihrer matten, vermeintlich stumpfen und leblosen Oberfläche wortwörtlich aus den Fenstern geworfen wurden.

Im 18. und 19. Jahrhundert war es der feine weiße Gips, der dazu führte, dass Abgüsse zuweilen sogar den Originalen vorgezogen wurden. Bereits Johann Joachim Winckelmann betonte, dass nur die Gipsabgüsse, anders als die Originale, die reine Form erkennen lassen. Dies liege an der Farbe: »Die Farbe trägt zur Schönheit bei, aber sie ist nicht die Schönheit selbst sondern sie erhebt dieselbe überhaupt und ihre Formen. Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die meisten Lichtstrahlen zurückschickt, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist, ja er wird nackt dadurch größer, als er in der Tat ist, erscheinen, so wie wir sehen, daß alle neu in Gips geformten Figuren größer als die Statuen, von welchen jene genommen sind, sich vorstellen« (J. J. Winckelmann, Zur Geschichte der Antiken Kunst, S. 147 f.). Eine der ersten Abguss-Sammlungen nördlich der Alpen war der Mannheimer Antikensaal, der in ›Rheinische Musen: Zeitung für Theater und andere schöne Künste‹ 1795 folgendermaßen charakterisiert wurde: »Diese Abgüsse sind zum Studium noch besser als die Originale selbst, in dem die Originale von Marmor, wegen ihrem eigenthümlichen durch die Politur erhaltenen Glanze, ein unsicheres, zerstreutes und falsches Licht geben: die Abgüsse von Gips aber nicht.« Persönlichkeiten wie Wilhelm von Humboldt sammelten mehr Gipse als Originale, er schlug sogar das Original der kolossalen Iuno Ludovisi als Geschenk aus. Stattdessen erbat er sich vier Abgüsse aus der Ludovisi-Sammlung, die noch heute im Humboldt-Schloss in Tegel bei Berlin zu besichtigen sind.

In der Tat ist es das Weiß, das die plastischen Formen einer Skulptur besser zum Vorschein bringt. Maserungen, Verunreinigungen, Veränderungen, Verfärbungen oder Polituren des Steins – oder der Bronze – eines antiken Originals lenken das Auge ab, können die Form verun-



klären oder gar verbergen. Und so ist für den Archäologen Vieles am Gips besser zu erkennen – wie zahlreiche Beispiele veranschaulichen können (s. S. 120 f.).

Die Gegenüberstellung eines weißen Abgusses und eines kolorierten, der das Original vertreten soll, zeigt dies besonders deutlich. Die Statue eines alten Fischers aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. wurde, wie viele andere, in römischer Zeit fleißig kopiert. Eine der 25 erhaltenen Repliken im sog. Typus Fischer Paris-Vatikan stammt aus Rom und befindet sich heute in Paris. Die Statue wurde schon früh als Darstellung des Seneca interpretiert und erlangte insbesondere auch durch das Bild von Peter Paul Rubens in der Münchner Alten Pinakothek große Berühmtheit. Das Pariser Original besteht aus auf Hochglanz poliertem schwarzem Marmor (bigio morato) für die Hautpartie und gelbem Alabaster für den Hüftschurz. Neben dem weißen Abguss steht in München ein zweiter: Dieser wurde 2001 von Alfons Neubauer und Olaf Herzog auf Basis der Fotodokumentation des Originals koloriert. Um die Politur nachzuahmen, wurde der Gips in einem letzten Schritt noch gewachst. Der Vergleich mit dem Stück aus weißem Gips zeigt,

Herakles Farnese links im Original
und rechts im Münchner Abguss
(Inv. 900)



Details des weißen (Inv. Th 144) und
des kolorierten (Inv. Th 144 a) Abgusses
des Alten Fischers



wie die Farbigekeit das Auge des Betrachters vereinnahmt, wie die feinen Wölbungen, die Adern, der Knochenbau unter der Haut in ihrer plastischen Ausformung zurücktreten.

Nicht nur in der Plastik, auch im Falle von Kleinstobjekten sind weiße Gipsabgüsse meist besser ‚lesbar‘. Münzen etwa können im Original glänzen oder aber korrodiert sein, sodass Bild und Schrift nicht genau zu entziffern sind. Auch Gemmen und Kameen, zumal wenn aus durchscheinendem Material, sind oft schwer zu erfassen: Das menschliche Auge kann bei durchscheinenden und gewölbten Steinen mit Reliefbild nur schwer erkennen, ob das Bild erhaben oder eingetieft ist. Im Gips dagegen treten die Bilder klar hervor. Sammlungen von Abdrücken oder Abgüssen nach, auch neuzeitlichen Gemmen und Kameen in Gips, Schwefel oder Wachs wurden insbesondere im 18. Jahrhundert angelegt und in ihrem Bilderreichtum wie Enzyklopädien der antiken Mythologie und Kunst genutzt.

Für das breitere Publikum änderte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts die Einstellung zum weißen Gips. Der Niedergang der Wertschätzung von Abgüssen findet seine Begründung einerseits in einem allgemeinen Paradigmen- und Geschmackswandel, andererseits aber verlief er parallel zum Altern der Sammlungen und ihrer Gipse. Denn diese staubten allmählich ein, in vielen Sammlungen verfärbten sie sich dadurch gelblich, wurden überstrichen und nach und nach immer unansehnlicher, wirkten stumpf und leblos. Gleichzeitig gelangten, u. a. aufgrund der von Berlin aus betriebenen Großgrabungen, mehr und mehr antike Originale über die Alpen in den Norden, sodass die Aura des Originals mehr Gewicht bekam. Nicht mehr die Stilentwicklung, sondern das einzigartige Kunstwerk stand für die große Öffentlichkeit im Mittelpunkt und damit auch die Einzigartigkeit ihrer Oberflächen mit allen Schäden, Brüchen und Maserungen.

Der Vorteil der weißen Oberfläche von Abgüssen allerdings hat seine Gültigkeit natürlich nicht verloren: insbesondere in Forschung und Lehre sowie bei jeder kunsthistorischen Betrachtung. Dabei zeigt sich, wie wertvoll es sein kann, in einer großen Sammlung, wie dem Münchner Museum für Abgüsse, beispielhaft Exponate aus Gips mit weißer Oberfläche den kolorierten Abgüssen, die das Original auch in der Farbe exakt kopieren, gegenüberzustellen. Nicht nur können wir reine Form und Farbwirkung vergleichen, wir können bei der Betrachtung auch unsere Wahrnehmung reflektieren. NSG



»Liberotti Impronte«: eine von Giovanni Liberotti in den 1840er Jahren angelegte Daktyliothek (Inv. 1357)

In nahezu doppelter Lebensgröße verkörpert der sog. Herakles Farnese den antiken Heros gegen Ende seiner zwölf Taten. Herakles stützt sich auf seine Keule, die vom nemeischen Löwenfell, der Trophäe seiner ersten Tat, bedeckt wird. Beide Attribute dienen dem nackten, muskulösen Helden dazu, während seiner vermeintlichen Ruhepause ausreichend Halt zu finden. Dass er den Großteil seiner Herausforderungen gemeistert hat, beweist ein Blick auf seinen Rücken: In seiner rechten Hand hält er die Äpfel der Hesperiden, Zeugnisse seiner wohl letzten Arbeit. Signifikant für die Statue sind die klar hervortretenden, übermenschlichen Muskeln, deren Anspannung durch zahlreiche Adern versinnbildlicht wird. Es wird also nur auf den ersten Blick der Eindruck vermittelt, der Heros befände sich im Zustand völliger Entspannung. Die geschwollenen Muskeln zeugen von übermäßiger Kraft und der Bereitschaft, jederzeit wieder in Aktion zu treten.

Ebendiese zentrale Aussage der Skulptur als Momentaufnahme ist in der Statue des Glykon aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel nicht mehr auf den ersten Blick ersichtlich. Nach dem Verfall der Caracalla-Thermen in Rom, wo die Statue in der Antike zwischen dem Frigidarium, dem monumentalen Kaltbadesaal, und dem angrenzenden Raum stand, war sie natürlichen Verwitterungsprozessen ausgesetzt. Dadurch drang Wasser in den wohl parischen, weißen Marmor ein

und verfärbte das Gestein so ungleichmäßig, dass aussagekräftige Details wie die pulsierenden Adern und Falten heute bis zur Unkenntlichkeit verschleiert werden. Das Muskelspiel und die feinen Komponenten treten erst im rein weißen Gipsabguss wieder deutlich zutage und geben der Skulptur ihre Aussage zurück, sodass der Eindruck des Ursprungsbildes in den Caracalla-Thermen in Rom für den modernen Betrachter wieder erfahrbar wird (s. Abb. S. 117).

Gemeinsam mit seinem Pendant, dem sog. Hercules Caserta, hatte der zentral aufgestellte Herakles Farnese vermutlich mindestens eine Doppelwirkung auf den Thermenbesucher: Er motivierte sowohl zur körperlichen Ertüchtigung in der Bade- und Sportanstalt als auch zu zwischenzeitlicher Entspannung. Der Herakles Farnese ist die originalgetreueste der 90 erhaltenen Wiederholungen des griechischen bronzenen Urbildes, das der berühmte Bildhauer Lysipp um 330 v. Chr. schuf. NM

Gipsabguss des Herakles
Farnese (Inv. 900)



HERAKLES FARNESE
ROMA

VERLOREN, VERGESSEN, VERWITTERT – ABGÜSSE ALS LETZTE ZEUGEN



Satyr aus der sog. Gruppe der
Aufforderung zum Tanz (Inv. 799):
Das Original ist heute verschollen.

Gipsabgüsse sind, wie auch ein Foto oder ein Film, ein historisches Dokument, eine Momentaufnahme eines Werkes, und trotz der Serienmäßigkeit ihrer Herstellung ein jeweils einmaliges Zeugnis. Sie bilden das antike Original in einem bestimmten (Erhaltungs-)Zustand ab und bezeugen diesen für die Nachwelt. Hierin liegt der zuweilen unermesslich hohe Wert von Gipsabgüssen, der weit über ihren materiellen Wert hinausgeht, nämlich dann, wenn sich das Original heute in einem gänzlich anderen Zustand befindet oder gar verschollen ist.

Kunstwerke können im Laufe ihrer Geschichte aus unterschiedlichsten Gründen verloren oder verändert worden sein.

Verschollen: Mit diesem Schlagwort wird ein Objekt immer dann betitelt, wenn der derzeitige Aufbewahrungsort unbekannt ist. Dies kann sowohl bei Objekten der Fall sein, die z. B. bei einer Museumsrevision nicht auffindbar sind – möglicherweise bei der nächsten Überprüfung aber wieder auftauchen. Es betrifft aber auch Werke, die z. B. in den Kunstmarkt gelangen und somit kurzzeitig bekannt werden, dann aber in eine private Antikensammlung übergehen und damit nicht mehr zugänglich sind: Das Werk geht also ins Private verloren, und ist meist weder für die Forschung noch für die Öffentlichkeit mehr ›sichtbar‹. Wenn zuvor aber ein Abguss hergestellt wurde, stellt dieser das letzte öffentliche Zeugnis dieses Werkes dar.

Da sich bereits seit dem 18. Jahrhundert die Herstellung von Abgüssen nach Antiken etabliert hatte und diese in Europa verbreitet wurden, gibt es bereits aus dieser Zeit derartige Beispiele. Die Statue eines Satyrn, der ursprünglich mit der Figur einer Nympe eine Gruppe bildete, die in der Forschung Aufforderung zum Tanz genannt wird, ist eines der frühesten bekannten Fälle. Die römische Kopie nach einem griechischen Urbild wurde bei Grabungen in Rom gefunden und – nach Restaurierungen und Ergänzungen – im Jahr 1784 an die russische Zarin Katharina II. verkauft. Zuvor aber wurden zwei Abgüsse hergestellt: Einen kaufte der Herzog von Gotha an, den anderen 1802 Christian Gottlob Heyne für die Göttinger Abguss-Sammlung.

Sitzstatuette des Platon (Inv. 796):
Der Aufbewahrungsort des Originals
ist nicht bekannt.

Das Originalwerk ist seit dem Verkauf nach Russland verschollen, d. h. es ist unbekannt, ob es noch existiert und wenn es noch existiert, wo es sich befindet. Der Göttinger Abguss jedoch wurde wiederum abgeformt und Abgüsse aus dieser Form befinden sich heute in verschiedenen Abguss-Sammlungen – als letzte Zeugnisse.

Noch weniger Indizien gibt es zu einer Sitzstatuette des Platon: Die antike Plastik wurde 1839 durch Emil Braun publiziert, allerdings war auch ihm damals nicht das Original, sondern nur der Abguss bekannt. Das Original aus Marmor soll sich bereits zu Brauns Zeit in England in einer Privatsammlung befunden haben. Auch hier gibt es keine weiteren Hinweise auf den Verbleib des antiken Stückes – nur die Abgüsse berichten uns von ihm.

Im 20. Jahrhundert häufen sich derlei Beispiele: Aus dem Besitz der Familie Bruschi in Italien wurden in den frühen 1900er Jahren zahlreiche Antiken aus Tarquinia nach Amerika verkauft, u. a. zwei sog. Sappho-Köpfe. 1913 wurden sie als Leihgaben aus einer Privatsammlung öffentlich ausgestellt und bis 1994 tauchen sie sporadisch im amerikanischen Kunsthandel auf – aber wo die Köpfe heute sind, ist unbekannt. Vor der Ausfuhr aus Italien wurden Formen hergestellt und ein Abguss gelangte nach München. Es handelt sich um eines der wenigen Münchner Stücke, die den Zweiten Weltkrieg überstanden haben (s. Abb. S. 86). Der Münchner Sappho-Gips wurde abgeformt und so befinden sich heute in verschiedenen Sammlungen Abgüsse des antiken und heute verschollenen Werkes. Gleich ein weiteres dieser wenigen noch erhaltenen alten Münchner Stücke – ein Medusenhaupt im Typus der Medusa Rondanini (s. Abb. S. 68) – geht ebenfalls auf ein verschollenes Original zurück.





Alexander-Porträt (Inv. 932):
Das Original befand sich im
Kunsthandel.

Doch auch in jüngster Zeit kommen solche Fälle noch vor, wie das Beispiel eines Alexanderkopfes zeigt. Dieser befand sich in den 1990er Jahren im Münchner Kunsthandel, bevor man ihn allerdings in eine Privatsammlung verkaufte, wurde ein Abguss gefertigt, der sich in der Münchner Abguss-Sammlung befindet. Der Kopf wurde erst kürzlich, anhand von Schnappschüssen des Originals, aber insbesondere auf der Basis des Münchner Abgusses von Ralf von den Hoff wissenschaftlich bearbeitet und publiziert. Dadurch erlangt er eine neue Sichtbarkeit und nur dank des Münchner Gipses ist das Porträt nicht vollständig verloren.

Zerstört: In anderen Fällen ist dagegen klar, dass das antike Stück tatsächlich nicht mehr existiert – beispielsweise durch Kriegszerstörung – oder aber in anderer Form existiert, etwa, weil es restauriert, ergänzt oder auch entrestauriert wurde.

Im Krieg zerstört wurden z. B. der Kopf des sog. Gefährten des Odysseus: Die Büste, auf die der Abguss zurückgeht, hat eine verwobene Herkunfts- bzw. Forschungsgeschichte. Ob es sich dabei um ein antikes Original oder ein neuzeitliches Werk handelte, ist unklar. Sicher ist jedoch, dass der Kopf im Schloss Charlottenburg in Berlin im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Da in Berlin aber seit dem mittleren 19. Jahrhundert die Königliche Gipsformerei von den meisten Kunstwerken der königlichen Sammlungen Formen herstellte, ist auch in diesem Fall das Original – neben einer Zeichnung in einem Katalog – dank der Abgüsse bekannt und kann mit Hilfe dieser Zeugnisse weiter erforscht werden.

Sog. Gefährte des Odysseus
(Inv. 482): Das antike Werk wurde
im Krieg zerstört.



Guttus mit Form: Das Original wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört (Bonn, Akademisches Kunstmuseum).



Ebenso im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde ein sog. Guttus im Kölner Archäologischen Institut. Das kleine Gefäß mit mittigem Medaillon und seitlichem Ausguss war eine Leihgabe des Bonner Akademischen Kunstmuseums, in dessen Sammlung es wohl 1907 gekommen war. In Köln wurde es zerstört, lebt aber bis heute in den Abgüssen aus der glücklicherweise zuvor hergestellten Form weiter. Beispiele dieser Art ließen sich in großer Zahl weiter anführen.

Verändert: Auch überliefern Abgüsse oftmals einen bestimmten Zustand eines Werkes in Hinblick auf Restaurierung und Ergänzung. Heute werden immer mehr Antiken entrestauriert, d. h. alte, aber neuzeitliche, oftmals nicht gesicherte Ergänzungen werden abgenommen, um einen ungetrübten Blick auf das tatsächlich erhaltene antike Original zuzulassen. Zur Biographie eines Objektes gehört allerdings auch seine nachantike Geschichte, wozu auch seine Erforschung, Ergänzung, Präsentation, d. h. seine Rezeption, gehören. Eines der eindrucklichsten Beispiele ist die Statue des Laokoon mit seinen Söhnen: Die weltberühmte, schon in der Antike vielbewunderte Statuengruppe wurde seit der Auffindung 1508 mehrfach restauriert, ergänzt und auch am originalen Bestand wurden Veränderungen vorgenommen. Die zahlreichen über Europa verstreuten Gipsabgüsse gehen auf viele verschiedene Momente zurück und können jeweils unterschiedliche Ergänzungssituationen belegen. Bestimmte Interventionen und Transformationen sind häufig nur in Abgüssen und nicht über andere Quellen nachzuvollziehen. Die Gruppe ist im Original heute entrestauriert und mit dem erst im frühen 20. Jahrhundert entdeckten originalen rechten Arm des Laokoon, dem sog. Pollak-Arm, verbunden.

