

GIPSE IM MUSEUM. ZUR AUFSTELLUNG VON ABGÜSSEN ANTIKER PLASTIK IM 19. JAHRHUNDERT

Charlotte Schreiter

Gipsabguss-Sammlungen heute

In einer Geschichte der Sammlung antiker Kunst kommt den Gipsabgüssen nach antiker Plastik eine Schlüsselstellung zu. Sie sind nach einer wechselvollen Geschichte heutzutage integrale Bestandteile insbesondere der Institute für Klassische Archäologie.¹ Außerdem nutzen auch Museen zur Komplettierung ihrer Sammlung oder zur Illustration spezieller Sachverhalte Abgüsse.

Trotz aller verfügbaren sonstigen Medien gelten Abgüsse nach wie vor als besonders geeignet, um die Formate und dreidimensionalen Qualitäten antiker Plastik handgreiflich wiederzugeben sowie Reihungen von Statuen zu ermöglichen, die sich an weit voneinander entfernten Aufbewahrungsorten befinden.² Gipse haben in diesen Sammlungen meist keinen festen Aufstellungsort, sondern sind samt ihren Sockeln bewegbar. So wird ein immer neues Gruppieren und Konfrontieren ermöglicht. Zum Erlernen der Methode der Kopienkritik sind sie trotz sich wandelnder Ansprüche an die Klassische Archäologie weiterhin essenziell.³ Hinzu kommt in den letzten Jahren das Interesse, mithilfe solcher Sammlungen – oft studentisch organisierte – Ausstellungen zu gestalten, die oft einen ersten Zugang zum Ausstellungswesen ermöglichen.⁴ Wenn auch an einigen Instituten um die Re-Installation und Nutzbarmachung von

1 Hierzu insbesondere J. Bauer: Gipsabgussammlungen an deutschsprachigen Universitäten. In: Jahrbuch für Universitätsgeschichte 5 (2002), S. 117–132, passim; grundlegend Hans-Ulrich Cain: Gipsabgüsse. Zur Geschichte ihrer Wertschätzung. In: Realität und Bedeutung der Dinge im zeitlichen Wandel. Werkstoffe: ihre Gestaltung und ihre Funktion. Akten der interdisziplinären Tagung Nürnberg 6.–8.10.1993. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde, 1995, S. 200–215.

2 S. jetzt den repräsentativen Querschnitt bei Florian M. Müller (Hg.): Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung, Lehre und Öffentlichkeit. (= SPECTANDA – Schriften des Archäologischen Museums Innsbruck, Bd. 3). Wien/Berlin 2013. Eckart Marchand/Rune Frederiksen (Hg.): Plaster Casts. Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present. International Conference at Oxford University, 24–26 September 2007. Berlin 2010.

3 Tatjana Bartsch/Marcus Becker/Charlotte Schreiter: Das Originale der Kopie. Eine Einführung. In: Tatjana Bartsch/Marcus Becker/Horst Bredekamp/Charlotte Schreiter (Hg.): Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike. (= Transformationen der Antike, Bd. 17). Berlin/Boston 2010, S. 1–26, hier S. 3–4 m. Anm. 5–8.

4 Z. B. Johannes Bauer/Wilfred A. Geominy (Hg.): Gips nicht mehr. Abgüsse als letzte Zeugen antiker Kunst. Ausstellungskatalog. Bonn 2000. S. a. zahlreiche Ausstellungen der Abguss-Sammlung antiker Plastik der Freien Universität Berlin www.abguss-sammlung-berlin.de/index.php/sonderausstellungen/archiv?start=8 (Stand: 29.9.2014) sowie exemplarisch die Ausstellung zur Geschichte der Sammlung: Nele Schröder/Lorenz Winkler-Horacek (Hg.): Von Gestern bis Morgen. Zur Geschichte der Berliner Abguss-Sammlung(en). Berlin 2012.

Abguss-Sammlungen weiterhin gerungen wird, herrscht insgesamt jedoch Einigkeit bezüglich ihrer Erhaltungswürdigkeit und der Notwendigkeit ihres weiteren Ausbaus.⁵

Diese weitgehend positive Beurteilung ist das Resultat einer Aufbauarbeit ungefähr seit den 1980er Jahren. Vieles wurde gerade in der Zeit der Studentenrevolution nach 1968 als verstaubt und überkommen vernichtet und aus den Universitäten verbannt.⁶ Als Folge dieses Verlusts wurde häufig versucht, die ›Wertschätzung‹ der Gipsabgüsse erneut heraufzubeschwören und eine Achtung für sie wiederherzustellen, wie man sie in den großen Sammlungen, vor allem der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, verwirklicht sah.⁷ Dass es hierbei mitunter zu einer Verklärung kommt, ist nach der Erfahrung des großen Verlusts in den vorangegangenen Jahrzehnten sehr gut verständlich. Allerdings ergibt sich hieraus eine nicht unproblematische, vorwiegend lineare Betrachtung der Entwicklung von Gipsabguss-Sammlungen, die nur wenig zwischen den verschiedenen Sammlungstypen differenziert und anhand des Begriffs der so genannten Wertschätzung versucht, Perioden einer Entwicklung zu greifen.⁸