Gruppe des Laokoon links im Münchner Abguss (Inv. 1051) und rechts im Abguss des Akademischen Kunstmuseums Bonn mit unterschiedlicher Armhaltung des Laokoon



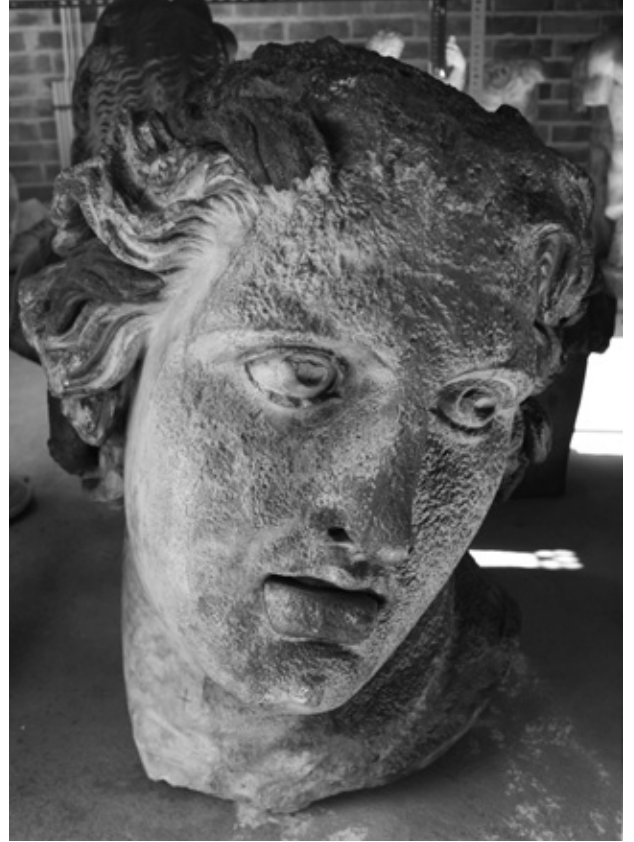


Kopf der Constantinus-Statue auf dem Kapitol im Abguss (Inv. DFG 110) und Original



Verwittert: Und schließlich unterliegen Antiken auch ganz natürlichen Veränderungen – in erster Linie durch Wind und Wetter hervorgerufen. Statuen und Reliefs, die unter freiem Himmel aufgestellt sind, trotzen über Jahrhunderte, z. T. über Jahrtausende hinweg Regen, Wind, Erdbeben, Feuer oder Blitzen. Seit dem vergangenen Jahrhundert kommt hierzu noch die Umweltverschmutzung etwa in Form von Abgasen. Die Steinoberflächen können hierdurch stark beeinträchtigt werden: Das Äußere verwittert, tiefe Furchen bilden sich, z. T. bröckeln ganze Teile ab. Vor langer Zeit hergestellte Formen können einen Erhaltungszustand belegen, der deutlich besser ist als der heutige Zustand des Originals. Der Abguss des Kopfes einer Constantinus-Statue auf dem Kapitol zeigt ein entsprechendes Bild. Bis zur Unkenntlichkeit ist das Original heute verwittert, denn es steht unter freiem Himmel auf der nordöstlichen Balustrade am Kapitolsplatz. Das antike Werk kann tatsächlich nur noch in den vorhandenen Abgüssen beurteilt und studiert werden: Der Münchner Abguss geht auf eine Abformung von vor 1937 zurück, belegt also einen bald 100 Jahre alten Zustand.

Abgüsse stellen damit in zahlreichen Fällen die letzte Möglichkeit dar, sich mit einem bestimmten antiken Objekt, zumal im Dreidimensionalen, auseinanderzusetzen. Sie sind Zeugen verlorener Dinge und heute nicht mehr wiederherzustellender Zustände. Allerdings darf man sich auch von Gipsen nicht täuschen lassen, denn zuweilen sind auch sie keine zuverlässige Momentaufnahme: Durch Restaurierungen und Veränderungen am Abguss wie z. B. Rekonstruktionen und Ergänzungen kann etwas vorgetäuscht werden, was nicht der Realität entspricht, womit sich wiederum ein weiteres Rezeptions- und Transformationskapitel öffnen lässt. Ein letztes Beispiel sei hierfür angeführt: Die zwei kolossalen Statuen der Dioskuren von Montecavallo auf dem Quirinal kamen wohl nie unter die Erde. Schon früh wurden Formen von ihnen hergestellt: Bereits 1781 erhielt wohl Bartolomeo Cavaceppi die Erlaubnis der Abformung; Anfang der 1830er Jahren kamen Abgüsse der Köpfe nach Frankfurt, die dort der Gipsformer Vanni wiederum abformte; 1841/42 gelangten schließlich Formen der vollständigen Statuen nach Berlin in die Gipsformerei. Aus den Formen Vannis er-



warb das Bonner Museum Abgüsse und nach dem Bonner Abguss ist wiederum das Münchner Stück hergestellt. Der Vergleich zwischen den Abgüssen, die auf Vanni zurückgehen, und dem Original lässt vermuten, dass sich das Original damals in einem wesentlich besseren Zustand befunden haben muss. Nimmt man allerdings die Abgüsse der Berliner Gipsformerei hinzu, wird deutlich, dass dies nicht stimmt: Vielmehr wurden wohl die Abgüsse aus Vannis Formen geschönt und zeigen so, dass auch Abgüsse nicht immer ein zuverlässiges Zeugnis der Originalwerke sind. NSG

Köpfe der Dioskuen von Montecavallo
links im Münchner Abguss (Inv. 442)
und rechts im historischen Abguss der
Berliner Gipsformerei

Die Säule des Marc Aurel wurde, höchstwahrscheinlich als Grabmal für den Kaiser, zwischen 176 und 193 n. Chr. auf dem nördlichen Marsfeld in Rom errichtet, in einem Areal, das schon lange für die kultische Verehrung verstorbener Kaiser genutzt wurde. Im Stadtgefüge Roms steht die Säule seit fast zwei Jahrtausenden unter freiem Himmel auf der heutigen Piazza Colonna. Die Gesamthöhe des Monuments beträgt nahezu 40 Meter und besteht aus dem Sockel und dem mit einem Reliefband versehenen Säulenschaft, der heute von einer Statue des Heiligen Paulus bekrönt wird. Die Reliefs selbst stellen Feldzüge dar, die Marc Aurel in den 170er Jahren n. Chr. im Norden des Römischen Reiches geführt hat. Das Monument nimmt die Gattung der etwa 80 Jahre zuvor entstandenen Säule des Trajan auf, die von den Kriegen Trajans gegen die Daker berichtet.

Seit jeher problematisch ist die Wahrnehmung der Darstellungen an der Säule. Zwar waren die Reliefs in der Antike farbig gefasst, wodurch der Inhalt der Bilder auch in großer Höhe grundsätzlich verständlich wurde, dennoch aber ließen und lassen sich die über 100 Szenen kaum im Detail erschließen. Reproduktionen, sowohl Zeichnungen oder Drucke als auch Gipsabgüsse, sind daher seit dem 16. Jahrhundert, als die römischen Antiken immer mehr ins Interesse der Forscher rückten, von großer Bedeutung.

Im Gegensatz zur Trajans-Säule wurde die Marcus-Säule nie vollständig in Gips reproduziert. Während erstere in den 1860er Jahren unter Napoleon III. vollständig abgeformt wurde, nahm man von der Säule des Marc Aurel nur von wenigen Partien Formen. Ursprünglich handelte es sich um Formen von insgesamt 68 Reliefabschnitten, die im Zuge einer groß angelegten wissenschaftlichen Aufnahme des Monuments – inklusive Fotodokumenta-

tion – durch deutsche Wissenschaftler im Sommer 1895 hergestellt wurden. Die Berliner Gipsformerei verbreitete die Abgüsse.

In der Münchner Abguss-Sammlung befinden sich 21 dieser Platten. Neben vollständigen Szenen, wie etwa das sich über mehrere Meter erstreckende sog. Regenwunder, handelt es sich hauptsächlich um Teilabformungen von Szenen der Auseinandersetzungen zwischen römischen Soldaten und ihren Gegnern. Seit 2019 können die Szenen in München wieder auf Augenhöhe und in allen Details betrachtet werden – was zwar nicht der ursprünglichen Intention des Monuments entspricht, aber ein großer Vorteil für den heutigen Betrachter darstellt.

Während der Sockel der Marcus-Säule im 16. Jahrhundert vollständig überarbeitet wurde, ist das Reliefband, welches in 21 Windungen den Säulenschaft umfasst, bis auf wenige Partien im Original erhalten – und dementsprechend seit bald 2.000 Jahren Witterungseinflüssen, Feuerbrünsten, Erdbeben und in den letzten Jahrzehnten besonders auch der zunehmenden Luftverschmutzung und saurem Regen ausgesetzt. Die Säule ist eines der eindrucklichsten Beispiele für den hohen Wert historischer Gipsabgüsse. Denn durch den Vergleich der Abgüsse aus den historischen Formen mit dem Originalrelief an der Säule wird deutlich, wie stark dieses stellenweise verwaschen, verwittert oder sogar bis zum Verlust einzelner Fragmente zerstört ist. JG



Marcus-Säule, Szene 49: Der Vergleich zwischen historischem Abguss und einer Aufnahme von 1989 zeigt, wie stark das Relief gelitten hat. Beispielhaft sind der Kopf des Reiters oben links und die Gesichtszüge der Soldaten rechts.



Neue Hängung in der Münchner Abguss-Sammlung im Untergeschoss seit 2019



VERGLEICHENDES SEHEN

»Ich wünsche (...) eine
schärfere Betonung unserer
Erkenntnis, welche auf
richtiger Benutzung des
Auges, auf richtigem Sehen,
auf sinnlicher Wahrnehmung
und Anschauung beruht«.

Heinrich Brunn, 1885

Die Archäologie entwickelte sich im 19. Jahrhunderts zu einer von der Philologie gelösten Disziplin und ist seitdem eine dezidiert denkmal- und objektbasierte Wissenschaft. Um die Objekte aus der Antike zu verstehen, zu begreifen und historisch zu deuten, musste man sie ordnen, strukturieren und klassifizieren. Man war bestrebt, sie nach Epochen, nach Orten, Regionen oder nach Bildhauerschulen einzuteilen.

Die Methode, die hierfür entwickelt wurde, nennt man vergleichendes Sehen. Die Archäologie ist zwar nicht die einzige Wissenschaft, die diese anwendet, aufgrund der Fokussierung auf die materiellen Hinterlassenschaften aber ist sie in ganz besonderer Weise darauf angewiesen. Da sie sich seit mehr als 150 Jahren als eine der wichtigsten Methoden aller archäologischen Disziplinen bewährt hat, wird sie auch als ›archäologische Sehschule‹ bezeichnet. Grundvoraussetzung war und ist hierfür der Zugang zu einem großen Bestand an Objekten, die es zu vergleichen gilt.

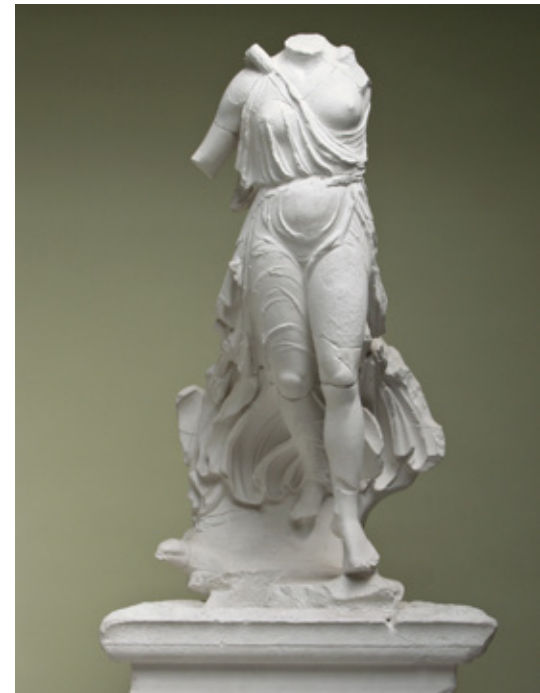
Das vergleichende Sehen beruht auf dem exakten Vergleichen von antiken Kunstwerken: Dabei geht es weniger darum, Parallelen und Unterschiede in der Haltung oder der Gestik zu finden, Ordnungskriterien sind vielmehr die formale Struktur und der Stil der Objekte. Der Vergleich einer Reihe von Statuen lässt zunächst – im besten Falle – eine relative Chronologie zu, d. h. eine zeitliche Reihenfolge, in der die betrachteten Statuen entstanden sein könnten. Zieht man dann Skulpturen hinzu, die aufgrund ihrer Fundumstände oder Inschriften exakt datiert sind, lässt sich im Idealfall der Zeitpunkt der Entstehung einer undatierten Statue recht gut eingrenzen. Diese Vorgehensweise dient bei der Analyse antiker Objekte als Grundlage jeder wissenschaftlichen Interpretation.

Als Erfinder der archäologischen Seherschule gilt Heinrich Brunn, der 1869 das Museum für Abgüsse gegründet hat (s. S. 48 ff.). Seine Forderung nach einer Abguss-Sammlung hing eng mit dieser von ihm entwickelten Methode zusammen. Denn, so sein Argument, er könne nur dann antike Kunstwerke und insbesondere die Originale in der Glyptothek wissenschaftlich richtig beurteilen und einordnen, wenn er zum Vergleich eine große Anzahl an Gipsabgüssen zur Verfügung habe. Damit hat er eine der noch heute wichtigsten Voraussetzungen für das vergleichende Sehen benannt: eine möglichst große Materialgrundlage – und darunter idealerweise mehrere fest datierte Objekte. Obwohl dies heute ganz selbstverständlich erscheint, war es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Novum. Erst die Entwicklung dieser Methode mit eigenen, archäologischen Kriterien zur Analyse antiker Werke verhalf der Klassischen Archäologie zu allgemein anerkannter Geltung.

Allerdings hat sich Brunns Pionierleistung unter Archäologen erst nach und nach durchgesetzt. Noch 1877 mokiert er sich in seinem Vortrag »Die Sculpturen von Olympia«, dass »in den Kreisen der deutschen Gelehrten (...) vernachlässigt [wird] (...), was doch die Hauptsache sein sollte: die Monumente selbst.«

Als Wegbereiter hatte Brunn jedoch nicht nur damit zu kämpfen, dass ihm nicht alle Kollegen sogleich folgten, sondern auch mit Problemen einer geringen Materialbasis. Dies zeigt sich insbesondere bei seiner ersten Bearbeitung der Olympia-Skulpturen, die nur ein Jahr nach der Ausgrabung 1876 als Fotografien und Abgüsse in München zur Hand waren und begutachtet werden konnten (s. S. 51). Denn es waren dies auch mit die ersten bekannten Bildwerke des sog. Strengen Stils überhaupt. Daher ließen sich die Figuren nicht ohne Weiteres mit anderen Skulpturen vergleichen, wie Brunn bemerkt: »In ihnen tritt uns eine besondere, ganz eigenartige Kunstübung entgegen, mit welcher unser Auge bisher kaum vertraut war«. Er vergleicht dennoch die Gewänder und die anatomischen Eigenheiten der Giebelfiguren Schritt für Schritt mit archaischen Statuen und mit den Parthenon-Skulpturen und hält als Ergebnis ganz richtig fest, dass die Olympia-Skulpturen in der Zeit dazwischen entstanden sein müssen.

Brunn feierte mit dem systematischen Vergleichen von Kunstwerken große Erfolge, wie 1868 mit der Präsentation seines Glyptothek-Kataloges mit einer völlig neuen wissenschaftlichen Bearbeitung der Exponate. Er war der erste, der die stilistischen Unterschiede zwischen Ost- und Westgiebel des Aphaieatempels von Ägina scharfsinnig beobachtete und richtig zu deuten verstand. Während bei den Figuren im Westgiebel »den an sich streng regelrechten Bewegungen (...) die Geschmeidigkeit« fehlt, so erscheinen die Körper im Ostgiebel »weit fließender« und »nicht nur die Muskeln zeigen eine größere Fülle, sondern Adern, Sehnen und die Eigentümlichkeit der Haut treten als neue Elemente in der Behandlung der Formen bedeutend hervor«. Daraus schloss



Bereits 1877 kamen die Nike des Paionios (oben) und Figuren des Zeustempels von Olympia (unten) als Abgüsse nach München, wurden aber im Zweiten Weltkrieg zerstört (hier: Abgüsse der Abgussammlung des Archäologischen Instituts in Göttingen).



Ausschnitt der Ägis an den
drei Abgüssen der Athena Lemnia
(s. S. 62 f.)

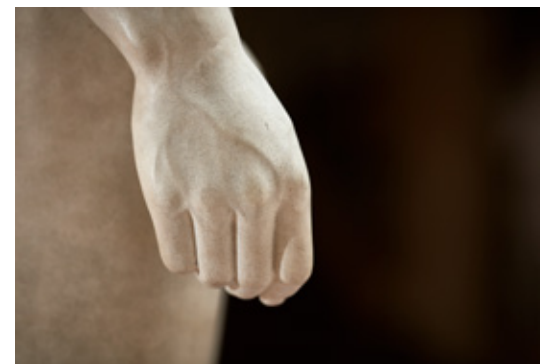
Brunn, »dass der Styl der Ostgruppe entwickelter ist, als der der Westgruppe.« Seine daraus resultierende Datierung der Figuren, von denen die des Westgiebels innerhalb nur kurzer Zeit vor denen des Ostgiebels »kurz nach 480 v. Chr.« entstanden sein müssen, hat noch heute Gültigkeit. Für das vergleichende, das »richtige Sehen«, diente ihm übrigens neben den Gipsabgüssen auch das Medium des Fotos: Auf Brunn geht die Einrichtung der Münchner Fotothek zurück, die Teil des Abgussmuseums ist und genauso wie die Gipse als Forschungsapparat des Instituts für Klassische Archäologie der LMU dient. Denn dank der Fotopappen kann man schnell und mühelos Reihen legen, die Stücke ordnen und neu sortieren (s. S. 54 f.). Überhaupt waren im 19. Jahrhundert umfangreiche Corpora, also Sammelwerke, die ganze Gattungen abdeckten, die Wegbreiter der Methode des vergleichenden Sehens, denn sie stellten erstmals große Objektbestände zusammen: in Zeichnungen oder später in Fotografien.

Schon im 19. Jahrhundert entdeckte man außerdem, dass die Verknüpfung der beiden Medien – Abguss und Foto – noch erfolversprechender war. Denn eine Reihe vorhandener Abgüsse lässt sich im selben Licht, im selben Winkel und vor dem selben Hintergrund fotografieren: Bedingungen, die man an den Originalen in unterschiedlichen Museen nicht herstellen kann. Nur so aber lassen sich Skulpturen wirklich zuverlässig vergleichen. Und so sind fotografierte Abgüsse häufig besser zu vergleichen als fotografierte Originale oder die Originale selbst.

Auch für einen von Brunns Nachfolgern, Adolf Furtwängler, war das vergleichende Sehen die Meisterdisziplin. Anders als Brunn aber widmete sich Furtwängler mehr der Kopienkritik. Auf der Basis römischer Kopien und dem Vergleich der zahlreichen Repliken untereinander



Rechte Hand der drei Abgüsse der Doryphoroi
in Berlin (Inv. 35), Minneapolis (Inv. 660)
und Neapel (Inv. 368) (von oben nach unten)



näherte er sich, durch Verknüpfung mit antiken Schriftquellen, dem griechischen, meist verlorenen Original und versuchte dieses – oftmals erfolgreich – zu rekonstruieren. Er versuchte also aus den römischen Kopien alles Zeitgebundene sozusagen herauszufiltern, um eine Vorstellung vom griechischen Original zu bekommen.