Gipsabgüsse als Sammlungsobjekte

Eine solche einheitliche Sicht verkürzt den Blick erheblich. Gipsabgüsse waren nicht per se prädestiniert, als Studienobjekte in archäologischen Universitäts-sammlungen zu fungieren. Die weniger beachtete Frage, wie Abgüsse sowohl in eigens dafür geschaffenen Sammlungen, dann aber auch als ergänzende Objekte in Museen benutzt wurden, ermöglicht ein breiteres Verständnis für diese – verglichen mit archäologischen Artefakten – doch sehr speziellen Gegenstände. Eine strukturelle Analyse des Bedeutungs- und Nutzungsspektrums von Abgüssen im Museum wird damit erleichtert.

Betrachtet man Gipsabgüsse als Objekte, so zeigt sich, dass sie nur selten als eigenständige Exponate angesehen, sondern in aller Regel in Bezug auf einen vorbildlichen – meist als Original bezeichneten – anderen Gegenstand definiert werden.⁹

5 Zahlreiche neuere Publikationen zu Gipsabguss-Sammlungen, vor allem aber die Internet-präsenzen der Institute spiegeln dies eindrücklich wider.

6 Ein besonders bedrückendes Beispiel sind die Pariser Universitätssammlungen, die in regel-rechten Gewaltakten zerschlagen wurden: Christiane Pinatel: *Origines de la collection des moulages d'antiques de l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, aujourd'hui à Versailles*. In: A.-F. Laurens/K. Pomian (Hg.), *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux 18e et 19e siècles*. Paris 2001, S. 162–171.

7 Zum Begriff der Wertschätzung v. a. Cain, wie Anm. 2.

8 Charlotte Schreiter: *Auswahl und Rekombination. Gipsabgüsse und der »Kanon« antiker Plastik*. In: Hartmut Böhme/Lutz Bergemann/Martin Dönike u. a. (Hg.): *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*. Paderborn 2011, S. 105–135.

9 Charlotte Schreiter: *Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-century Cast Museums in Transnational Perspective*. In: Andrea Meyer/Bénédicte Savoy (Hg.): *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940*. Berlin/Boston 2014, S. 21–44, hier S. 31–32.

Zur Herstellung von Gipsabgüssen wird in einem mehrstufigen Verfahren eine Form von einer vorbildlichen Skulptur genommen und mit Gips ausgefüllt. Es ergibt sich dadurch ein größengleiches, dreidimensionales und in den Details getreues Abbild des Originals. Damit steht der Abguss in gewisser Weise ›entzeitlich‹ – also der Zeitebene seiner eigenen Herstellung enthoben – als Substitut der vorbildlichen Skulptur. Und genau in dieser Funktion wird er in aller Regel in einer modernen Abguss-Sammlung oder aber eben auch in einer musealen Präsentation gelesen. Der Gips in seiner eigenen historischen Dimension tritt dem gegenüber in den Hintergrund.¹⁰

Substitut und Artefakt – Gipsabgüsse und ihr Nutzen seit der Renaissance

Geht man von dieser Beobachtung aus, öffnet sich eine andere Perspektive auf Abgüsse. Ihr Entstehen ist elementar von zuvor vorhandenen – vor allem aber verfügbaren und zum Abgießen freigegebenen – Artefakten abhängig. Dies limitiert die Anzahl und die Auswahl in verschiedenen Epochen auf jeweils charakteristische Weise.¹¹ Und so sind es immer bestimmte Anlässe, die zur Etablierung einer Zusammenstellung antiker Kunst als vorbildlichem Set – und damit zur Rezeption über räumliche und zeitliche Distanz hinweg – führen. Nimmt man den Apoll vom Belvedere und die Venus Medici als die zwei der bis ins 19. Jahrhundert am häufigsten kopierten und oft als Paar aufgestellten Statuen als Beispiel, wird schon in der Namensgebung der Verweis auf ihren ursprünglichen Kontext deutlich.¹²

Der Cortile del Belvedere des Vatikan und seine berühmten Statuen bildeten seit seiner Einrichtung im 15. Jahrhundert einen Fixpunkt der Referenz auf antike Kunst. Mit der Verbringung der Medici-Sammlung von Rom nach Florenz erhielt im späten 17. Jahrhundert die Tribuna in den Uffizien einen mindestens ebenso hohen Stellenwert.¹³ Während diese beiden exponierten Beispiele insgesamt einen relativ hohen Bekanntheitsgrad immer behalten haben, sind durch wechselvolle Sammlungsgeschichten und die Auflösung ganzer Kollektionen aus unterschiedlichsten Anlässen andere ›Nicknames‹ nicht mehr so leicht zuzuweisen. Hieraus ergibt sich relativ zwanglos die Erkenntnis, dass bezeichnende Konstellationen epochengebunden waren (und sind) – von einer ständigen Verfügbarkeit jedes gewünschten Abgusses ist keineswegs auszugehen.¹⁴

10 Charlotte Schreiter: Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Aufstellung und Ausstellung seit der Renaissance. In: dies. (Hg.): Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext. Berlin 2012, S. 9–34.

11 Die beiden ihrerseits mittlerweile fast klassischen ›Handbücher‹ von Bober/Rubinstein und Haskell/Penny versammeln den ›Kern‹ des Zugänglichen für die frühe Neuzeit. Phyllis Pray Bober/Ruth Rubinstein: Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources. New, revised and updated Edition. London 2011. Francis Haskell/Nicolas Penny: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900. 6. Auflage, Yale 2006.

12 Hierzu insbesondere Schreiter, wie Anm. 8, aber auch Schreiter, wie Anm. 10. Zu den Statuen: Apoll vom Belvedere, Vatikan, Cortile del Belvedere, Inv. 1015: Haskell/Penny, wie Anm. 11, S. 148–151, Nr. 8, Abb. 77, Venus Medici, Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 224; ebd., S. 325–328, Nr. 88.

13 Ebd., S. 1–6, 53–61. Schreiter, wie Anm. 10, S. 12–13.

14 Charlotte Schreiter: Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende

Das Atelier de Moulage in Paris und die Verbreitung von Abgüssen

Tatsächlich ist erst im frühen 19. Jahrhundert ein signifikanter Sprung in der Zugänglichkeit antiker Plastik zu verzeichnen, der maßgeblich mit der Einrichtung des Musée Napoleon seit 1798 in Paris zusammenhing. Denn dort war alles vereint, was zuvor in den Ländern Europas verteilt war.¹⁵

Im Atelier de Moulage des Louvre, das eigens für die Abformung der Skulpturen – vor allem aus der Kriegsbeute – eingerichtet wurde, wurden erstmals Abgüsse in riesigen Mengen hergestellt. Obwohl schon zuvor mitunter große Sammlungen, vor allem in den Akademien des 17. und 18. Jahrhunderts, zusammengetragen worden waren, hatten auf der Seite der Hersteller einzeln agierende Gipsgießer den Markt dominiert. Die Verfügbarkeit der Formen war begrenzt, ihre Neuanfertigung an Privilegien der jeweiligen Besitzer der gewünschten Skulpturen gebunden: In aller Regel benötigte der Former eine spezielle Erlaubnis des Eigentümers, die nicht immer und oft nicht gern gegeben wurde.¹⁶ Die Einrichtung des Atelier de Moulage kann als eine Art Meilenstein gewertet werden. Die in ganz Europa und in der zweiten Jahrhunderthälfte auch in Amerika aufstrebenden universitären, akademischen, musealen und privaten Abguss-Sammlungen sicherten dauerhaft das Fortbestehen der Institution. Das Atelier verfügte über einen besonders guten Bestand an Formen, die auf die Zeit zurückgingen, als während der Napoleonischen Kriege riesige Bestände bedeutender Kunstwerke als Kriegsbeute nach Paris gelangten.¹⁷ Mit der Ankunft der italienischen Antiken aus Rom wurde der Louvre zu einem ›Musée Universelle‹, das in der Präsentation seine nicht nur militärische Vorherrschaft in Europa dokumentierte, sondern zugleich die ganze Bandbreite antiker Kunst in ihrer bis dahin unangefochtenen kanonischen Vollständigkeit vorzuführen imstande war.¹⁸ Bereits 1794, vor Ankunft der Antiken, fertigten im Auftrag des Louvre Moulders, also Gipsgießer, Abgüsse zunächst von den aus Versailles transferierten Antiken, dann aber vor allem von den seit 1798 neu angekommenen Skulpturen.¹⁹ ›Sets‹, die unter anderem Abgüsse der Laokoongruppe, des Apoll vom Belvedere und des Fechters Borghese umfassten, wurden in alle Départements Frankreichs geliefert.²⁰ Es bildeten sich hierdurch wiederum signifikante Überlieferungskerne antiker Kunst, die gewissermaßen einen ›Link‹ zwischen den älteren und den späteren Zusammenstellungen darstellten. In

des 18. Jahrhunderts. Berlin/Boston 2014, S. 10–12.