Der Vergleich von Repliken kann nur durch eine Nebeneinanderreihung gelingen. Am Beispiel der Abgüsse von drei Statuen der Athena Lemnia lässt sich dies eindrücklich zeigen. Um den Oberkörper trägt die Göttin die sog. Ägis, einen Schuppenmantel mit mittig angebrachtem Kopf der Gorgo Medusa. An den drei Repliken trägt die Göttin die Ägis in immer gleicher Weise: Sie verläuft schräg über dem Oberkörper und das Gorgoneion sitzt stets etwas versetzt unterhalb der linken Brust. Dennoch unterscheiden sich alle drei Ägis-Darstellungen stark voneinander: Die Anordnung der Schuppen, ihre Stofflichkeit und ihre Materialität, die Wiedergabe der Falten und das Verhältnis von Schuppenmantel zu Gewand sind zu bewerten und erlauben eine Einordnung der Stücke.

Auch die Reihe der Doryphoroi zeigt dies: Blickt man auf die Hände der drei Abgüsse in München, wird deutlich wie sehr sie sich in der Wiedergabe der Haut, der Adern und Sehnen unterscheiden. Das direkte Nebeneinander und vor allem die Fokussierung auf Details zeigt übrigens auch, dass das vergleichende Sehen nicht nur Archäologen vorbehalten ist, auch Besucher können ihr Auge schulen und das »richtige Sehen« üben – durch solch detektivisches Suchen gewinnt das Betrachten von Figuren an Reiz und Spannung. ASV | NSG

Auch für das 3D-Scanning, das immer häufiger eingesetzt wird, etwa um Statuen noch exakter miteinander vergleichen zu können, stellen Abgussmuseen unschätzbare Forschungslabore dar. Denn hier können die forschungsrelevanten Figuren an einem Ort gescannt werden, ohne dass man mit den teuren Geräten zu den Originalen in verschiedene, auf der ganzen Welt verstreut liegende Museen fahren muss. Dadurch werden enorme Kosten gespart, was viele Forschungsvorhaben überhaupt erst ermöglicht. Abgüsse können zudem bewegt und für einen optimalen Scanvorgang frei im Raum verschoben werden, während originale Marmorskulpturen oftmals nicht derart mobil sind.

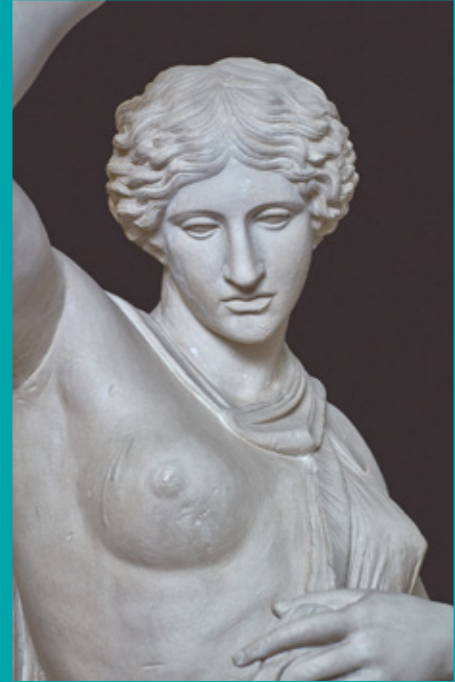
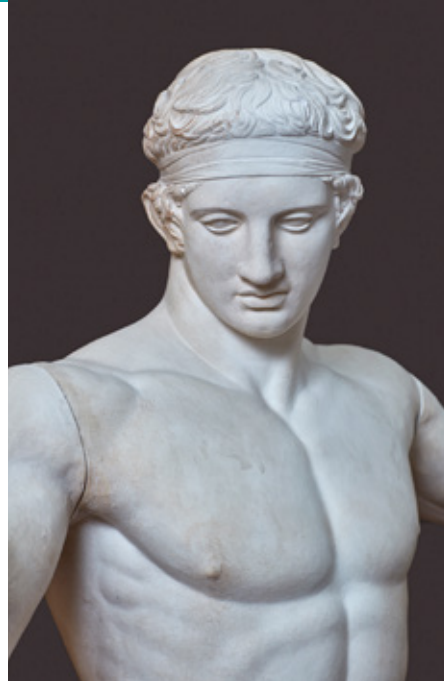
Kyoko Sengoku-Haga hat mit ihrem Team von der Universität Tokyo diese Vorteile in München genutzt. Sie ging dabei der Frage nach, wie die antike Bemerkung über die Figuren des Bildhauers Polyklet zu verstehen ist, diese seien »paene ad unum exemplum« (Plin. nat. 34, 56), also »fast immer nach ein und demselben Muster« gemacht. Bisher vermutete man, die Bemerkung beziehe sich auf den stereotypen oder monotonen Stil des Polyklet. Möglich ist aber auch, dass wörtlich gemeint ist, Polyklet habe tatsächlich ein und dieselbe Form für mehrere Statuen verwendet.

Ausgangspunkt für Sengoku-Haga waren die Köpfe der beiden Statuen, die Polyklet sicher zugeschrieben werden können: der Diadoumenos, der einen »weichlichen Jüngling« (Plin. nat. 34, 55) mit runderen Gesichtsformen zeigt, und der Doryphoros, der aufgrund eines scheinbar kantigeren und ernsten Gesichtes älter wirkt. Die Überlagerung der Scans ergab jedoch etwas völlig anderes: Der Diadoumenos gleicht bis auf den Millimeter in fast allen Bereichen dem Doryphoros. Nur die Augenlider des Diadoumenos sind etwas geschlossener,

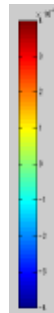
was dem gesenkten Kopf entspricht. Daher nimmt Sengoku-Haga an, Polyklet habe für beide Gesichter dieselbe Form verwendet und nur durch kleine Abweichungen sowie unterschiedliche Frisuren und Körper erreicht, dass der Betrachter in den Gesichtern unterschiedliche Lebensalter zu erkennen glaubt.

In einem zweiten Schritt verglich sie die Köpfe mit den sog. ephesischen Amazonen. Aus den antiken Quellen ist bekannt, dass 430 v. Chr. für das Heiligtum der Artemis in Ephesos in einem Künstlerwettbewerb Amazonen-Statuen entstanden, von denen eine Polyklet schuf (Plin. nat. 34, 53). Drei noch heute bekannte Amazonenfiguren entstammen sicherlich diesem Kontext. Allerdings konnte bisher keine der Typen eindeutig Polyklet zugewiesen werden. Sengoku-Haga scannte die Köpfe dieser Amazonen – erneut mit verblüffenden Ergebnissen: Zum einen erscheint insbesondere das Gesicht der sog. Amazone Sosikles mit dem des Doryphoros übereinzustimmen. Polyklet hat also sehr wahrscheinlich diese Amazone mit seiner auch für Männerfiguren verwendeten Gesichtsform geschaffen. Zum anderen zeigen alle Überlagerungen der gescannten Männer- und Frauenköpfe verblüffend exakte Übereinstimmungen mit nur vereinzelten Abweichungen. Ganz offensichtlich hielten sich alle Bildhauer im 5. Jahrhundert v. Chr. an ein Idealgesicht, dessen Proportionen und Gesichtsformen für verschiedene Statuen stets nur wenige Millimeter voneinander abweichen – egal, um welche Figur es sich handelt. Die unterschiedlichen Interpretationen als männliche oder weibliche Gesichtsformen entstehen beim Betrachten scheinbar erst durch das Hinzufügen von Körpern, Kleidung und Frisuren. ASV

Links: Doryphoros (in der Kopie aus Pompeji, Inv. 368); Mitte: Diadoumenos (in der Kopie aus Delos, Inv. 1173), und rechts: sog. Amazone Sosikles (Inv. 589)



Überlagerungen von 3D-Scans, um Unterschiede und Übereinstimmungen farblich zu visualisieren: Exakte Übereinstimmungen werden als grün, Abweichungen von bis zu 2 mm in anderen Farben markiert.



Die Gesichter von Doryphoros und Diadoumenos weisen kaum Unterschiede auf.

Die Überlagerung der 3D-Scans des Doryphoros mit der Amazone Sosikles



Amazone Mattei (Inv. 440),
Amazone Sosikles (Inv. 589)
und Amazone Sciarra (Inv. 36)
(v.l.n.r.)

ABGÜSSE AUS DEM HERAION VON SAMOS



Das Heraion an der Südküste der Insel Samos: Der Tempel der Hera und der Tempelvorplatz sowie links davon der Beginn der Heiligen Straße nach Samos-Stadt (heute Kastro Tigani)

Das Hera-Heiligtum auf Samos erlebte seine Blütezeit in der archaischen Epoche (7.–6. Jahrhundert v. Chr.), als der Tempel der Hera, der – laut Herodot – ehemals größte Tempel Griechenlands, begonnen wurde und der Göttin rundplastische Bildwerke von außerordentlicher Qualität gestiftet wurden. Wegen der zahlreichen, sehr gut erhaltenen und damit einzigartigen Zeugnisse für die Anfänge und die erste monumentale Ausformung ionischer Architektur und Skulptur zählt das Heiligtum zum Weltkulturerbe.

Das samische Heraion und das Münchner Abgussmuseum – beide Stätten verbindet mehr als man auf den ersten Blick vermuten könnte. Zunächst ist da die lange Geschichte einer Personalunion: Fast ein halbes Jahrhundert von 1929 bis 1973 waren die Grabungsleiter des Heraion auch gleichzeitig die Lehrstuhlinhaber für Klassische Archäologie und damit Direktoren des Museums für Abgüsse. Ernst Buschor war bereits vier Jahre auf Samos tätig, bevor er 1929 seine Stelle in München antrat. Ihm folgte mit nur kurzzeitiger Unterbrechung Ernst Homann-Wedeking, der an beiden Orten bis 1973 wirkte.

Der Abguss der Geneleos-Gruppe an der Heiligen Straße im Bezirk des Heiligtums



Ernst Buschor mit Besuchern in
den Ruinen des großen Hera-Tempels
auf Samos



Doch für das Museum hatte diese Ämtervereinigung zunächst keine unmittelbaren Auswirkungen. Unter Buschor kamen keinerlei Abgüsse von Originalen aus dem Heraion nach München, unter Homann-Wedeking nur vier Abgüsse. Von diesen stammen wiederum nur zwei aus der Grabung selbst und lassen sich so direkt auf seine Tätigkeiten als Grabungsleiter und Museumsdirektor zurückführen: 1964 und 1965 listet das Inventar jeweils einen Abguss eines Kopffragmentes auf. In den beiden folgenden Jahren erwarb man zwei weitere Abgüsse von Objekten, die ursprünglich im Heiligtum aufgestellt waren, aber sicherlich vor allem aufgrund ihrer Bedeutung für den Stil der archaischen Zeit angeschafft wurden: einen Kouroskopf aus dem Archäologischen Museum in Istanbul und die Hera des Cheramyas aus dem Louvre in Paris. Während des Wiederaufbaus des Museums in den 1970er Jahren kamen ebenfalls kaum Abgüsse von der griechischen Insel. Allein das kolossale Porträt des Augustus aus dem Kastro Tigani wurde im Zuge der Erforschung des römischen Kaiserporträts angekauft (s. S. 92 ff.).

Doch die enge personelle Verknüpfung zwischen der Ausgrabung auf Samos und Münchner Instituten brach auch in dieser Zeit nicht ab. Sie verlagerte sich allerdings zunehmend auf den Lehrstuhl für Bauforschung an der Technischen Universität München. Dies begann mit Gottfried Gruben, der bereits als Student unter Ernst Buschor im Heraion mitgearbeitet und 1959 seine Dissertation über die Kapitelle des archaischen Hera-Tempels eingereicht hatte. Einige Jahre später wurde er als Lehrstuhlinhaber für Bauforschung nach München berufen, wo er bis zur seiner Emeritierung 1994 forschte und lehrte. Sein Schüler Hermann J. Kienast, der ebenfalls schon als Student unter Homann-Wedeking im Heraion mitarbeitete, wurde 1984 zum Grabungsleiter des Heraion ernannt. Unter seiner Ägide änderte sich Ende der 1980er Jahre die Situation für die Herstellung von Formen der samischen Stücke. Ein wichtiges Ereignis – möglicherweise die Initialzündung – war 1986 die Abformung der Geneleos-Gruppe im Museum in Vathy auf Samos (s. S. 142 f.).



Ernst Homann-Wedeking leitete
von 1959 bis 1973 das Museum für
Abgüsse und die Grabung im Heraion
auf Samos.

Mit einer Höhe von 4,75 Meter ist der große Kouros von Samos (Inv. 770) der höchste Abguss im Museum für Abgüsse.



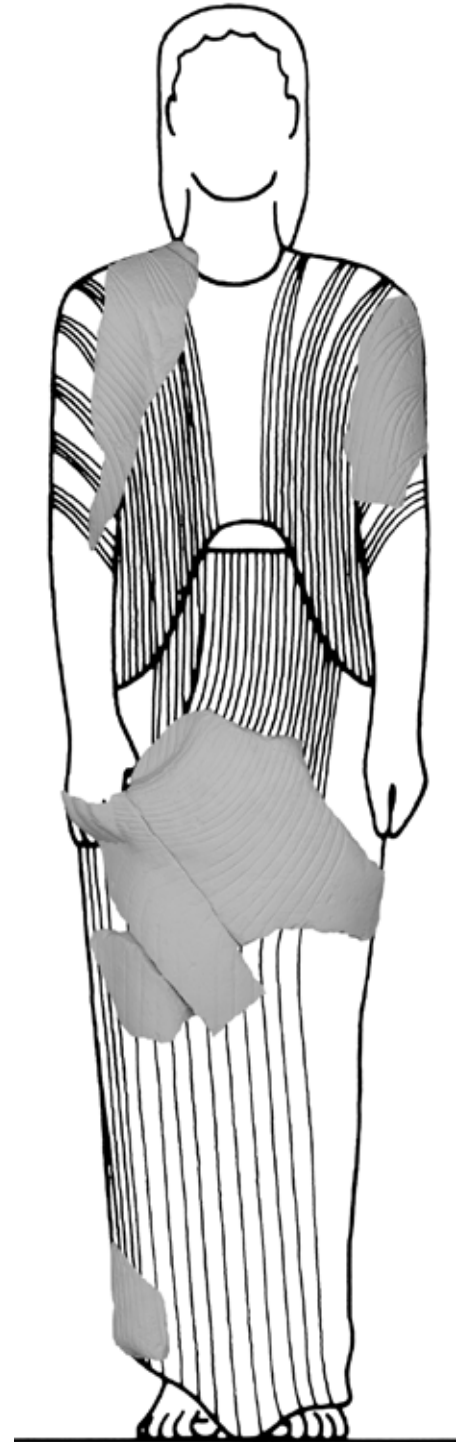
Mit dieser ersten großen Abformungs-Aktion waren die Kontakte geknüpft und der Weg für weitere Zusammenarbeiten geebnet. Als nächstes folgte der große Kouros von Samos. Der Torso dieses kolossalen Weihgeschenks war 1980 freigelegt worden. Früher gefundene Fragmente passten an und komplettierten mit dem 1984 ausgegrabenen Gesicht eine der besten erhaltenen monumentalen archaischen Skulpturen. Alles zusammen konnte bereits 1989 abgeformt und als Abguss erworben werden. Für Studien der archaischen Plastik im Museum ist hierbei besonders hilfreich, dass man für München zwei Abgüsse des Kouros-Gesichts ankaufte: Dieses kann daher nun sowohl in Verbindung mit der gesamten Statue in ungefährender Originalhöhe auf dem Rumpf als auch als Einzelabguss auf Augenhöhe der Besucher für exakte Vergleiche mit anderen archaischen Figuren betrachtet werden. Dies war zugleich auch der letzte Abguss, der von einer Statue im Museum in Vathy auf Samos gemacht wurde und nach München kam.

In direktem Anschluss an diese Arbeiten begann aber eine sehr fruchtbare Zusammenarbeit mit der Grabungsstätte selbst. Dort befindet sich ein Grabungsmagazin, in dem Kleinfunde aus dem Heraion aufbewahrt werden. Kienast, der in den 1990er Jahren die Grabungen leitete, war nicht nur für Anfragen nach Abgüssen offen, sondern konnte auch eigene Gipsformer vor Ort mit der Formenherstellung beauftragen. Auf diese Weise kamen 1991 Abgüsse von den größten Fragmenten der beiden fast vollständig zerstörten Figuren der Geneleos-Gruppe an mehrere Abguss-Sammlungen nach Deutschland. Auch wenn sie nicht mit dem Gesamtensemble zusammen ausgestellt werden können, so sind sie im Depot einsehbar und stellen für Forschungen zu den Anfängen der ostionischen Plastik wertvolle Ergänzungen dar.

Völlig singulär ist jedoch eine Gruppe von Abgüssen samischer Bauornamentik, die unter Hans-Ulrich Cain, leitender Konservator von 1992 bis 1997 (s. S. 102), für das Münchner Museum erworben wurde. Dieser hatte sich zum Ziel gesetzt, einen neuen Sammlungsschwerpunkt zu schaffen: Mit Hilfe ausgewählter Bauglieder von fest datierten Monumenten sollte ein Archiv qualitativ hochwertiger Architektur-Abgüsse geschaffen werden. Der Vorteil solch herausragender Bauornamentik war, dass sie sich meist an berühmten und damit gut erforschten Bauten befand. So entstand die Idee, mit Hilfe einer Reihe datierter Bauglieder weitreichende Aussagen zu Formbildung und Stil bestimmter Zeiten treffen und die Ergebnisse auch auf andere Gattungen übertragen zu können.

Die archaische Bauornamentik des Heraion erwies sich hierfür als idealer Ausgangspunkt. Zum einen unterstützte Hermann J. Kienast den Plan und half bei der Beschaffung der Abgüsse, indem er nicht nur die Erlaubnis zur Formherstellung erteilte, sondern diese von seinen Mitarbeitern auch herstellen ließ. Zum anderen stellt die Frühphase des Heiligtums seit Beginn des 20. Jahrhunderts einen Forschungsschwerpunkt der fast jährlich stattfindenden Grabungen dar, was vor

Vier Fragmente können zweifelsfrei der dritten Kore der Geneleos-Gruppe zugeschrieben werden (Inv. 925–928).