15 Vgl. Schreiter, wie Anm. 9, S. 37–38.

16 Florencie Rionnet: L'Atelier de Moulage du Musée du Louvre (1794–1928). Paris 1996; zuletzt Schreiter, wie Anm. 10, S. 13; im Folgenden vgl. Schreiter, wie Anm. 9, S. 38–39.

17 John Kenworthy-Browne: Plaster Casts for the Crystal Palace, Sydenham. In: The Sculpture Journal 15/2 (2006), S. 173–198, hier S. 177, Fig. 1–2.

18 Jean-Luc Martinez: Les antiques du Louvre. Une histoire du goût d'Henri IV à Napoléon Ier. Paris 2004, S. 196; B. Savoy: The Looting of Art. The Museum as Place of Legitimization. In: Ellinoor Bergvelt/Debora J. Meijers/Lieske Tibbe/Elsa van Wezel (Hg.): Napoleon's Legacy. The Rise of National Museums in Europe 1794–1830. (= Berliner Schriften zur Museumsforschung, Bd. 27). Berlin 2009, S. 29–39.

19 Rionnet, wie Anm. 16, S. 7–9.

20 Schreiter, wie Anm. 10, S. 13–14. Vgl. Rionnet, wie Anm. 16, S. 345–357, Annexe 5, Les ventes aux institutions françaises.

ganz bezeichnender Weise wurden hier in quasi demokratisierter Form die repräsentativsten und beliebtesten Stücke in immer wieder gleicher Gruppierung verteilt. So war eine Teilhabe am überlieferten Kanon landesweit möglich. Gleichzeitig bildete sich das heraus, was für die Gipsmuseen der Folgezeit bestimmend werden sollte: die nach thematischen und inhaltlichen Kriterien individuell bestimmte Auswahl aus einem übereinstimmenden Formenvorrat.

Die Präsentation von Abgüssen im 18. Jahrhundert

Um die Folgezeit besser einschätzen zu können, lohnt sich indes ein genauerer Blick auch auf die Formen der Präsentation von Gipsabgüssen und antiker Plastik insbesondere im 18. Jahrhundert. Nach den vorangegangenen Erläuterungen überrascht es nicht, dass der durch Sammlungskontingente festgeschriebene ›Kanon‹ unabhängig von der Größe einer Kollektion von Abgüssen in immer neu konturnierten Beständen jeweils den Kern der Abguss-Sammlungen bildete. Im Laufe der Zeit hatte sich so etwas wie ein Anspruch auf bestimmte Stücke herausgebildet, die man zu erwerben trachtete. Zahllose Korrespondenzen, Beschreibungen und Publikationen machen dies evident.²¹

In diesem Zusammenhang werden einige sehr prägnante und gut beschriebene Sammlungen immer wieder genannt: der Mannheimer Antikensaal, die Mengs'sche Abguss-Sammlung in Dresden und die Abguss-Sammlung der Göttinger Universität unter Christian Gottlob Heyne. Sie stehen exemplarisch zugleich für verschiedene Sammlungskontexte: Akademie, Schloss, Universität. Ihre Präsentation allerdings greift unter anderem Formen auf, wie sie in den Stauengalerien von Schlössern üblich waren, geht dann aber auch darüber hinaus.²²

Der Mannheimer Antikensaal, der 1767 eröffnet wurde, war aus dem bedeutenden Bestand des Düsseldorfer Schlosses hervorgegangen, den Kurfürst Jan Willem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Italien erworben hatte.²³ Obwohl er auf Abgüsse konzentriert war, wurde er in dieser Epoche zum Mekka der Antikenbegeisterung der deutschen Gelehrten. Erhalten hat sich von ihm fast nichts, aber schriftliche Quellen geben einen plastischen Eindruck von der Form der Präsentation. Er zeigte die Eigenheiten einer Akademie-Sammlung zu Studienzwecken: Die Abgüsse standen auf beweglichen Podesten frei im Raum, Büsten waren auf Regalen an den Seitenwänden aufgestellt. Goethe betont in seiner berühmten Schilderung des Saales, dass das Prinzip der Reihung wie in einer Galerie hier aufgegeben gewesen war; mit Vorhängen konnte der Lichteinfall reguliert werden.²⁴

21 Schreiter, wie Anm. 10, S. 12–14.

22 Dieser Themenkomplex ist umfassend mit Quellen und Abbildungen erläutert in Schreiter, wie Anm. 14, bes. S. 94–100.

23 Charlotte Schreiter: Lambert Krahe und die Gipsabgüsse der Düsseldorfer Akademie. In: Sonja Brink/Beat Wismer (Hg.): Akademie. Sammlung. Krahe: Eine Künstlersammlung für Künstler. Düsseldorf 2013, S. 193–205. Schreiter, wie Anm. 14, hier S. 101–103.

24 Schreiter, wie Anm. 10, S. 27–28. Zu den beweglichen Sockeln vgl. Christian M. Geyer: Bewegliche Sockel für antike Statuen und deren Abgüssen. Ausdruck neuer Erkenntnisinteressen und ästhetischer Bedürfnisse. In Charlotte Schreiter (Hg.): Gipsabgüsse und antike Skulptu-

Wenig später erlebte Dresden einen bedeutenden Zuwachs seiner Kunstsammlungen, als 1782 die Abguss-Sammlung des Hofmalers Anton Raffael Mengs für die Kunstakademie erworben werden konnte (Abb. 1).

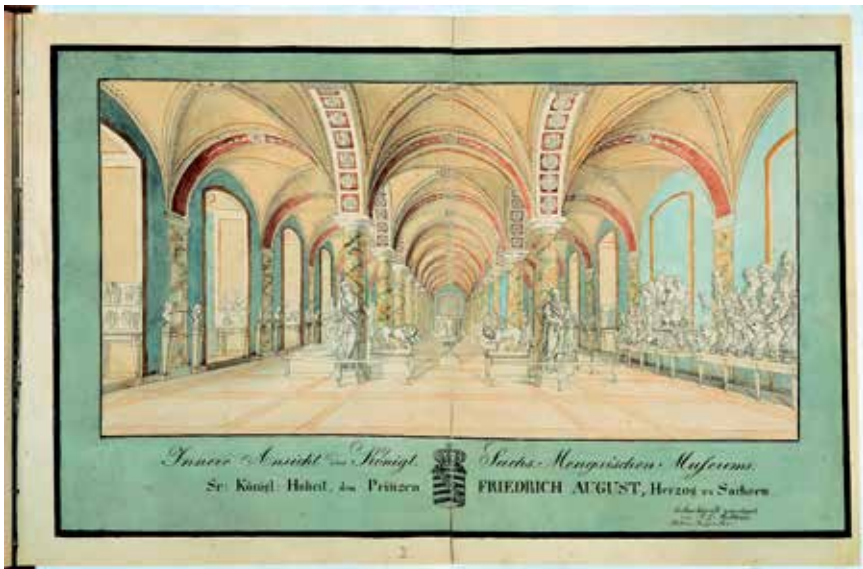


Abb. 1: Dresden, Innere Ansicht des Königl. Sächs. Mengsischen Museums, Johann Gottlieb Matthäi, *Catalogue des Jets de Stuc*, Dresden 1794. Reproduktionen: Charloette Schreiter 2012.

Seit 1794 befand sich die Mengs'sche Sammlung im Erdgeschoss des ehemaligen Stallgebäudes unter der Gemäldegalerie, wo sie eine Präsentation nach aktuellen Vorbildern erfuhr. Die Anordnung folgte ästhetischen Regeln wie sie beispielsweise im neu gegründeten Museo PioClementino verwirklicht worden waren. Anordnung und Aufstellung der Kunstwerke sind räumlich wirksam, thematisch und konzeptionell begründet zusammengeführt: ein zentrales Merkmal, das über die Isolierung oder serielle Reihung in Galerien hinaus- und damit auf die Museen der Folgezeit vorausweist.²⁵

Die in der Sekundärliteratur verbreitete Erwartung einer ›Entwicklung‹, etwa von galerieartigen Aufstellungen über die freie Form des Akademie-Saales hin zur musealen Präsentation oder aber zur überfüllten und freien Aufstellung in den Universitäten, wird nirgends erfüllt. Vielmehr existierten unterschiedliche Präsentationsweisen an verschiedenen Orten nebeneinander her. Sie wurden eher am konkreten Ort in Auseinandersetzung mit den jeweiligen Anforderungen an Nutzen und Verwendung neu formuliert und ausgestaltet.

ren. Präsentation und Kontext. Berlin 2012, S. 95–114, hier S. 101–103.

25 Schreiter, wie Anm. 10, S. 28 mit Anm. 105 und Farbabb. 2.

In Bonn und Göttingen etwa, den frühesten und bedeutendsten Sammlungen in Deutschland, waren die Dimensionen anfangs nicht abzusehen und so kam es zunächst zu einer Integration in die Bibliotheken, wo in der Tradition der Schlossbibliotheken die in den Abgüssen Dargestellten den jeweiligen Bücherschränken inhaltlich zugeordnet wurden. Anders als etwa im Mannheimer Antikensaal waren die Abgüsse auch nicht beweglich, sondern in eine feste Aufstellung eingebunden. Eigene Räume erhielten sie erst später (Abb. 2).²⁶



Abb. 2: Blick in die Bibliothek der Bonner Universität, um 1840. Quelle: J.H.L. Lersch: *Die rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn* (Bonn 1839).