Zwei Abgüsse von Kapitellfragmenten des Pronaos (Inv. 1127 und 1128) auf einer Zeichnung von Gottfried Gruben, die in ursprünglicher Originalgröße der Kapitelle mit einer Breite von 2,7 Metern gedruckt wurde

allem an den Berichten des griechischen Geschichtsschreibers Herodot über die samischen Bauten aus dieser Zeit liegen dürfte. Die jahrzehntelangen Grabungen und Forschungen erbrachten zahlreiche Ergebnisse zur Datierung des Tempels und seiner Bauphasen. Besonders hervorzuheben sind hier die Arbeiten von Gottfried Gruben, dem es durch die Auswertung von hunderten Fragmenten gelang, die Kapitelle des Tempels zu rekonstruieren. Vier Abgüsse wurden von solchen Fragmenten gemacht, die dem sog. Polykrates-Tempel sicher zugewiesen werden können. Es ist dies der zweite monumentale Tempel des Heiligtums, nachdem der erste aufgrund von Bauschäden ersetzt werden musste. Wie der Name sagt, wurde der Bau von Polykrates, samischer Herrscher von 538–522 v. Chr., begonnen und mit mehreren Unterbrechungen in den folgenden Jahrzehnten fortgeführt. Diese Datierung bestätigten Ende der 1980er Jahre Grabungen, die ergaben, dass das Fundament der Pronaossäulen, also der Säulen, die vor dem Tempelinneren standen, um 500 v. Chr. gelegt wurde. Aller Wahr-

scheinlichkeit nach sind die Kapitelle dieser Säulen in spätarchaischer Zeit entstanden. Die Abgüsse der Kapitelle, die ein herausragendes Zeugnis für die frühe monumentale Ausformung der ionischen Architektur sind, dienen als wertvolle Hilfsmittel zur Erforschung der griechischen Bauornamentik.

Diese vier und weitere sechs Abgüsse von Bauornamenten verschiedenster Monumente kamen in zwei Chargen 1995 und 1997 nach München. Dabei ging es Cain nicht allein um Bauornamentik, sondern auch um deren Verbindung zur Reliefkunst und die Vergleichbarkeit von Stil und Datierungskriterien dieser beiden Gattungen. Aus diesem Grund bestellte er auch zahlreiche Abgüsse von Steingeräten, wie Marmorschalen, Weihgeschenkträgern oder auch ein Kymation des sog. Rhoikos-Altars. All diese Ornamente datieren in die gleiche Zeit wie die Kapitelle oder in frühere Jahrzehnte des 6. Jahrhunderts v. Chr. So hoffte Cain, mit aussagekräftigen Beispielen griechischer Ornamente und Dekorelemente neue Wege für die Datierung von Reliefs beschreiten zu können. Doch dazu kam es nicht, da er 1997 einen Ruf als Ordinarius an die Universität Leipzig erhielt. Dennoch bieten die Abgüsse von Werken aus Samos nach wie vor ein herausragendes Hilfsmittel, um die frühe griechische Kunst erforschen zu können – zumal sich die Originale heute an sechs verschiedenen Orten in Europa, darunter drei auf Samos, befinden. ASV

Abguss eines Architekturfrieses,
den Buschor schon 1930 publizierte
und als Fragment des archaischen
Altars deutete (Inv. 1131).



Beim Aufstellen der Gruppe wird Meersand in die hohlen Abgüsse gefüllt.

Die Mutter sitzend zur Linken, der Vater gelagert zur Rechten, dazwischen vier aufrecht stehende Kinder – eine ganze Familie, die sich in stolzer Pose der Göttin Hera darbietet. Ihren Namen hat diese Gruppe von dem Bildhauer Geneleos, der das Monument geschaffen und sich mit einer Signatur verewigt hat. Das Werk ist um 560 v. Chr. entstanden und damit die früheste monumentale Figurengruppe. Seit ihrer Aufdeckung gilt sie als herausragendes Werk der archaischen ionischen Skulptur. Vier von den sechs Figuren sind nahezu vollständig geborgen worden, zwei sind dagegen nur in wenigen Fragmenten bekannt. Weil auch die Basis erhalten ist, kennen wir die genaue Position der erhaltenen Figuren und damit die Konzeption der Gruppe.

Wegen all dieser Besonderheiten wurden die Statuen 1938 auf Initiative des damaligen Grabungsleiters Ernst Buschor zusammen mit der obersten Stufe der Basis ins Museum von Samos verbracht. Mitte der fünfziger Jahre kam dann auch die untere Stufe dazu, vor Ort im Heiligtum der Hera blieb nur mehr das Fundament. Im Laufe der Bemühungen, den Grabungsplatz zu ordnen, ergab sich 1986 dank einer großzügigen Spende die Möglichkeit, am angestammten Platz einen Abguss der Gruppe aufzustellen. Klar war, dass ein solcher Ersatz nicht nur die Figuren selbst, sondern auch die Basis miteinschließen musste, zumal deren Fundament mittlerweile durch eindringendes Wurzelwerk gefährdet wurde.

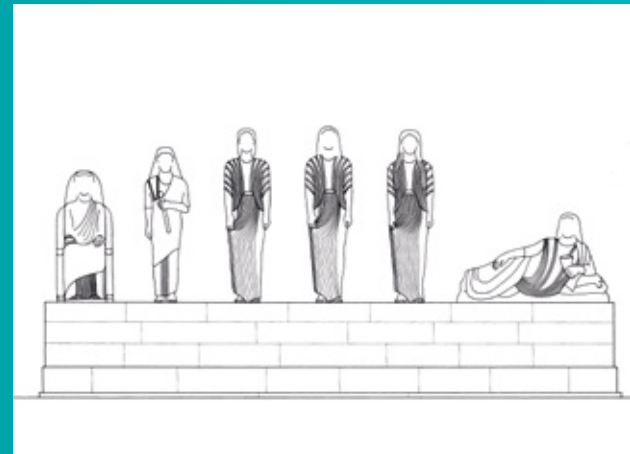
Die Abgussarbeiten erwiesen sich als aufwendig und wurden dem Gispformer Vito Castellarin übertragen. Nicht nur für die Figuren, sondern auch für jeden einzelnen Block der Basis musste eine Form hergestellt werden. Die Formen der Basis wurden in Beton ausgegossen, die der Figuren dagegen mit einem Gemisch aus Glasfaser und Marmorstaub. Um das originale Fundament zu schützen, wurde eine Kalksplittschüttung ausgebreitet, auf der eine Platte aus Beton gegossen wurde, die als moderne Euthynterieschicht dient, d. h. als oberste Schicht des Fundaments. Auf dieser Unterlage wurden dann die einzelnen Blöcke der Reihe nach verlegt und schließlich die Figuren aufgestellt. Die wiedererstandene Gruppe des Geneleos setzt einen willkommenen Akzent im Ruinenfeld und gibt einen Eindruck vom reichen Skulpturenschmuck, der ehemals das Heiligtum prägte.

Aus dem Projekt resultierte zum einen die Erkenntnis, dass die originale Basis ursprünglich zwei Schichten höher war, zum anderen ergab sich die Möglichkeit, für akademische Sammlungen Gipsabgüsse herzustellen. In München hat man diese Gelegenheit umgehend ergriffen – nur ein Jahr später erwarb man 1987 alle drei Figuren, die sich heute im Museum in Samos befinden, sowie die vierte Statue der Ornithe, die die Antikensammlung in Berlin besitzt. Selbstverständlich wurde für München auch die oberste Stufe der Basis erworben, weil nur so das Wesen dieses einmaligen Kunstwerks wahrnehmbar wird. HJK





Die Gruppe im Heraion kurz nach der Aufstellung 1986



Zeichnung der Gruppe mit der vermuteten vierten Figur eines Jungen und der rekonstruierten dritten Kore (Mädchen)

Die aus derselben Form stammenden Abgüsse der Gruppe im Museum (Figuren: Inv. 677–680; Basisblöcke: Inv. 681a–g)

VISUALISIERUNG VON FORSCHUNG



IM GIPS VEREINT – REKONSTRUKTIONEN ANTIKER STATUEN UND STATUENGRUPPEN



Porträt des Commodus aus
Fragmenten in Liverpool (obere Partie)
und Tivoli (untere Partie)
zusammengesetzt (Abguss Berlin,
Abguss-Sammlung Antiker Plastik).

Abgüsse sind genaue und unverfälschte Reproduktionen von Objekten, sind allerdings nach ihrer Herstellung durchaus veränderbar: Sie können zersägt, zusammengesetzt, geflickt oder übergipst werden. Derlei Veränderungen sind, insbesondere wenn Nahtstellen gut retuschiert wurden, oft nur schwer oder überhaupt nicht mehr zu erkennen.

Die einfachste und, weil ohne Interpretationsspielraum, zuverlässigste Form der Rekonstruktion ist die im Abguss vollzogene Zusammensetzung von Fragmenten, die tatsächlich einmal zusammengehörten, sich aber aus verschiedenen Gründen im Original nicht am selben Ort befinden. Fragmente können zu unterschiedlichen Zeiten gefunden und über den Kunstmarkt verkauft worden sein. Eine Zusammenführung ist dann meist nur noch im Gips möglich. Als Beispiel hierfür kann ein Porträt des jungen Commodus angeführt werden: An der Oberfläche der beiden Kopffragmente ist bereits der unterschiedliche Erhaltungszustand erkennbar, der auf verschiedene Lagerungen über die Jahrtausende zurückzuführen ist. Ein Fragment befindet sich heute in Liverpool, das andere in Tivoli. Auch die Statue eines Fischers aus Kleinasien ist heute zweigeteilt. Der Körper befindet sich in Berlin, der Bruch an Bruch passende Kopf im türkischen Geyre, dem antiken Aphrodisias. Und schließlich: Der Kopf des aus schwarzem Basalt bestehenden Torsos des Doryphoros in Florenz ist in der Eremitage in Sankt Petersburg zu besichtigen.

Nicht nur Fragmente können auf diese Weise zusammengeführt werden, auch ganze Gruppen lassen sich wiedervereinen. Hier sind es die genauen Positionierungen und damit die Bezüge der Einzelfiguren zueinander, die es zu erforschen und verstehen gilt. Und auch dies ist nur im Dreidimensionalen und in Lebensgröße zufriedenstellend



Gruppe der Aufforderung zum Tanz in München (Inv. 1233)

Fischer aus Aphrodisias
zusammengesetzt aus den
Fragmenten in Berlin und Geyre
(Inv. Th 64 und 1253)



möglich. In München waren es Furtwängler und Buschor, die sich u. a. den Gruppen der Athena und Marsyas des Myron (s. S. 152 f.) und den Tyrannenmördern (s. S. 82 f.) widmeten. Neben der Rekonstruktion der einzelnen Figuren wurde gerade bei diesen Gruppen auch die Positionierung der Figuren zueinander und deren Raumverhalten diskutiert: Erproben kann man dies am einfachsten mit Hilfe der Abgüsse.

Ein weiteres anschauliches Beispiel ist die Gruppe der sog. Aufforderung zum Tanz: Ein Satyr musiziert mit einer Fußklapper, eine auf einem Felsen sitzende Nymphe zieht eine Sandale aus (oder an?). Die Münchner Gruppe gibt die Rekonstruktion von Giulio Emanuele Rizzo von 1909 wieder und führt verschiedene Teile zusammen, die sich im Original in Paris, in Florenz und im Vatikan befinden. Die Zusammengehörigkeit der beiden Figuren, von denen verschiedene, stets fragmentarische Kopien aus römischer Zeit erhalten sind, belegt ein Münzbild aus der Zeit des Septimius Severus. Die Forschung diskutiert immer noch über die genaue Position, das Zusammenspiel der beiden Figuren sowie auch deren Bezug zum Betrachter. Und stets gilt es, bei all diesen Arbeiten, eine Frage zu beantworten: »Was macht aus zwei Figuren eine Gruppe?«, wie es Wilfred Geominy 1999 formulierte.

Eine weitere Art der Zusammensetzung ist die der Rekonstruktion verlorener Statuen: Die Möglichkeit, (Körper-)Teile von verschiedenen Statuen im Gips zusammenzuführen, wird in der Archäologie schon seit dem späteren 19. Jahrhundert für Rekonstruktionen genutzt. Dies bietet sich an, wenn das griechische Original verloren und nur in römischen Kopien bekannt ist. Wenn nun etwa mehrere Repliken jeweils nur unterschiedliche Körperteile überliefern, können diese Teilabgüsse nach verschiedenen Statuen zusammengesetzt und – wenn nötig – weiter vervollständigt werden: Solche Ergänzungen finden auf Grundlage schriftlicher oder anderer bildlicher Quellen statt, zuweilen müssen sie aber auch frei modelliert werden, wobei in der Regel Bildhauer in den Entstehungsprozess eingebunden werden. Und so entsteht ein ganz neues Werk, welches es in dieser Form nie gab, dem verlorenen (griechischen) Vorbild aber möglichst nahe kommen soll.

Im Vordergrund Doryphoros aus Teilen
in Florenz und St. Petersburg (Inv. 1376)



Sinnvoll beurteilen kann man eine Rekonstruktion tatsächlich nur im Dreidimensionalen, Fotomontagen und Zeichnungen können nur bedingt weiterhelfen. Abgüsse und das Material Gips bieten dabei die einzigartige Möglichkeit, Reproduktionen mit freier Bildhauerei verbinden zu können.

Die Münchner Abguss-Sammlung, aber auch die Bonner, Berliner oder Dresdner Sammlungen waren in dieser Hinsicht seit dem späten 19. Jahrhundert sehr aktiv: In München arbeiteten besonders Adolf Furtwängler und sein Nachfolger Paul Wolters, in Bonn Georg Loeschcke und später Ernst Langlotz, oft in Zusammenarbeit mit Künstlern und Bildhauern, an Rekonstruktionen antiker Skulpturen. Furtwängler etwa widmete sich in mehreren Versuchen dem Diskobol (s. S. 150 f.), die heute allerdings zerstört sind. Auch die in München gefertigte Rekonstruktion und Ergänzung der Athena Medici (s. S. 72 f.) wurde nach Bonn verkauft und dort in den 1960er Jahren wiederum durch Ernst Langlotz weiter bearbeitet. Zu den berühmtesten Münchner Rekonstruktionsprojekten zählen der Doryphoros und die Athena Lemnia (s. S. 62 f.). Sie wurden in München unter Furtwängler und

Wolters rekonstruiert und ergänzt: Belege davon befinden sich heute u. a. in der Sammlung Dohrn im polnischen Stettin. Weitere wichtige archäologische Rekonstruktionsprojekte waren im 19. Jahrhundert außerdem die Ergänzungen der Giebelfiguren des olympischen Zeus-Tempels in Berlin und Dresden (s. S. 90 f.).

Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts war es zunächst Ernst Langlotz, der in Bonn wichtige Rekonstruktionsprojekte verfolgte. Er widmete sich z. B. dem Statuentypus des sog. Triumphierenden Perseus, für den er verschiedene Versionen herstellte. Auch setzte er sich mit der Statue der sog. Trauernden Penelope auseinander, die bereits von den Archäologen Franz Studniczka und Georg Treu versuchsweise vervollständigt worden war. Auf diese und andere Vorarbeiten griff dann Inge Kader in München zurück und legte eine neue Rekonstruktion vor, die 2007 in der großen Sonderausstellung »Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur« präsentiert wurde.

Die Rekonstruktion der Athena-Marsyas-Gruppe durch Furtwängler wurde im Krieg zerstört.





Neben Bildern in anderen Gattungen ist die berühmteste Darstellung der Penelope eine Rundplastik aus der Zeit um 470/460 v. Chr. Sie ist uns in vier Torsi und drei Köpfen bekannt, die mit nur einer Ausnahme alle aus Rom stammen. Die Ausnahme ist allerdings besonders wichtig, denn sie stammt aus dem von Alexander dem Großen zerstörten Palast des Dareios III. in Persepolis und ist damit, im Gegensatz zu den anderen Statuen, ein griechisches und kein römisches Werk. In keiner Figur aber ist Penelope vollständig erhalten, insbesondere die genaue Haltung der rechten Hand ist nicht überliefert. In langer Teamarbeit, wobei archäologische Forschung gleichrangig mit der Bildhauerei verbunden wurde, ergab sich eine neue Münchner Rekonstruktion.

»Ein Haltmachen bei Fragmenten wäre größerer Selbstbetrug als die misslungene Rekonstruktion«, schrieb Ernst Buschor im Jahre 1939: Auch wenn also nicht alle Rekonstruktionen überzeugen können, so stellt das Erproben mit Hilfe der Gipse den einzig gangbaren Weg eines Ergänzungsversuchs dar. NSG

Münchner Penelope (Inv. 1311)

Der attische Bildhauer Myron schuf ca. 460/50 v. Chr. den Diskobol, die Siegerstatue eines Diskuswerfers. Festgehalten wurde der Moment, in dem die Ausholphase zum Wurf des Diskus beendet ist und in die Abwurfphase überleitet, der ›Ruhepunkt‹ zwischen Rückschwung und Vorschwung. Das myronische Original aus Bronze ist nicht erhalten, dafür aber sechs Marmorkopien dieses klassischen Meisterwerkes, die von römischen Kopisten im 2. Jahrhundert n. Chr. gefertigt wurden. Keine der römischen Kopien ist vollständig, sodass das Gesamtwerk aus einer vergleichenden Gesamtschau aller erhaltenen Bildwerke rekonstruiert werden muss.

Der Münchner Gipsabguss ist das Ergebnis eines Rekonstruktionsversuches, der die Forschungsergebnisse von Adolf Furtwängler im Münchner Abgussmuseum vor über 100 Jahren zusammenfasst. Hierfür fertigte man Teilabgüsse einzelner Partien der verschiedenen römischen Kopien an und setzte sie zusammen: Für die Nachbildung des Kopfes wurde die Lancelotti-Kopie, die auf dem Esquilin in Rom gefunden wurde, in Gips gegossen, der Torso ist ein Abguss des Stückes aus Castel Porziano, der rechte Arm mit Diskus bildet die Replik aus Florenz nach und die Füße haben die Kopie zum Vorbild, die heute im British Museum in London ausgestellt ist. Linker Arm sowie die Beinpartie samt Gluteus sind ergänzt, stimmen mit denen der römischen Kopien aber weitgehend überein. Die linke Hand der Rekonstruktion in München ist frei ergänzt.