Das Netzwerk der Verbreitung im 19. Jahrhundert

Auch wenn es im weiteren Verlauf durch das immense Anwachsen der reinen Menge an Abgüssen zu einer Vereinheitlichung der Präsentationsprinzipien gekommen zu sein scheint, ist auch hier die Aussagekraft einzelner Beispiele größer als die einer vermeintlichen Entwicklung. Spätestens um die Jahrhundertmitte machten Gipsabgüsse von Skulpturen und Architekturteilen einen beträchtlichen Teil der öffentlich zugänglichen Sammlungen aus – und zwar unabhängig davon, ob sie nun vorbildlich gedachte antike Werke oder die jeweils mit der eigenen Vergangenheit der ausstellenden Nation verbundene mittelalterliche oder neuzeitliche Skulptur wiedergaben.²⁷ Diese schöpften aus

26 Schreiter, wie Anm. 8; dies., wie Anm. 10, bes. 28–29.

27 Hierzu und im Folgenden analog Schreiter, wie Anm. 9, S. 31–33.

einem analogen Bestand, der Nachschub hierfür wurde von immer stärker zentral organisierten Manufakturen sichergestellt.²⁸ Die Verbreitung erfolgte in einem Netzwerk, das ganz Europa überzog, wobei keiner der Produzenten und keine der sammelnden Institutionen jemals einen völlig unabhängigen Status erlangte. Hierfür exemplarisch stehen große Institutionen in London, Berlin und Paris; doch auch mit diesen prominenten Beispielen ist nur ein Ausschnitt des Gesamtbildes zu greifen.

Neuere Studien zu Abguss-Museen, wie dem Musée de Sculpture Comparée au Trocadéro²⁹, dem Neuen Museum³⁰, dem Victoria&Albert Museum (South Kensington Museum)³¹, dem Crystal Palace³² und zur Herstellung³³ und Verbreitung³⁴ von Abgüssen bilden die Grundlage für eine Zusammenschau im europäischen Kontext.

Das zeitliche Zusammenfallen der Einrichtung der Sammlungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts erklärt sich aus der Forderung der Zeit, antike Kunst, vor allem Skulptur in einer chronologisch vollständigen Abfolge zu visualisieren. Gipsabgüsse hatten den Vorzug, Lücken in einem solchen Durchgang auffüllen zu können.³⁵ Auch wenn die Museen der europäischen Großstädte über zum Teil beachtliche Sammlungen antiker Plastik verfügten, so wurden doch die vorherrschenden Präsentationen als verbesserungswürdig angesehen. Selbst das British Museum als das große nationale Unternehmen schlechthin war im-

28 Schreiter, wie Anm. 9, S. 35–41.

29 Susanne Mersmann: Die Musées du Trocadéro. Berlin 2011.

30 Gertrud Platz-Horster: Zur Geschichte der Berliner Gipsammlung. In: Willmuth Arenhövel/Christa Schreiber (Hg.): Berlin und die Antike. Architektur – Kunstgewerbe – Malerei – Skulptur – Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute. Aufsatzband zum Ausstellungskatalog. Berlin 1979, S. 273–292. V. a. aber dies.: »... der eigentliche Mittelpunkt aller Sammlungen ...«. Die Gipsammlung im Neuen Museum 1855–1916. In: Ellinoor Bergvelt/Debora J. Meijers/Lieske Tibbe/Elsa van Wezel (Hg.): Museale Spezialisierung und Nationalisierung ab 1830. Das Neue Museum in Berlin im internationalen Kontext. (= Berliner Schriften zur Museumsforschung, Bd. 29). Berlin 2011, S. 191–207.

31 Diane Bilbey/Marjorie Trusted: »The Question of Casts«. Collecting and Later Reassessment of the Cast Collections at South Kensington. In: Rune Frederiksen/Eckart Marchand (Hg.): Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present. (= Transformationen der Antike, Bd. 18). Berlin 2010, S. 465–483.

32 Besonders zu Dank verbunden fühle ich mich Kate Nichols, die mir ihre noch unpublizierte Dissertation zur Verfügung gestellt hat: Kate Nichols: Greece and Rome at the Crystal Palace, 1854–1936. (=Classical Presences). Oxford (voraussichtlich: 2015), Mscr. 2009.