Furtwängler hat gleich mehrfach versucht, den Diskobol zu rekonstruieren: Spuren davon befinden sich heute noch in anderen Abguss-Sammlungen, denn die Münchner Abgüsse wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört und ein Ersatz konnte erst 1972 wiederbeschafft werden (s. S. 57 und 90). Während die Lancelotti-Kopie des Kopfes, die

Vorlage für den Münchner Kopf, in der Forschung gelobt wird und auch das Torso-Stück aus Castel Porziano zufriedenstellt, gibt es bei den anderen Teilabgüssen, wie dem rechten Arm mit Diskus, Kritik: So sei in der Kopie aus Florenz die Hand zwar getreu wiedergegeben, die Haltung des Armes überzeuge dagegen weniger.

Aus antiken Quellen wissen wir, dass es Myrons Hauptintention war, in seinen Werken einen ›echten‹ Moment darzustellen. Er soll nur das abgebildet haben, was er auch gesehen hat. Handelt es sich bei dem Münchner Rekonstruktionsversuch des Originals nun um eine realistische Darstellung eines antiken Diskuswerfers in der Ausführung seiner Disziplin? Um diese Frage zu beantworten, zog die Forschung bald sporttheoretische Studien hinzu, um die einzelnen Nachbildungen des myronischen Werkes auf Authentizität und ›Echtheit‹ zu prüfen. Dabei zeigte sich, dass es einige theoretische wie praktische Unstimmigkeiten in der Darstellung der Bewegung gibt, besonders des Knickfußes, der nicht zum Schwungholen im Oberkörper passt. Ein spannender Erklärungsversuch ist, dass Myron hier nicht einen, sondern gleich zwei Momente dargestellt hat – vereint in einer Figur: den Oberkörper im Schwungholen und die Beine in der Phase nach dem Wurf, wenn der Fuß durch den Schwung nachschleift.

Und tatsächlich fragte der Rhetoriklehrer Quintilian um 50 n. Chr. suggestiv: »Quid tam distortum et elaboratum quam est ille discobolos Myronis?« – »Gibt es etwas so Verrenktes und Ausgefeiltes wie den berühmten Diskuswerfer des Myron?« KB



Statue des Diskobol in der
Münchener Rekonstruktion
(Inv. 134)

DISKOBOL DES MYRON

Bei der Athena-Marsyas-Gruppe handelt es sich um ein frühklassisches Bronzewerk des Bildhauers Myron, das uns durch Schrifterzeugnisse, kaiserzeitliche Marmorkopien sowie Darstellungen auf Münzen, Reliefs und Vasen überliefert ist.

Der zugrundeliegende Mythos lässt sich aus verschiedenen Quellen rekonstruieren: Athena hatte den Aulos erfunden, warf ihn aber entsetzt von sich, als sie eines Tages seiner entstellenden Wirkung im Spiegel eines Quellwassers gewahr wurde. Marsyas fand die Flöten, erlernte ihr Spiel und wähnte sich bald so versiert darin, dass er Apoll zum Wettstreit herausforderte. In der Folge sollte der vorlaute Satyr für seine Hybris bestraft und bei lebendigem Leib gehäutet werden.

Laut Pausanias (1, 24, 1) stand die myronische Gruppe ursprünglich vor der Westfassade des Parthenon auf der Athener Akropolis. Sie zeigt links die mit Helm und Lanze bewehrte Athena, die sich im Weggehen begriffen noch einmal ihrem Gegenspieler zuwendet, und rechts Marsyas, der entsetzt zurückweicht und dabei den rechten Arm exaltiert nach oben reißt; seinen Blick hat er auf die am Boden liegenden Auloi gerichtet, deren sich Athena soeben entledigt hat.

Ein erster Schritt zur Rekonstruktion der Gruppe gelang Karl Otfried Müller im Jahre 1830, der das bei Pausanias und Plinius (NH 34,57) erwähnte Werk mit Wiedergaben von Athena und Marsyas auf athenischen Münzen sowie auf einem Reliefkrater in Athen in Verbindung brachte. 1853 identifizierte Heinrich Brunn die Marmorstatue eines Satyrn vom Esquilin als Kopie des myronischen Marsyas; 1907 vermutete Bruno Sauer dann das Gegenstück in einem durch Torsi in Paris, Madrid und Toulouse bekannten Statuentypus der Athena. Dies war die Grundlage für die Rekonstruktion der Gruppe durch Adolf Furtwängler und Johannes Sieveking, die bereits ein Jahr später im

Münchener Gipsmuseum zu bewundern war. Die Zuordnung wurde schließlich durch Ludwig Pollak bestätigt, der 1909 die sog. Frankfurter Athena an das Liebieghaus veräußerte und im gleichen Jahr publizierte; bei dieser hervorragend erhaltenen Replik der myronischen Göttin sind erstmals auch Fragmente des linken Armes und der rechten Hand erhalten.

Während die Komposition der Gruppe somit in ihren Grundzügen als gesichert gelten kann, ist sich die Forschung in Bezug auf einige inhaltlich folgenschwere Details uneinig. Dies betrifft zunächst die Position der Protagonisten zueinander: Gehen die meisten Untersuchungen von einer reliefartigen Aufstellung der Skulpturen aus, schlug Wilfred Geominy 2003 vor, die Figuren keilförmig anzuordnen, sodass Marsyas von der sich abwendenden Athena unbemerkt bliebe. Auch die Position von Athenas Lanze ist nach wie vor umstritten: In der Nachbildung Furtwänglers hält die Göttin ihre Waffe rechts neben sich, ähnlich den Wiedergaben auf Münzen. In einer auf Pollak basierenden Rekonstruktion von Paul Jonas Meier aus dem Jahre 1911 hingegen richtet sie die Lanze drohend gegen den Satyr und entspricht damit der von Pausanias geschilderten Szene: »Dort steht auch Athena, die den Silen Marsyas schlägt, weil er die Doppelflöte wieder aufhob, die die Göttin fortgeworfen wissen wollte«. Die Ergänzung des rechten Armes hat erhebliche Konsequenzen für das erzählerische Potential der Gruppe: In der Münchener Rekonstruktion besteht keine Interaktion zwischen der Göttin und ihrem musikalischen Nachahmer, die Figuren werden allein durch die am Boden liegenden Flöten kompositorisch aufeinander bezogen. Bei der Meier'schen Variante indes würde der zurückweichende Satyr unmittelbar auf die göttliche Drohgebärde reagieren und die Szene damit zu einer zeitlichen Einheit zusammenschließen. VR

Mit den Abgüssen (Inv. 234 und 355) lassen sich Varianten der Positionierung erproben: hier die keilförmige Aufstellung nach W. Geominy.



Rekonstruktion der Gruppe nach Meier mit einer stärkeren Interaktion zwischen den beiden Figuren

Die Münchner Rekonstruktion der Gruppe durch Furtwängler und Sieveking wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. In Stettin, als Teil der Sammlung Dohrn, sind aber bis heute die bronzenen Nachgüsse erhalten.

Augmented Reality (AR) bezeichnet eine Technik, welche mithilfe von Displays, wie z. B. des Smartphones oder Tablets, virtuelle Informationen in die reale Umgebung integriert. Dadurch ist es im Museum möglich, Erklärungen in Form virtueller Schautafeln bis hin zu virtuellen Ergänzungen und Rekonstruktionen an den Statuen selbst, wie fehlende Körperteile oder Attribute, vorzunehmen.

In Zusammenarbeit mit der Technischen Universität München (TUM) wurde u. a. auch mit Studierenden eine Museums-App erstellt, welche AR am Beispiel der Statue der sog. Kauernden Aphrodite demonstriert. Das griechische Original ist heute verloren, wurde jedoch in römischer Zeit vielfach mit leichten Veränderungen kopiert. Die Abgüsse dreier römischer Kopien mit unterschiedlichem Erhaltungsgrad befinden sich im Münchner Museum für Abgüsse: Die Originale stehen in Museen in Paris und Rom. Diese drei Abgüsse wurden mittels Fotogrammetrie digital erfasst: Hierbei wird eine Vielzahl an Fotos aufgenommen und anschließend vom Computer zu 3D-Modellen umgerechnet.

Basierend auf diesen Daten konnte eine digitale Rekonstruktion vorgenommen werden, welche alle Informationen der einzelnen Statuen zu Torso, Teilen des Kopfes sowie des rechten Armes in sich vereint.

Die Museums-App verwendet den Abguss der Statue in Paris, welche nur den Torso aufweist, und nimmt diesen als dreidimensionalen Marker, ergo als realen Ankerpunkt. An diesem werden die virtuellen Objekte »eingehängt«. Wann immer dieser Torso im Kamerabild erkannt wird, – eine Umrisszeichnung hilft hierbei dem Benutzer bei der Ausrichtung – ist es möglich, Teile des Kopfes oder des rechten Armes einzeln oder gesamt an der exakt passenden Position anzeigen zu lassen. Kopf und Arm wiederum stammen von den Statuen in Rom. Auf diese Weise entsteht durch die Verschmelzung von realen und virtuellen Objekten ein neues Exponat, welches den höchsten belegbaren Erhaltungsgrad in 3D rekonstruiert, ohne physikalische Änderungen am Abguss durchführen zu müssen.

Darüber hinaus wird dem Benutzer die Möglichkeit gegeben, sich individuell mit dem Exponat zu beschäftigen, indem detailliertere Informationen nach Wunsch ein- bzw. ausgeblendet werden können. DP



Die App vervollständigt das fragmentierte Objekt und liefert Informationen für den Besucher.

FARBIG BEMALTE GIPSABGÜSSE ARCHAISCHER SKULPTUREN

»Sollen wir unsere Statuen bemalen?« Mit diesem Titel seines Vortrages wollte Georg Treu 1884 bewusst provozieren und zum Nachdenken anregen. Darin prangert er die »Farbenscheu« zeitgenössischer Künstler an und fordert gleichzeitig, Gipsabgüsse von klassischen Skulpturen zu bemalen, damit die »Vorstellungen von antiker Polychromie nicht anschauungsleeres theoretisches Gerede bleiben«. Unterstützer seiner Forderung fand er allerorten, später auch in München bei Adolf Furtwängler, dem damaligen Direktor des Museums für Abgüsse (s. S. 56 ff.), der ebenfalls betonte, wie wichtig es sei, »die noch erhaltene [Farbe] (...) , wenn möglich, zu einer Rekonstruktion zu verwenden.« Einige farbig bemalte Gipsmodelle des Zeustempels von Olympia (Westgiebel) und des Aphaieotempels von Ägina (Ost- und Westgiebel) sind erhalten. Polychrome Modelle antiker Architektur waren um 1900 auch sonst beliebt. Ein Zeugnis dafür befindet sich auch im Museum für Abgüsse: Es ist das von Adolfe Jolly gefertigte Modell des Parthenon auf der Athener Akropolis, das in den 1880er Jahren vom Metropolitan Museum of Art in New York in Auftrag gegeben wurde und seit 2005 als Dauerleihgabe in München steht (s. S. 164 f.). Bei der farbigen Fassung des Gips-Modells um 1890 orientierte man sich an den Ergebnissen neuester archäologischer Untersuchungen, wie sie 1886 von Ludvig Fenger oder 1871 von Adolf Michaelis publiziert worden waren.

Bereits zu Treus und Furtwänglers Zeiten, als in mehreren Museen Versuche zur Wiederherstellung der ursprünglichen Polychromie antiker Skulpturen an den Gipsabgüssen unternommen wurden, gab es gegen solche Rekonstruktionen gelegentlich vehementen Widerspruch. Erst in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch setzte sich eine puristische Auffassung durch; bevorzugt war nun fast durchweg eine helle Färbung der Gipse, die die meisten Abguss-Sammlungen bestimmte und noch bis heute bestimmt. Vorteilhaft ist dies u. a. für die Beurteilung plastischer Formen, die auf diese Weise ohne die Ablenkung durch zufällig erhaltene antike Farbspuren oder rezente Verfärbungen studiert werden können (s. S. 116 ff.). Seit dem späten 19. Jahrhundert gab es darüber hinaus jedoch auch eine beträchtliche Anzahl kolorierter Gipsabgüsse, die – anders als von Treu gefordert – nicht

die antike Polychromie der Skulpturen visualisieren, sondern im Wesentlichen den Erhaltungszustand der Farben unmittelbar nach der Freilegung wiedergeben sollten. Dazu gehören auch die im Museum gezeigten, farbigen Abgüsse archaischer Denkmäler, die aus der Werkstatt Gilliéron in Athen stammen und hinsichtlich der weitgehend dokumentarischen Funktion und Präzision ihrer Bemalung bis heute bemerkenswerte Ausnahmen darstellen.

Ihre Entstehung verdanken die von dem Schweizer Künstler Louis Émile Gilliéron (Émile Gilliéron père; 1851–1924) und seinem Sohn Edouard Émile (Émile Gilliéron fils; 1885–1939) bemalten Abgüsse zum einen den zwischen 1885 und 1891 durchgeführten griechisch-deutschen Ausgrabungen auf der Akropolis von Athen, bei denen zahlreiche Marmorstatuen junger Frauen (Koren) und andere Skulpturen mit erstaunlich gut erhaltenen Farbspuren zum Vorschein kamen; es handelte sich vorwiegend um archaische Weihgeschenke des späteren 6. Jahrhunderts v. Chr., die während der Teilerstörung der Akropolis durch die Perser im Jahr 480 v. Chr. beschädigt und bald darauf im Heiligtum »bestattet« wurden – diese Anatheme waren demnach nur wenige Jahre oder Jahrzehnte der Verwitterung ausgesetzt. Mit der Dokumentation der Polychromie der Skulpturen beauftragte man Émile Gilliéron père, der seit 1877 in Athen lebte und hier u. a. als Zeichenlehrer von Mitgliedern des griechischen Königshauses sowie des jungen Malers Giorgio de Chirico tätig war. Insbesondere aber verdanken wir ihm präzise Zeichnungen der auf der Akropolis gefundenen archaischen Plastik und ihrer damals noch sehr gut erhaltenen Farbspuren. Seine Aquarelle wurden sogleich in wissenschaftliche Publikationen übernommen und waren sogar auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1889 zu sehen, wo sie einige der bedeutendsten Neufunde von der Athener Akropolis vertraten; noch heute dienen sie beispielsweise im Neuen Akropolismuseum zur Veranschaulichung des Zustandes archaischer Giebelskulpturen bei ihrer Auffindung im späten 19. Jahrhundert. Der gleiche Künstler wurde darüber hinaus einige Jahre später bekannt



Drei verschiedene Gipsabgüsse der sog. Peploskore. Links: Farbiger gefasster Gipsabguss zwischen 1911 und 1924 in der Werkstatt Gilliéron entstanden (Inv. DL 116), Mitte: polychrome Fassung für die Ausstellung »Bunte Götter« 2003 (Leihgabe Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München), rechts: nur leicht getönter Gipsabguss (Inv. 68)



Während die Ornamente der sog. Chioskore (Inv. DL 118, links) und der sog. Mandelaugenkore (Inv. DL 117, rechts) exakt wiedergegeben sind, entsprechen die Farben nicht der ursprünglich an den Originalen erhaltenen Tönung.

Gilliéron kolorierte nur die nachweisbaren Farben Blau und Rot, während er den weißen Gips von Pferdekörper und Reiter leicht abtönte, um den Marmor zu imitieren (Inv. DL 114).



für seine Aquarelle minoischer und mykenischer Fresken sowie seine galvanoplastischen Nachbildungen von Metallfunden aus Mykene und anderen Orten des bronzzeitlichen Griechenland. Für eine im Jahr 1911 in Rom gezeigte internationale Ausstellung anlässlich der 50-Jahr-Feier des italienischen Nationalstaates lockerte man sogar das bisher geltende strikte Verbot einer Abformung von Akropolis-Skulpturen mit partiell erhaltener Bemalung. Einige dieser Abgüsse wurden von Émile Gilliéron père oder seinem Sohn auf der Grundlage der Originale und der kurz nach deren Auffindung angefertigten Aquarelle des älteren Émile Gilliéron koloriert und im Jahr 1912 von Gisela M. A. Richter für das Metropolitan Museum in New York angekauft; weitere polychrom gefasste Gipsabgüsse aus der Werkstatt von Émile Gilliéron père und fils wurden ebenfalls von Gisela Richter im Jahr 1924 für das Metropolitan Museum erworben. Von dort gelangten sie 1987 und 2015 als Dauerleihgaben in die Münchner Abguss-Sammlung.

Einige Charakteristika dieser Abgüsse sind auf den ersten Blick zu erkennen: Intendiert war – trotz einiger frei hinzugefügter Ornamente – offenbar eine weitgehend dokumentarische Wiedergabe der auf der Akropolis gefundenen Skulpturen mit ihren damals noch weitaus besser als 1911 (oder gar heute) erhaltenen Farbspuren, wie sie Émile Gilliéron père bereits in den 1880er Jahren in Aquarellen festgehalten hatte. Zu diesem Zweck hat man den weißen Gips zunächst mit einer hellen Ockerfarbe gefasst und anschließend die farbigen Ornamente mit feinen Pinselstrichen aufgetragen. Rot bemalte Augen, Lippen und Haare evozieren sogleich eine unmittelbare Präsenz der Skulpturen; noch intensiver und leuchtender muss freilich die Bemalung der originalen Skulpturen im ›attischen‹ Licht auf der Akropolis erschienen



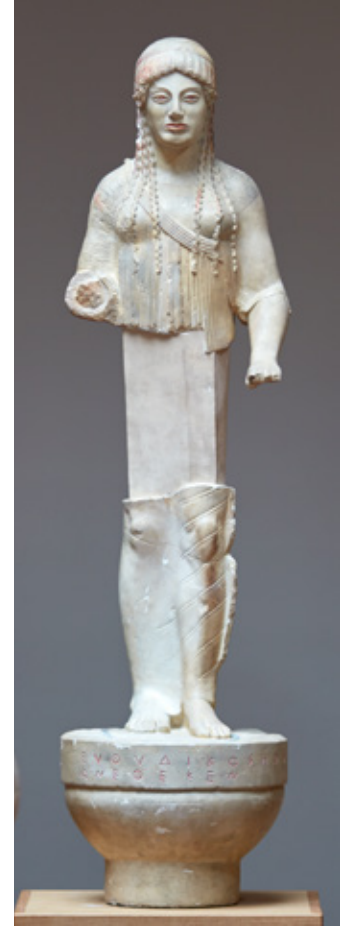
Im Gegensatz zu den anderen archaischen Koren sind bei dieser Statue nur wenige Farbreste an der Kleidung erhalten, doch dafür nicht nur Ornamente, sondern auch das Bild eines Wagenrennens (Inv. DL 138 und DL 139).

sein. Gut sichtbar sind Halsschmuck und die mit kostbaren Ornamenten versehenen Gewänder der Koren. Ursprünglich leuchtend blaue oder rote Farben sind heute stark oxidiert und in Grün bzw. Schwarz umgeschlagen; bereits zu Zeiten von Gilliéron père hatte sich das Blau am Chiton der Kore im Schrägmantel (sog. Chioskore) oder bei der sog. Mandelaugenkore in einen grünlichen Farbton verwandelt.

Welch eine bedeutende Funktion die Bemalung der Statuen in der Antike hatte, zeigen die rotbraun aufgemalten Sandalenriemen des unterlebensgroßen Reiters und die blau (im inneren Bereich rot) gehaltene Mähne seines von einer rot bemalten Stütze stabilisierten Pferdes, aber auch die aufgrund ihrer roten Färbung ausgezeichnet lesbare Weihinschrift an der säulenförmigen Basis einer von dem Athener Euthydikos gestifteten Kore. Skizzenartig eingetragen ist im Schulterbereich dieser Figur auch ein Wagenrennen, das im späten 19. Jahrhundert immerhin noch in Umrissen erkennbar war.

Freie Rekonstruktion bzw. Zutaten hingegen sind am Abguss der Peploskore die annähernd quadratischen Felder unterhalb der Gürtelenden sowie das Wellenornament (⋈Laufender Hund⋈) am unteren Rand des schweren Gewandes, das in diesem Bereich allein an der Rückseite nachgewiesen ist und auf den Aquarellen von Émile Gilliéron père auch allein hier erscheint; unbekannt waren damals noch die in den zentralen Bildfeldern dieses Gewandes aufgemalten figürlichen Motive (Reiter, Tiere, Mischwesen), die erst vor etwa 20 Jahren von Vinzenz Brinkmann entdeckt und auf einem in leuchtenden Farben bemalten Gipsabguss präsentiert wurden.

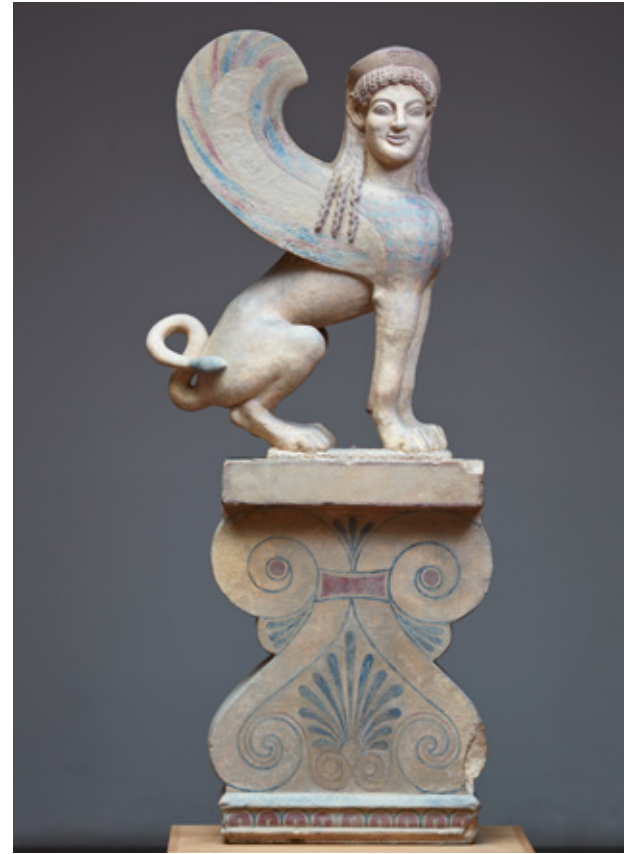
Die von Émile Gilliéron père und fils zwischen 1911 und 1924 kolorierten Gipsabgüsse wirken vor dem Hintergrund der sonst in der Regel ganz hellen Abgüsse zunächst etwas ungewohnt. Sie können jedoch als bedeutende (und zudem nur in geringer Anzahl erhaltene) Versuche gelten, die noch ganz frischen Farbspuren der im späten 19. Jahrhundert auf der Akropolis gefundenen archaischen Skulpturen auf der Grundlage von Beobachtungen an den Originalen und ausgezeichneter eigener, kurz nach den Grabungen angefertigter Aquarelle zu dokumentieren. Gegenüber dem hier visualisierten (und partiell rekonstruierten) Befund sind die – immer noch eindrucksvollen – Farben der im



Alfons Neubauer, Restaurator an der Glyptothek, setzte 2019 die Euthydikos-Kore aus Fragmenten zusammen.



Bereits ein Jahr nach der Ausgrabung wurde 1887 dieses Aquarell der sog. Peploskore von Gilliéron publiziert, um der archäologischen Fachwelt die erhaltene Farbigkeit bekannt zu machen.



Links: Zeichnung der Sphinx mit kräftigen Farben; rechts: Abguss heute, der sich seit 1987 im Museum für Abgüsse befindet (Inv. DL 110)

Athener Akropolismuseum aufbewahrten Originalskulpturen inzwischen nicht nur zum Teil stark verblasst, sondern oft auch korrodiert und in ein wenig ansehnliches Grün oder Schwarz umgeschlagen. Durch ihre Präsentation in Rom (1911) und den Ankauf des Metropolitan Museum spielten die in der Werkstatt Gilliéron bemalten Gipse – ähnlich wie die bereits seit 1889 auf der Pariser Weltausstellung zu sehenden Aquarelle von Émile Gilliéron père – auch außerhalb der Altertumswissenschaften eine bedeutende Rolle in der Präsentation und Publikation bemalter archaischer Skulpturen, die seit 1885 auf der Akropolis von Athen gefunden wurden und das bisher gültige Bild griechischer Plastik nachhaltig veränderten; zugleich handelt es sich um wichtige Dokumente für die nicht zuletzt durch diese Neufunde intensivierten Forschungen zur polychromen Fassung von Skulpturen in der griechischen Kultur.

Möglicherweise angeregt durch den Erwerb der farbig bemalten Gilliéron-Abgüsse scheint man im Metropolitan Museum in New York auch an die eigenen Werkstätten Aufträge zur polychromen Fassung von Abgüssen gegeben zu haben. Als Dauerleihgaben an das Münchner Abgussmuseum sind zwei Stücke gelangt, die auf eine ganz unterschiedliche Art der Verwendung und Zielsetzung solcher farbigen Gipse schließen lassen.

Das eine ist der Abguss einer Sphinx, die zu einer der am besten erhaltenen archaischen Grabstelen gehört. Diese besteht aus einem 2,5 Meter hohen Schaft auf einer Basis und wird von der Sphinx bekrönt. Die Stele wurde auf dem Grab eines Mädchens und dessen Bruder errichtet, sodass sie die Bezeichnung Geschwister-Stele erhalten hat. Die Sphinx stand im Mittelpunkt zahlreicher Forschungen von Gisela Richter, die von 1906 bis 1948 als Archäologin am Metropolitan Museum of Art in New York tätig war und sich jahrzehntelang mit der archaischen Plastik sowie deren farbiger Bemalung befasst hat. Zunächst publizierte Richter farbige Zeichnungen der Sphinx, die das Blau und Rot am Körper des Mischwesens dokumentieren. Vermutlich in einem zweiten Schritt wurde die Figur abgeformt und ein kolorierter Abguss in Auftrag gegeben. Dieser gibt sehr genau die Beobachtungen wieder, die auch die Zeichnung zeigt – und zwar offenbar zunächst in ähnlich kräftigen Farben, wie sie die antike Figur ursprünglich ausgezeichnet haben muss. Hierfür wurde zunächst auf den in einem einheitlichen Ockerton gefärbten Gips die Bemalung in kräftigem Blau, Rot und Schwarz aufgetragen. Diese Annäherung an den Zustand des Originals, wie es im 6. Jahrhundert v. Chr. bemalt gewesen sein könnte, scheint jedoch nicht von langer Dauer gewesen zu sein. Wohl kurze Zeit später trug man eine erdfarbene Schlämme auf, die dem Abguss das Aussehen eines verwitterten Originals gab.

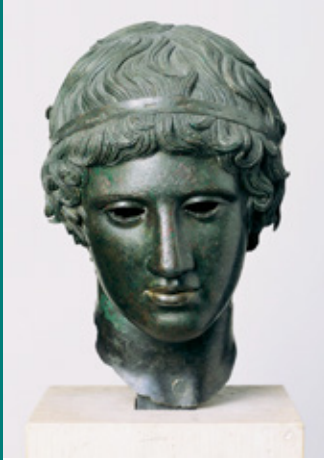
Ganz ähnlich ging man bei einem anderen Abguss vor, der ein sog. Cavetto-Kapitell, ein mit Hohlkehlen versehenes Oberteil einer archaischen Grabstele, aus Lamprai zeigt. Das Kapitell spielte bei den Studien Richters zu den archaischen Grabstelen in den 1950er Jahren ebenfalls eine wichtige Rolle, da es für sie als signifikantestes Beispiel von Stelen mit solchen Bekrönungen galt. Wann der Abguss bemalt wurde, ist nicht bekannt. Da bereits Alexander Conze am Ende des 19. Jahrhunderts keine Farbreste erkennen konnte, ist davon auszugehen, dass die Farbfassung mehr oder weniger willkürlich unter Heranziehung vergleichbarer archaischer Stücke gewählt wurde, darunter sicherlich eine von Richter publizierte Farbfassung einer archaischen Stele eines Hoplitens in New York. Dass die Polychromie auch an diesem Stück sehr zurückgenommen ist, liegt daran, dass die zunächst kräftigen Farben auf dem Gips ebenfalls mit einer Art Schlämme überzogen wurden, um eine Steinoberfläche zu imitieren.

Eine solche Unbekümmertheit im Umgang mit den antiken Vorlagen erscheint heute undenkbar. Seit der Jahrtausendwende gehen alle Bemühungen dahin, die Wirkung der Bemalung in der Antike möglichst genau zu erforschen – auch wenn man sich bewusst ist, dass man mit Gips statt Marmor als Untergrund sowie mit dem begrenzten Wissen um das Mischungsverhältnis die ursprüngliche Wirkung der Farben nie sicher rekonstruieren wird. RK | ASV

Die verwaschenen Farben des Cavetto-Kapitells sollen vermutlich zeigen, welche Wirkung die Farbigkeit des Originals kurz nach der Ausgrabung gehabt haben könnte (Inv. DL147).



Kopf des Jünglings von der Statue eines
Tablett- oder Leuchterträgers
(1. Jahrhundert n. Chr.), Glyptothek, München



Heute lassen römische und griechische Bronzen mit ihrer meist durchgehend schwarz-grünen Patina ihre frühere Farbigekeit kaum noch erahnen. Wie bei kolorierten Abgüssen aus Gips werden auch bei Nachgüssen aus

Bronze immer wieder verschiedene Farbvarianten und Techniken erprobt und visualisiert. Für den unterlebensgroßen Kopf des sog. Jünglings mit Siegerbinde in der Münchner Glyptothek erstellte Olaf Herzog, Restaurator und Bildhauer des Museums, in den letzten Jahren mehrere polychrome Rekonstruktionen. Im 18. Jahrhundert waren am Original noch die Pupillen aus rotem Granat und die Augäpfel aus Silber erhalten. Beschreibungen aus dieser Zeit erwähnen außerdem Spuren von Gold an der Binde im Haar. Diese drei gesicherten Elemente – rote Pupillen, silberne Augäpfel und goldene Binde – finden sich an allen farbigen Rekonstruktionen, die ansonsten signifikante Unterschiede aufweisen.

Die erste polychrome Fassung ließ Raimund Wünsche anlässlich der Sonderausstellung »Bunte Götter« im Jahr 2003 in der Glyptothek anfertigen. Vor den Hautpartien in polierter, hell schimmernder Bronze treten die fast schwarzen Haare hervor. Bei den Augen hebt sich das dunkel patinierte Silber der Iris kontrastreich vom hellen Silber der Augäpfel ab. Die Rekonstruktion verzichtet auf eine Erklärung der Einlassungen an der

Binde sowie die vermutlich vorhandenen Wimpern. 2006 folgte eine zweite Version, die sich von der ersten nur in einem, dafür aber gravierenden Punkt unterscheidet: Die Hautpartien wurden wie die Haare schwarz gebrannt. Diese Tönung entsteht durch verschiedene chemische Lösungen auf der Basis von Schwefelleber und Kupfernitrat. Diese zweite Version veranschaulicht, dass Hautpartien von antiken Bronzen auch schwarz gewesen sein konnten.

Die jüngste Fassung von 2016, ein Gemeinschaftsprojekt von Kathrin B. Zimmer und Olaf Herzog, weicht in einigen Punkten entscheidend von ihren beiden Vorgängern ab. Hier wurden Wimpern aus Silberblech ergänzt, wie sie an anderen antiken Bronzen erhalten sind und sicherlich auch an dem Jünglingskopf vorhanden waren. Die Lippen wurden in Bronze belassen und bräunlich getönt. Den augenfälligsten Unterschied stellt jedoch der Efeukranz im Haar dar: Dass in den Schlitzen der Binde etwas eingesetzt gewesen sein muss, ist schon lange erkannt worden. Mit dieser Version wurde jedoch erstmals eine Rekonstruktion dieser Einsätze gewagt, die sich an ähnlichen Statuen orientiert und den dargestellten Jüngling dem Umfeld des Dionysos zuschreibt.

Betrachtet man alle drei Versionen nebeneinander, entstehen durch die unterschiedliche Polychromie und den ergänzten Kranz erstaunlich divergierende Wirkungen in Ausdruck und Formgebung des Kopfes, die sich allein durch die Betrachtung des erhaltenen Originals nicht ergeben können. OH | ASV

Links: 2003 für die Ausstellung »Bunte Götter«,
Mitte: 2006 mit sog. Schwarzbrand (beide Leihgaben
Glyptothek), rechts: 2016 mit ergänztem Efeukranz
(Leihgabe Olaf Herzog)





Etwa 1888 gab die Willard Architectural Commission des Metropolitan Museum of Art New York (s.S.100 f.) zunächst ein ungefasstes Rekonstruktionsmodell des Parthenon von Athen aus Gips bei Adolfe Jolly und Charles Chipiez in Paris in Auftrag. Es sollte eine nach dem damaligen Wissensstand möglichst umfassende und getreue Anschauung der Architektur des Parthenon im Zustand des 5. Jahrhunderts v. Chr. vermitteln. Levi Hale Willard, der Stifter, wählte den Maßstab 1:20, damit ausreichend viele Architekturdetails dargestellt werden konnten.

Die erst nachträglich in Auftrag gegebene und nur in wenigen Monaten aufgetragene Farbfassung beruhte indes auf zahlreichen hypothetischen Annahmen – vor allem im Tempelinneren. 1889 wurde das Parthenonmodell mit großem Erfolg auf der Weltausstellung in Paris gezeigt und kam ein Jahr später nach New York. Bis heute ist es das einzige erhaltene Modell, das in seiner Ausarbeitung ganz in der Tradition des Grand Prix der Académie de France à Rome steht – insbesondere die Farbanmutung ist ein Zeugnis für den von der Académie beeinflussten Zeitgeschmack.

Heute präsentieren sich jedoch nur die Farbfassungen der Decken, der Cella und des Cella-Frieses im unveränderten Zustand des 19. Jahrhunderts, während die Außenseiten im Metropolitan Museum mehrfach

überfasst wurden, zuletzt zwischen 1978 und 1982 von Charles von Nostitz mit sehr dunklen Dispersionsfarben.

2005 kam das Modell als Dauerleihgabe nach München (s.S.100 f.) und ergänzt seitdem im südlichen Lichthof die Präsentation klassischer Plastik im Museum für Abgüsse. Mit der Ankunft in München begannen am Modell umfassende Restaurierungsarbeiten, die bis heute nicht abgeschlossen sind. Zunächst wurden stabilisierende Maßnahmen vorgenommen, da durch verschiedene Transporte – nicht nur die Reise nach München, sondern auch Ortswechsel innerhalb des Metropolitan Museum – zahlreiche Risse und Brüche entstanden waren.

Ab 2012 wurde die abblätternde Bemalung der Kassettendecke der Ringhalle gefestigt. Nach diesen Maßnahmen zur Bestandserhaltung ging man 2017 und 2018 dazu über, die verschiedenen Farbfassungen der Außenfassaden zu untersuchen, um auf dieser Grundlage die Ziele künftiger Restaurierungsvorhaben festlegen zu können. Dadurch soll das Modell, das ein überragendes Zeitzeugnis der Beschäftigung mit dem im 19. Jahrhundert als Zenit antiker Architektur, Kunst und Kultur geltenden Parthenon darstellt, für die Wissenschaftsgeschichte weiter erschlossen werden. IK

Für das Innere der Tempelcella hat Adolfe Jolly zwar schriftliche Quellen berücksichtigt, aber das meiste hypothetisch gestaltet.



Das Parthenon-Modell (Inv. DL 128) im südlichen Lichthof des Museums für Abgüsse



Westseite des Modells: letzte Übermalung von Charles von Nostitz (ganz links und im Giebel) und ursprüngliche Farbfassung am Architrav und den äußeren Metopen (ganz rechts) sowie dazwischen am Architrav verschiedene, zeitlich nicht genau datierbare Übermalungen von Restauratoren des Metropolitan Museum.

DAS PENELOPE-LABOR

Seit 2017 beherbergt das Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke eine Art Forschungswerkstatt für antike Weberei: das ›PENELOPE-Labor‹. Es ist Teil eines größeren Forschungsprojektes, das am Deutschen Museum in München angesiedelt ist und von der Europäischen Kommission gefördert wird (ERC Consolidator Grant Nr. 682711). Ziel ist es, das implizite Wissen zu erforschen, das antike Weberinnen aufgrund ihrer Tätigkeit erworben hatten, und dabei zu zeigen, dass dieses Wissen in vielfältiger Form in der antiken Gesellschaft wirkte. Ein besonderer Fokus liegt auf den binären Eigenschaften der Weberei und der mathematischen Ordnung, die daraus resultiert.

Zwar steht die Werkstatt erst seit Mai 2017 im Lichthof Süd, aber der Entwicklungsprozess zur Projektidee hat eine längere Vorgeschichte, die eng mit dem Museum für Abgüsse verknüpft ist. Diese Entstehungsgeschichte kann zeigen, was Abguss-Sammlungen auch für – der antiken Plastik scheinbar fernliegende – Fragestellungen der Grundlagenforschung in den Geisteswissenschaften leisten können.