33 Rionnet, wie Anm. 16. Zur Berliner Gipsformerei und ihrer internationalen Einbindung grundlegend: Sibylle Einholz: Enzyklopädie in Gips. Zur Sammlungsgeschichte der Berliner Museen. In: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins 41 (1992), S. 75–96. Dies.: Orte der Kontemplation und Erziehung. Zur Geschichte der Berliner Gipsabgussammlungen. In: Hartmut Krohm (Hg.): Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur. Die Berliner Gipsabgussammlung. Ausstellungskatalog, 29. Juni bis 3. November 1996. Berlin 1996, S. 11–39. Jetzt auch mit eher allgemeiner Ausrichtung Hans G. Hiller von Gaertringen: Meisterwerke der Gipsformerei. Kunstmanufaktur der Staatlichen Museen zu Berlin seit 1819. München 2012.

34 Kenworthy-Browne, wie Anm. 17.

35 Nichols, wie Anm. 32, Mscr. S. 104, auch mit Verweis auf Ian Jenkins: Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800–1939. London 1992, S. 20, 62.

mer wieder Gegenstand von Diskussionen.³⁶

Auch der Louvre wurde dem Anspruch auf chronologische Vollständigkeit nicht gerecht, sondern zeigte eine traditionelle thematische Gruppierung.³⁷ Dessen Galerie des Antiques war auch nach der Rückgabe eines Großteils der Kunstschätze Europas – mit Ergänzungen der Lücken durch Skulpturen der Borgheese-Sammlung – noch ein Anziehungspunkt erster Ordnung für das europäische Publikum.³⁸ Doch weder dort noch in anderen Antikemuseen, wie der Münchener Glyptothek oder dem Berliner Königlichen Museum, fand sich ein in der Jahrhundertmitte zunehmend gefordertes chronologisches Ordnungssystem für die Antiken. Reiseberichte, wie der von Charles Newton, des späteren Keeper of Greek and Roman Antiquities am British Museum, aus dem Jahr 1848³⁹, verwiesen auf den insgesamt als kritisch angesehenen Vorrang thematischer Präsentationen sowie auf die wichtige Funktion, die Abgüssen in der auf die Darstellung einer Entwicklung gerichteten Kunstgeschichte zukam. Vereinzelt wurden deshalb sowohl im Louvre als auch im British Museum Abgüsse integriert.⁴⁰

Gipsabgüsse waren also das Mittel der Wahl, um diese Darstellung zu ermöglichen. Und nicht das British Museum, ein ganz anderer Ort wurde nun diesem Anspruch in besonderer Weise gerecht: der Crystal Palace in Sydenham. In der Diskussion darüber, wie antike Kunst, insbesondere Skulptur auszustellen sei, nahm er eine zentrale Rolle ein. Kate Nichols hat eindrucksvoll herausgearbeitet, wie stark der Diskurs über das British Museum seine Einrichtung beeinflusste.⁴¹

Die unter großer internationaler Beachtung 1851 veranstaltete Great Exhibition in London hatte den als temporär geplanten Veranstaltungsort, den wegen seiner neuartigen und exzessiven Verwendung einer Stahl-Glas-Architektur als Crystal Palace berühmt gewordenen Bau, verwaist zurückgelassen. Von kommerziellen Interessen des British Empire getragen, war dieser von dem Archi-

36 Vgl. ebd., S. 90–97, Abb. 26–27, zur Gestaltung der Parthenonsammlung in dieser Zeit.

37 Martinez, wie Anm. 18, S. 196.

38 Bildliche Darstellungen aus den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts geben einen Eindruck von der Gestaltung der Galerie: Martinez, wie Anm. 18, S. 202–203, Abb. 221 (anonymes Gemälde: La Salle des Saisons au Louvre vue du nord au sud, ca. 1820–1830, Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures, RF 1999–18).

39 Jenkins, wie Anm. 35, S. 69.

40 Ebd., S. 70. Auch im Königlichen (später: Alten) Museum in Berlin wurden vor der Einrichtung des Neuen Museums Gipsabgüsse ›vorläufig‹ in die Präsentation integriert, wie aus den Vorträgen Eduard Gerhards 1844 hervorgeht. Hierzu: Platz-Horster, wie Anm. 30, Mittelpunkt aller Sammlungen, S. 192 und Anm. 9, mit dem entsprechenden Zitat.

41 Nichols, wie Anm. 32, Mscr. S. 104. Sie erklärt den speziellen Erfolg des Crystal Palace gewissermaßen durch seine Funktion als verbindendes Element zwischen dem Erwerb der Elgin Marbles 1816 und der Einrichtung von Lehrstühlen für Archäologie außerdem sehr überzeugend vor dem Hintergrund der Klassischen Archäologie in England um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Eine institutionelle Bindung des Fachs erfolgte erst mit entsprechenden Institutionen in London, Oxford und Cambridge in den 1880er Jahren. Ebd., Mscr. S. 101–103. Zum British Museum vgl. Jenkins, wie Anm. 35, S. 56–59.

tekten Joseph Paxton geplant und im Londoner Hyde Park errichtet worden. Nach dem Ende der Weltausstellung gründete Paxton die Crystal Palace Company, um den Bau mit neuer Ausstattung an anderer Stelle wieder errichten zu können. Die Lösung wurde in einer Transferierung des gesamten Baus nach Sydenham, damals noch außerhalb, heute im Südwesten Londons gelegen, gefunden. Hier wurde er wieder errichtet und stand bis 1936, als er von einem Brand zerstört und nicht wieder aufgebaut wurde.⁴²

Ein großer Teil dieses riesigen Baus wurde von einer Sammlung von Abgüssen eingenommen, die nun – und zwar außerhalb eines Museums – die Forderung nach der chronologischen Darstellung der Kunst erfüllte und sie zudem über die griechisch-römische Antike hinaus auf die ägyptische, assyrische, mittelalterliche, renaissancezeitliche und moderne Zeit ausweitete. Die Voraussetzungen hierfür waren neben der Bereitstellung entsprechender finanzieller Mittel die Verfügbarkeit der Abgüsse in den großen Ateliers in ganz Europa.⁴³ Der Anspruch auf Vollständigkeit war hierdurch erstmalig eingelöst und rief wahre Begeisterungstürme hervor, denn alle bedeutenden Kunstwerke aller Zeiten und Epochen waren hier vereint. Schon 1854 waren die Abgüsse in Sydenham öffentlich zugänglich ausgestellt. Sie waren regional und chronologisch sortiert und in Arealen aufgestellt, die sprechende Namen wie Greek Court oder Roman Court erhielten.⁴⁴

Auch wenn der Crystal Palace kein Museum im eigentlichen Sinn war, wurde er doch immer wieder in Relation zu Museen besprochen und erwähnt. Insbesondere das British Museum, das um die Jahrhundertmitte als problematisch angesehen wurde, kam im Vergleich schlecht weg – ein signifikanter Besucherschwund einerseits wird auch mit den sehr viel besseren Studienbedingungen für Künstler andererseits in Zusammenhang gebracht.⁴⁵ Der Crystal Palace, der nicht an den festen Bestand originaler Antiken gebunden war, konnte durch die Ausnutzung des Mediums der Kopie gewissermaßen das verbesserte Britische Museum werden.

Damit unterschied er sich in seiner Intention maßgeblich von einem Projekt, das in derselben Zeit entstand, das Neue Museum in Berlin. Der deutschsprachige Führer »Der Kristallpalast in Sydenham« von 1855 bringt beide Projekte miteinander in direkten Vergleich, wobei hinsichtlich des Umfangs das Neue Museum nicht mit dem britischen Riesen-Projekt konkurrieren konnte.⁴⁶

Die Problematik allerdings einer zunächst nicht eingelösten Forderung nach chronologischer Vorführung antiker Kunst im Königlichen Museum (dem späteren Alten Museum), bei dessen Einrichtung auf die Einfügung von Gipsab-

42 Vgl. Kenworthy-Browne, wie Anm. 17, S. 173–176, sowie Nichols, wie Anm. 32, Mscr. S. 11–13.

43 Kenworthy-Browne, wie Anm. 17, S. 177, Abb. 1–2.

44 Schreiter, wie Anm. 9, S. 37–38; Nichols, wie Anm. 32, Mscr. passim

45 Jenkins, wie Anm. 35, S. 32–33.

46 Platz-Horster, wie Anm. 30, Mittelpunkt aller Sammlungen, S. 191, 193–196. Vgl. auch Ernst Karl Guhl: Der Krystallpalast zu Sydenham und dessen Kunstsammlungen in geschichtlicher Uebersicht. Ein Vortrag gehalten am 24. März 1855 im wiss. Verein zu Berlin. Berlin 1855, S. 9.

güssen in die Präsentation verzichtet worden war⁴⁷, und die Möglichkeiten, die durch Abgüsse verwirklicht werden konnten, wurden hier anders umgesetzt.⁴⁸ Hierin zeigt sich ein fundamentaler Wandel der Bewertung von Abgüssen als Ausstattungsgegenstand und Studiengegenstand hin zum eigenwertigen Museumsexponat. Nichts könnte dies deutlicher machen als die Erwerbungs-geschichte der Abgüsse, die sich signifikant von jener des