In meiner Dissertation »Weberei als episteme« konnte ich anhand einer dichten Lektüre des platonischen Dialogs »Politikos« zeigen, dass ein enger Zusammenhang zwischen dem Beginn der wissenschaftlichen Mathematik und der Weberei in der Antike besteht. Die von Platon als reine Wissenschaft bezeichnete dyadische Arithmetik, d. h. die Lehre von Gerade und Ungerade, handelt nicht von Berechnungen, sondern von Zahleigenschaften und Teilbarkeitsbeziehungen zwischen Zahlen. Es geht um Eigenschaften wie gerade und ungerade, gerade mal gerade, oder ob Zahlen prim zueinander sind etc. Zahlen können vollkommen oder auch befreundet sein, je nachdem, welche Teiler sie haben, oder wie diese sich zueinander verhalten. Für die Entstehung dieser ersten mathematischen Theorie haben die Mathematikhistoriker keine Erklärung. Diese Form der Mathematik scheint aus dem Nichts aufzutauchen, hat keine praktische Anwendung und ist trotzdem das Fundament unseres Verständnisses von Zahlen.



Dass diese Mathematik im Zusammenhang mit der Weberei entstanden sein könnte, wird in der Forschung kaum in Betracht gezogen. Dabei ist der Unterschied von gerader und ungerader Zahl fundamental für die Bestimmung passender Rapporte, d. h. Musterelemente, die beim Weben wiederholt werden. Auch der Begriff der Primzahl spielt hier eine besondere Rolle. Denn ist die Anzahl der Kettfäden auf dem Webstuhl eine Primzahl, gibt es kein Muster, das sich vollständig wiederholen lässt, keinen Rapport, der jemals aufgehen würde.

Als das Museum für Abgüsse im Jahr 2006 eine Ausstellung zur rekonstruierten Penelope-Statue organisierte (s. S. 148 f.), war ich Scholar in Residence am Deutschen Museum, und Inge Kader, die damalige Leiterin des Museums für Abgüsse, fragte mich, ob ich für die Ausstellung die antike Weberei präsentieren könnte. Hierfür wurde von Andreas Willmy ein Gewichtwebstuhl angefertigt, der nicht als Rekonstruktion gedacht war, sondern nur die wichtigsten Elemente eines antiken Webstuhls aufweisen sollte, um die antike Webtechnik untersuchen zu können. Da keine der Darstellungen von antiken Webstühlen auf Vasen als realistische Abbildung verstanden werden kann, wissen wir nichts über das Material und die Art der Verbindung der einzelnen Elemente des antiken Gewichtwebstuhls. Der Nachbau im Museum für Abgüsse hat keine festen Verbindungen und sollte mög-

Blick ins PENELOPE-Labor im Lichthof
Süd im Herbst 2017



Anfangsband mit laufendem Hund und schwarzen Kettfäden. Links ist die Webkante für das gleiche Muster vorbereitet.

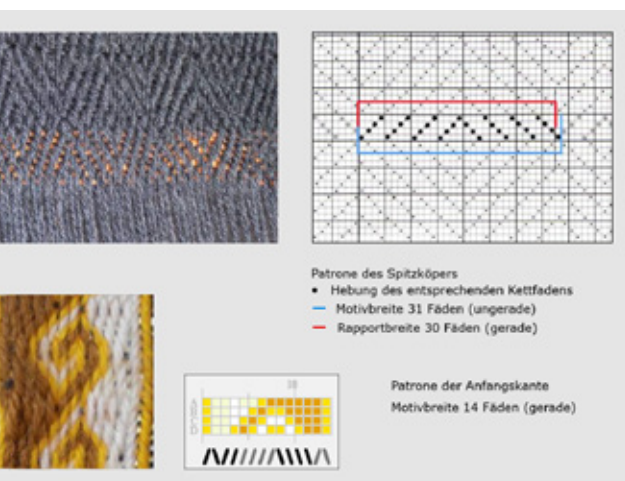


Diagramme zur Erläuterung der Berechnung passender Rapporte (notwendige gerade-ungerade Argumentation) für Muster mit Spitze beim Weben und in der Brettchenweberei am Beispiel des Gewebes aus nebenstehender Abbildung

lichst mit textilen Mitteln (also Schnüren und Seilen) leicht auf- und abzubauen sein. Aufgrund von literarischen Hinweisen in antiken Texten, in denen der Webstuhl und das Gewebe mit Mast oder Segel in Verbindung gebracht wurden, bevorzugte ich die Verwendung von Hanschnüren und typischen Knoten aus der Seefahrt. Auch die Litzen wurden fortlaufend mit einem in der Seefahrt üblichen Marlschlag geknotet.

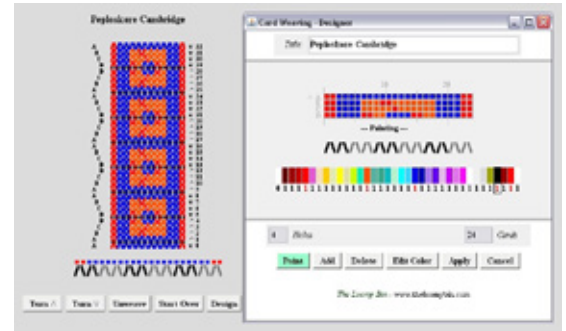
Für die Ausstellung »Penelope rekonstruiert« sollte vor allem gezeigt werden, dass die Weberei der Penelope durchaus keine primitive einfache Arbeit war, sondern Nachdenken und komplexes technisches Verständnis erforderte. Der Technikhistoriker Hugo Blümner hatte nämlich anlässlich des Gewebes auf einem Skyphos aus Chiusi behauptet, eine solche figurative Darstellung sei auf dem primitiven Webstuhl nicht machbar. Diese Auffassung wollte ich widerlegen. Vor allem wollte ich eine Vorstellung von der ordnenden Funktion des Anfangsbandes bekommen. Es ist das vielleicht wichtigste Merkmal dieser Art von Weberei, das aber ohne Anschauungsmaterial schwierig nachzuvollziehen ist. Ich wollte zeigen, dass dieses Band um alle Kanten des Gewebes laufen kann, wobei das Gewebe auf eine Art und Weise eingerahmt wird, welche die Maße und Proportionen des Gewebes und der Fadenzahlen festlegt.

Meine These war, dass dadurch ein komplexes Bedingungsgefüge entsteht, in dem eine passende Musterung nur durch arithmetische Vorüberlegungen zu beherrschen ist. Und tatsächlich zeigte sich, dass es nicht nur vom Motiv abhängt, ob der Rapport gerad- oder ungeradzahlig sein muss, sondern auch von der Anzahl der Wiederholungen und der verwendeten Technik.



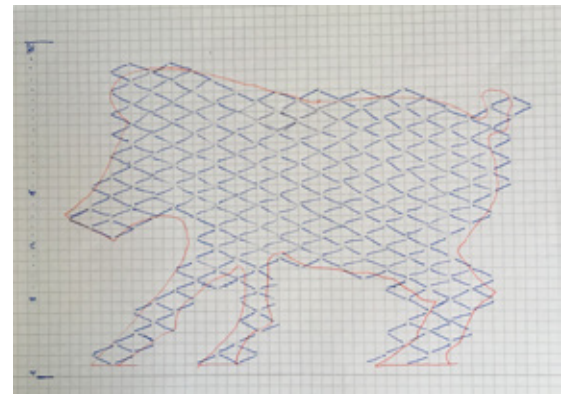
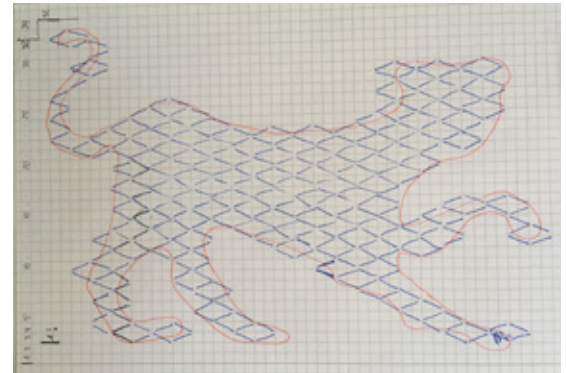
Erster Versuch der Rekonstruktion
der vertikalen Borte der Peploskore
in Tapiserie, 2009

Entwurf für die Borte der
Kore aus Cambridge



Ein großer Vorteil des Webstuhls ist, dass er sich leicht auf- und abbauen lässt, sogar, wenn man bereits ein Gewebe begonnen hat. Dazu werden die Stützen entfernt, der Webrahmen auf den Boden gelegt und die vertikalen Pfosten entfernt. Dann kann man das angefangene Gewebe mitsamt den eingerichteten Litzenstäben vom Warenbaum aus aufrollen, als Paket verschicken und wiederaufbauen.

Auf diese Weise war der Webstuhl Teil mehrerer Präsentationen in Trier, Hannover, Dresden und schließlich in Bramsche. Dort zeigte das Tuchmachermuseum anlässlich des zweitausendjährigen Jubiläums der Varusschlacht in unmittelbarer Nähe zu dem vermuteten Schlachtfeld in Kalkriese eine Ausstellung zu Textilien bei Römern und Germanen. In diese Ausstellung wurde nicht nur die Penelope aus München integriert. Es wurde auch eine Forschungswerkstatt für die Weberei aufgebaut, die neben dem Webstuhl einen Schreibtisch mitsamt Arbeitsmaterial und kleiner Textbibliothek enthielt. So war gewährleistet, dass meine Forschungsarbeit unmittelbar am Webstuhl umgesetzt und die Erfahrung beim Weben in die Forschung integriert werden konnte. Vorrangiges Ziel war, die moderne Trennung von Hand- und Kopfarbeit in Frage zu stellen und vorzuführen, wie viel eine Weberin am Webstuhl in technologische und mathematisch-logische Konzeptarbeit investieren muss. In diesen fünf Monaten konnte ich in systematischer Weise Techniken erproben: Brettchenweberei, Tapiserie, Doppelgewebe und deren Kombination.



Entwürfe für die Ausführung
der Borte der Peploskore in
zweifarbigter Brettchenweberei



Gewichtswebstuhl mit Versuch
der Rekonstruktion des Gewebes
auf einem Skyphos in Chiusi:
verschiedene Brettchenwebtechniken
kombiniert mit Doppelgewebe

In Bramsche entstand auch ein Versuch, die vertikale Borte zu weben, die das Team um Vinzenz Brinkmann für die Peploskore rekonstruiert hatte. Eine frühere Rekonstruktion der farbigen Fassung der Statue zeigte eine Reihe von roten Quadraten auf blauem Grund: ein Motiv, das sich in Brettchenweberei leicht ausführen lässt. Doch mittels Streiflichtaufnahmen konnte Vinzenz Brinkmann nachweisen, dass die Borte mit Figuren versehen war: Löwen, Greifen, Schwäne, Reiter etc. Es wurde daraufhin eine fünffarbige Bemalung mit friesartigen Querstreifen rekonstruiert (s. S. 157).

Spätere Rekonstruktionen (Stiftung Archäologie 2005) zeigen die Borte zweifarbig in Rot und Weiß. In diesem Fall wäre auch Brettchenweberei möglich oder Webtechniken mit Zusatz-

schuss. Solche Techniken sollen im Laufe der Ausstellung »Lebendiger Gips« in der »PENELOPE-Werkstatt« erprobt werden.

Bereits in Bramsche wurde mit der Arbeit an einem Gewebe begonnen, das eine permanente Präsentation des work-in-progress am Webstuhl ermöglichen sollte. Die Gestaltung des Gewebes sollte sich so eng wie möglich am Bild auf dem Skyphos in Chiusi orientieren. Zum 140-jährigen Jubiläum des Museum für Abgüsse wurde dieses Chiusi-Gewebe auf dem Webstuhl gezeigt.

Der Gewichtswestuhl ist nicht nur im Hinblick auf den Auf- und Abbau sehr flexibel. Die mit seiner Hilfe produzierten Gewebe lassen sich in ihren Zwischenstadien auch leicht umorganisieren: Man kann die Richtung der Kettfäden und damit des Webens ändern, die Litzen immer wieder neu knoten und mit Brettchenweberei kombinieren. Dies war vor allem für die Ausführung des Chiusi-Gewebes entscheidend. Um das ganze Gewebe läuft ein schmales Brettchenband herum, dessen Schussfäden zugleich Kettfäden des Figurenbandes sind. Am großen Gewebe laufen diese Schussfäden dann wieder als Schuss durch das ganze Gewebe, während die Schussfäden des Figurenbandes nun die Kettfäden bereitstellen. Eine solche Zusammensetzung verschiedener Bänder innerhalb eines einzigen Gewebes mag vom heutigen Standpunkt aus ungewöhnlich erscheinen. Sie erklärt aber, warum in manchen Weihepigrammen mehrere Mädchen den Saum für ein einziges Gewebe weben. EHK

»Artemis, selige Jungfrau, Fürstin der Frauen, wir webten
diesen Kleidersaum dir, alle gemeinsam, zu dritt.
Bitia stickte die Mädchen, die blühend im Reigen sich wiegen,
den Maiandros dazu mit dem verschlungenen Lauf.
Antianeira, die blonde, ersann das schmückende Muster,
das, an dem Flußlauf entlang, kunstreich nach links sich erstreckt.
Was man, von Spannen- und Handbreitenlänge, rechtshin am Wasser
anschauen kann, das entstammt Bittions fleißiger Hand.«

Antipatros von Sidon

ABBILDUNGS- VERZEICHNIS

Für die großzügige, schnelle und unkomplizierte Hilfe bei der Beschaffung von Abbildungen sowie für deren Bereitstellung danken wir allen Bildgebern und insbesondere:

Benedikt Boyxen, Margot Brandlhuber, Dagmar Drinkler, Hans-Ulrich Cain, Astrid Fendt, Daniel Graepler, Doris Gruben, Achim Heiden, Miguel Helfrich, Darek Kacprzak, Hermann J. Kienast, Michael Kraft, Daria Lanzaolo, Joan R. Mertens, Caterina Parigi, Susanne Pfisterer-Haas, Irene Ring, Jutta Schubert, Caroline Sternberg, Julie Teftel, Lorenz Winkler-Horaček, Karoline Zhuber-Okrog.

Vorsatzblatt vorne und Vorsatzblatt hinten, Bilderreihen: Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke

S. 7 rechts unten: Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst

S. 8, 33, 54–55 oben, Rückumschlag: Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, Ulrich Hofstätter

S. 13: Maximilian Dörrbecker

- S. 14–15, 40–41, 114–115, 144–145: Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, Ulrich Hofstätter (vorderes Bild) und Roy Hessing (hinteres Bild)
- S. 17: F. Carradori, Istruzione elementare per gli studiosi della scultura (Florenz 1802) Taf. 5 und 6
- S. 19 rechts unten, 146: Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin, Antonia Weiße
- S. 20–22, 44 rechts: Hermann Scharpf
- S. 23, 96, 97 oben, 98, 99 oben, 102 (3 Abb. links), 103 oben und mittig, 147 oben: Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Heide Glöckler
- S. 25, 111: Manuel Hunziker (LMU)
- S. 26 links oben und unten: Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin
- S. 27: Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin, SPKB, Fabian Fröhlich
- S. 31–32, 37 alle Abb. oben, 109 unten rechts, oben links und unten links: Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, Horst Ziegler
- S. 35, 36, 136 unten: Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, Andrea Schmölder-Veit
- S. 37 rechts unten: KHM-Museumsverband, Wien
- S. 38: Olaf Herzog
- S. 43: Archiv der Akademie der Bildenden Künste München, Bestand Fotografie, Sign. F-0002, George Barsony, Casino
- S. 44 links: Thomas Judisch »Venus de Medici«, 2015 courtesy Drawing Room Hamburg und der Künstler
- S. 45, 47 rechts: München, Villa Stuck, Jens Weber
- S. 46: CoDArchLab, FA2058-06
- S. 48–50, 52, 55 unten links, 56, 57 rechts oben und rechts mittig, 58 oben und unten, 66, 67, 69, 70, 71, 73 links, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 87 rechts oben, 88 oben, 89–92, 93 unten, 94, 95 unten, 97 mittig und unten, 99 unten, 101, 113, 137 unten, 148: Archiv Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München
- S. 51 oben: E. Curtius (Hrsg.), Die Ausgrabungen zu Olympia: Übersicht der Arbeiten und Funde vom Winter und Frühjahr 1875–1876, Bd. 1 (Berlin 1876) Taf. 17
- S. 51 unten, 131: Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Stephan Eckardt
- S. 55 unten rechts: arachne.dainst.org/entity/4281358
- S. 57 unten links: CoDarchLab, Gisela Geng
- S. 59, 63 oben, 153 links: Nationalmuseum Stettin, G. Solecki, A. Piętak
- S. 65 oben: Nationalmuseum Stettin
- S. 65 unten rechts und links: Rolf M. Schneider
- S. 74: LMU München, Universitätsarchiv
- S. 83 rechts oben: Deutsches Archäologisches Institut Rom, D-DAI-ROM 84.3301
- S. 83 unten: E. Buschor, Die Tyrannen-Mörder, SBMünchen 1940, H. 5 (München 1940) Abb. 16
- S. 85 oben: Bayerische Staatsbibliothek München/ Bildarchiv Felicitas Timpe, timp-010194
- S. 85 unten: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, MK 50915
- S. 87 mittig, 162: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München
- S. 87 rechts unten: Ingeborg Scheibler
- S. 88 unten: Bayerische Staatsbibliothek München/ Bildarchiv Tino Walz

- S. 93 oben: Susanne Pfisterer-Haas
- S. 100: The Metropolitan Museum of Art, New York
- S. 109 oben links: Deutsches Archäologisches Institut Rom, D-DAI-ROM-35.52
- S. 117 links: Marie-Lan Nguyen
- S. 125 unten rechts: Akademisches Kunstmuseum Bonn, Jutta Schubert
- S. 126 unten: Deutsches Archäologisches Institut Rom, D-DAI-ROM-67.1752
- S. 127 rechts: Gipsformerei der Staatlichen Museen Berlin, SPKB
- S. 129 links: Matthias Kabe
- S. 135 unten links: Kyoko Sengoku-Haga
- S. 136 links oben, 143 oben: Hermann J. Kienast
- S. 137 oben: Deutsches Archäologisches Institut Athen, D-DAI-ATH-1975-0870
- S. 139: Bianka Neuwerth/
B. Freyer-Schauenburg
- S. 153 rechts unten: Bildarchiv Institut für Klassischen Archäologie der LMU München
- S. 154–155: David A. Plecher (TUM)
- S. 159 unten: B. Stais, AEph 1887, Taf. 8
- S. 160 links: G. M. A. Richter, Polychromy in Greek Sculpture with Special Reference to the Archaic Attic Gravestones in the Metropolitan Museum, AJA 48, 1944, Taf. 7
- S. 167–169: Ellen Harlizius-Klück
- Cover und alle weiteren Fotos: Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, Roy Hessing

AUTORENKÜRZEL

ASV	Andrea Schmölder-Veit
CG	Constanze Graml
DP	David Plecher
EHK	Ellen Harlizius-Klück
HJK	Hermann J. Kienast
HZ	Horst Ziegler
IK	Inge Kader
JG	Johannes Griebel
KB	Kristina Bolz
MH	Manuel Hunziker
ML	Markus Löss
NM	Nadja Mertens
NSG	Nele Schröder-Griebel
OH	Olaf Herzog
PS	Paul Scheduling
RB	Ruth Bielfeldt
RK	Ralf Krumeich
RMS	Rolf Michael Schneider
VR	Viktoria Räuchle
WS	Wolfgang Schwan

W. Amelung, Athena des Phidias,
ÖJh 11, 1908, 169–211

A. Anguissola, Roman Copies of
Myron's Discobolus, JRA 18.1, 2005,
317–335

P. Arndt – W. Amelung – G. Lippold,
Photographische Einzelaufnahmen
antiker Sculpturen. Nach Auswahl und
mit Text von Paul Arndt (München
1894–1911)

Association pour le Colloque
International sur le Moulage (Hrsg.),
Le moulage. Actes du colloque interna-
tional 10–12 April 1987 (Paris 1988)

V. Azoulay, Les tyrannicides d'Athènes.
Vie et mort de deux statues (Paris 2014)

T. Bartsch – M. Becker – H. Bredekamp
– Ch. Schreiter (Hrsg.), Das Originale
der Kopie: Kopien als Produkte und
Medien der Transformation von Antike
(Berlin 2010)

J. Bauer – W. Geominy (Hrsg.),
Gips nicht mehr. Abgüsse als letzte
Zeugen antiker Kunst. Ausstellung-
katalog Bonn (Bonn 2000)

- M. Berchtold, Gipsabguß und Original. Ein Beitrag zur Geschichte von Werturteilen, dargelegt am Beispiel des Bayerischen Nationalmuseums München und anderer Sammlungen des 19. Jahrhunderts (Diss. Universität Stuttgart 1987)
- F. Berger, Inszenierung der Antike. Präsentationskonzepte in öffentlichen Antikemuseen des 19. Jahrhunderts in Deutschland (Wiesbaden 2016)
- C. Boehringer, Zur Geschichte und Neuaufstellung der Göttinger archäologischen Abguß-Sammlung, Universität Göttingen Informationen 7, 1976, 1–15
- V. Brinkmann, Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur (München 2003)
- V. Brinkmann – R. Wünsche (Hrsg.), Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Ausstellungskatalog München (München 2003)
- F. Bruckmann (Hrsg.), Griechische und römische Porträts. Unveränderliche Phototypien nach den Originalen nach Auswahl und Anordnung von Heinrich Brunn und Paul Arndt (München 1891–1939)
- H. Brunn, Adunanze, BdI 1853, 145–150
- H. Brunn, Denkschrift über die Gründung eines Museums von Gypsabgüssen klassischer Bildwerke in München (München 1867)
- H. Brunn, Kurzes Verzeichnis des Museums von Gypsabgüssen klassischer Bildwerke in München (München 1877)
- H. Brunn, Il Marsia di Mirone, in: H. Bulle – H. Brunn (Hrsg.), Heinrich Brunn's Kleine Schriften II (Leipzig 1905) 308–314
- S. Brunnsåker, The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes. A Critical Study of the Sources and Restoration² (Stockholm 1971)
- H. Bulle, Kurzes Verzeichnis des Museums von Gypsabgüssen klassischer Bildwerke in München (München 1886)
- E. Buschor, Zum Diskuswerfer (München 1938)
- E. Buschor, Begriff und Methode der Archäologie (München 1939)
- E. Buschor, Die Tyrannen-Mörder, SBMünchen 1940, 5 (München 1940)
- E. Buschor, Von griechischer Kunst: ausgewählte Schriften (München 1956)
- E. Buschor, Medusa Rondanini (Stuttgart 1958)
- W. Ehrhardt, Das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn unter der Direktion von Friedrich Gottlieb Welcker und Otto Jahn (Opladen 1982)
- L. P. Fenger, Dorische Polychromie. Untersuchungen über die Anwendung der Farbe auf dem dorischen Tempel mit einem Atlas von 8 Tafeln in Farbendruck (Berlin 1886)
- K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I. Kaiser- und Prinzenbildnisse (Berlin 1985)
- M. Flashar (Hrsg.), Adolf Furtwängler. Der Archäologe. Ausstellungskatalog Freiburg 2002 (München 2003)
- B. Freyer-Schauenburg, Bildwerke der archaischen Zeit und des strengen Stils (Bonn 1974)
- A. Furtwängler, Zum Diskobol Lancelotti, zur Venus von Milo und der Theodoridas-Basis, SBMünchen 1900, 15 (München 1901) 705–708

- D. Graepler – J. Ruppel (Hrsg.), Weiß wie Gips? Die Behandlung der Oberflächen von Gipsabgüssen. Tagung des Archäologischen Instituts und Sammlung der Gipsabgüsse Göttingen 13.–15. Oktober 2016 (Rahden 2019)
- W. Geominy, Das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn unter der Direktion von Reinhard Kekulé (Amsterdam 1989)
- W. Geominy, Zur Komposition der Gruppe »Aufforderung zum Tanz«, in: P. C. Bol (Hrsg.), Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert (Mainz 1999) 141–155
- W. Geominy, Athena und Marsyas. Eine frühklassische Gruppe in Raum und Zeit, in: P. C. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposium Frankfurt 8.–10. Dezember 2000 (Möhnesee 2003) 143–160
- W. Geominy – A. Basile, Der Diskobol Lancelotti und seine Ergänzungen, in: M. Kunze – A. Rügler (Hrsg.), »Wiedererstandene Antike«. Ergänzungen antiker Kunstwerke seit der Renaissance (München 2003) 229–242
- W. Geominy, Statue eines Diskuswerfers, Myronischer Diskobol, in: J. Bartels – A. Bohne – A. Pohl – B. Rieger (Hrsg.), Sportschau. Antike Athleten in Aktion. Ausstellung Bonn (Bonn 2004) 77–79
- J. Griebel, Kaiser im Krieg. Die Bilder der Säule des Marc Aurel (Berlin 2013)
- G. Gruben, Der Polykratische Tempel im Heraion von Samos, Samos 27 (Wiesbaden 2014)
- C. Haak – M. Helfrich (Hrsg.), »Casting. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung?« Symposium zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin 26.–27. November 2015 (Berlin 2016), »» <http://www.books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/95> (05.09.2019)
- E. Harlizius-Klück, Weberei als episteme und die Genese der deduktiven Mathematik. In vier Umschweifen entwickelt aus Platons Dialog Politikos (Berlin 2004)
- F. Haskell – N. Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900 (New Haven 1981)
- O. Herzog, Neu und alt. Die Behandlung von frischen Gipsabgüssen und die Restaurierung eines historischen Abgusses der »Florentiner Ringergruppe«, in: D. Graepler – J. Ruppel (Hrsg.), Weiß wie Gips? Die Behandlung der Oberflächen von Gipsabgüssen. Tagung des Archäologischen Instituts und Sammlung der Gipsabgüsse Göttingen 13.–15. Oktober 2016 (Rahden 2019) 181–188
- N. Himmelmann, Der Ausruhende Herakles (Paderborn 2009)
- M. R. Hofter, Ernst Buschor (1886–1961), in: G. Brands – M. Maischberger (Hrsg.) Lebensbilder. Klassische Archäologen und der Nationalsozialismus I (Rahden 2012) 129–140
- I. Kader, »Täuschende Spielereien«. Kolorierte Abgüsse im 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: V. Brinkmann – R. Wünsche (Hrsg.), Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Skulptur. Ausstellungskatalog München (München 2003) 244–255
- I. Kader (Hrsg.), Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur. Ausstellung München (München 2006)

- I. Kader, Die Klassische Antike am Königsplatz in München und die Geschichte des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke, in: F. M. Müller (Hrsg.), Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung, Lehre und Öffentlichkeit, Tagung Innsbruck (Berlin 2013) 445–469
- I. Kader, Aller Anfang ist schwer ... Die Geschichte des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke und der Aufbau der archäologischen Bildwissenschaften an der Universität München, in: K. Wiegand – C. Stein (Hrsg.), Die Sammlungen der Ludwig-Maximilians-Universität gestern und heute. Eine vergleichende Bestandsaufnahme 1573–2016 (im Druck)
- S. Klamm, Sammeln – Anordnen – Herichten: Vergleichendes Sehen in der Klassischen Archäologie, in: L. Bader – M. Gaier – f. Wolf (Hrsg.), Vergleichendes Sehen (München 2010) 383–405
- S. Klamm, Bilder des Vergangenen. Visualisierung in der Archäologie im 19. Jahrhundert. Fotografie, Zeichnung und Abguss (Berlin 2017)
- S. Kansteiner – L. Lehmann – B. Seidensticker – K. Stemmer (Hrsg.), Text und Skulptur. Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild. Ausstellung Berlin (Berlin 2007)
- H. J. Kienast, Topographische Studien im Heraion von Samos, AA 1992, 171–213
- D. Krull, Der Herakles vom Typ Farnese. Kopienkritische Untersuchung einer Schöpfung des Lysipp (Frankfurt am Main 1985)
- S. P. Kubiak – D. Kacprzak (Hrsg.), 100 lat Muzeum w Szczecinie = 100 Jahre Museum in Stettin. Ausstellungskatalog Stettin (Stettin 2013)
- E. Langlotz, Perseus, AA 1954, 223–232
- U. Linse, Hundert Jahre Arbeit am Helden. Dargestellt an den Gefallenen-Denkmalern im Lichthof der Ludwig-Maximilians-Universität München, in: U. Herrmann – R.-D. Müller (Hrsg.), Junge Soldaten im Zweiten Weltkrieg. Kriegserfahrungen als Lebenserfahrungen (Weinheim 2010) 376–444
- H. Manderscheid, Die Skulpturen-ausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen, MAR 15 (Berlin 1981)
- H. G. Marquand – L. P. Di Cesnola, To the Members of the Metropolitan Museum of Art, Annual Report of the Trustees of the Metropolitan Museum of Art 22, 1891, 495–508
- P. J. Meier, Die Marsyasgruppe des Myron, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 27, 1911, 551–560
- M. Meine-Schawe, Das verschwundene Museum – Die Kunst- und Lehrsammlung der Akademie der bildenden Künste in München, MüJb 64, 2013, 95–194
- M. Meine-Schawe, Das verschwundene Museum. Die Kunst- und Lehrsammlung der Akademie der Bildenden Künste in München. Teil 2, MüJb 65, 2014, 59–224
- J. R. Mertens – L. Conte, Watercolors of the Acropolis. Émile Gilliéron in Athens, BMetrMus 76, 4, (2019)
- Metropolitan Museum of Art (Hrsg.), Catalogue of the Collection of Casts² (New York 1910)
- P. Moreno – F. Smith, Eracle in riposo tipo Farnese-Pitti, in: P. Moreno (Hrsg.), Lisippo. L'arte e la fortuna. Ausstellungskatalog Rom (Mailand 1995) 242–250

- K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst (Breslau 1830)
- J. V. Noble, A New Gallery of Models and Casts, *BMetrMus* 18, 4, 1959, 138–143
- D. Pandermalis (Hrsg.), *Αρχαϊκά Χρώματα* (Athen 2012)
- E. Petersen – A. von Domaszewski – G. Calderini (Hrsg.), Die Marcus-Säule auf Piazza Colonna in Rom (München 1896)
- L. Pollak, Die Athena der Marsyasgruppe Myrons, *ÖJh* 12, 1909, 154–165
- G. M. A. Richter, Polychromy in Greek Sculpture with Special Reference to the Archaic Attic Gravestones in the Metropolitan Museum, *AJA* 48, 1944, 312–333
- G. M. A. Richter, *The Archaic Gravestones of Attica* (London 1961)
- J. R. Ruppel, Waschen, Peelen, Lasern. Zum Problem der Reinigung von Gipsabgüssen, *VDR Schriftenreihe* 2, 2006, 176–182
- B. Sauer, Die Athena-Marsyasgruppe des Myron, *Wochenschrift für klassische Philologie* 24, 1907, 1243–1249
- B. Sauer, Die Marsyasgruppe des Myron, *JdI* 23, 1908, 125–162
- K. Sengoku-Haga – Y. Zhang – M. Lu – S. Ono – T. Oishi – T. Masuda – K. Ikeuchi, Polykleitos' Works »From One Model«. New Evidence Obtained from 3D Digital Shape Comparisons, in: A. Patay-Horváth (Hrsg.), *New Approaches to the Temple of Zeus at Olympia. Proceedings of the First Olympia-Seminar Budapest 8–10. Mai 2014* (Newcastle 2015) 201–222
- S. Settis – A. Anguissola – D. Gasparotto (Hrsg.), *Serial / Portable Classic: The Greek Canon and its Mutations. Ausstellungskatalog Mailand* (Mailand 2015)
- J. Sieveking, Myrons Gruppe der Athena und des Marsyas, *AA* 1908, 341–343
- H. Dohrn, Verzeichnis der Nachbildungen antiker Skulpturen des städtischen Museums zu Stettin (Stettin 1908)
- J. Sieveking, Nachbildungen antiker Kunstwerke im Städtischen Museum zu Stettin, in: WMF Württembergische Metallwarenfabrik. Abteilung für Galvanoplastik (Hrsg.), *Galvanoplastische Nachbildungen antiker Statuen etc. nach Abgüssen von den Originalen. Und nach den Rekonstruktionen, welche im Kgl. Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke in München, im Auftrag des städtischen Museums in Stettin, gemacht wurden* (Geislingen-Steige 1909)
- J. Sieveking – E. Buschor, Kurze Beschreibung des Kgl. Museums für Abgüsse klassischer Bildwerke in München, 5. Auflage (München 1909)
- I. Scheibler – P. Zanker – K. Vierneisel (Hrsg.), *Sokrates in der griechischen Bildniskunst. Ausstellungskatalog München* (München 1989)
- I. Scheibler, Vor und nach der Zerstörung. Das Museum für Abgüsse 1929 bis 1979 (Manuskript 2010, unpubliziert)
- R. M. Schneider, Forschungsbericht und Antikenrezeption, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausstellungskatalog Frankfurt am Main* (Mainz 1990) 483–504

- R. M. Schneider, Der Hercules Farnese, in: L. Giuliani (Hrsg.), Meisterwerke der antiken Kunst (München 2005) 136–157
- Charlotte Schreiter (Hrsg.), Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext (Berlin 2012)
- B. Schröder, Zum Diskobol des Myron. Eine Untersuchung (Strassburg 1913)
- N. Schröder – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), ... von gestern bis morgen ... Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en). Ausstellungskatalog Berlin (Radhen 2012)
- N. Schröder, Medium Abguss. Zwischen Massenprodukt und Unikat, in: P. Scheding – M. Remmy (Hrsg.), Antike Plastik 5.0. 50 Jahre Forschungsarchiv für Antike Plastik in Köln. Ausstellungskatalog Bonn (Berlin 2014) 192–200
- G. Treu, Sollen wir unsere Statuen bemalen? Ein Vortrag (Berlin 1884)
- K. Vierneisel – P. Zanker (Hrsg.), Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom. Ausstellungskatalog München (München 1979)
- K. Vierneisel – G. Leinz (Hrsg.), Glyptothek München 1830–1980. Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte. Ausstellungskatalog München (München 1980)
- R. von den Hoff, Neues im ›Alexanderland‹. Ein frühhellenistisches Bildnis Alexanders des Großen, GFA 17, 2014, 209–245
- C. Weickert, Das Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, in: K. A. von Müller (Hrsg.), Die wissenschaftlichen Anstalten der Ludwig-Maximilians-Universität zu München. Chronik zur Jahrhundertfeier im Auftrag des akademischen Senats (München 1926) 253–256
- R. Wünsche, Adolf Furtwängler (1853–1907). Archäologe, Direktor der Glyptothek, Ausgräber von Ägina, Oberbayerisches Archiv 132, 2008, 299–307
- H. Ziegler, Universelle Reinigung von Gipsabgüssen mit Agar-Agar, in: D. Graepler – J. Ruppel (Hrsg.), Weiß wie Gips? Die Behandlung der Oberflächen von Gipsabgüssen. Tagung des Archäologischen Instituts und Sammlung der Gipsabgüsse Göttingen 13.–15. Oktober 2016 (Rahden 2019) 189–198
- K. B. Zimmer, Von der Reproduktion zur Rekonstruktion. Umgang mit Antike(n) II. Summerschool Tübingen 16.–19. Juni 2014, Tübinger Archäologische Forschung 21 (Rahden 2016)

Lebendiger Gips – 150 Jahre
Museum für Abgüsse Klassischer
Bildwerke München

Herausgegeben von
Andrea Schmölder-Veit und
Nele Schröder-Griebel

© Museum für Abgüsse Klassischer
Bildwerke, München, 2019

Katharina-von-Bora-Straße 10
80333 München
www.abgussmuseum.de

Gestaltung, Satz & Layout:
Germar Wambach, München
www.g-wambach.de

Bibliografische Information der
deutschen Nationalbibliothek:
Die deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation
in der deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten
sind über <http://dnb.d-nb.de>
abrufbar.



Dieser Ausstellungskatalog
wurde großzügig gefördert durch die
Ernst von Siemens Kunststiftung.

Propylaeum
FACHINFORMATIONSDIENST
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Die Online-Ausgabe dieses Werkes
ist bei Propylaeum,
Universitätsbibliothek Heidelberg
(<http://www.propylaeum.de>) dauerhaft
frei verfügbar (Open Access).

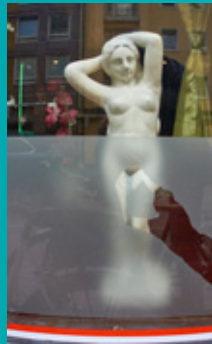
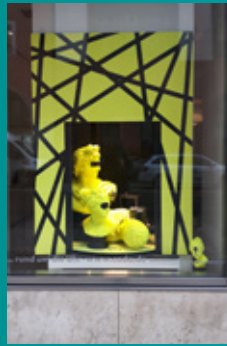
urn: urn:nbn:de:bsz:16-propylaeum-ebook-549-5

DOI: 10.11588/propylaeum.549

e-ISBN: 978-3-947450-76-3



Dieses Werk ist unter der Creative
Commons-Lizenz 4.0 (CC NC-ND 4.0)
veröffentlicht.



GIPSE SAMMELN

Senden Sie uns Ihre Schnappschüsse von Abgüssen und Reproduktionen und werden auch Sie Teil unserer Gips-Sammlung!

Bitte mailen an
mfa@lrz.uni-muenchen.de



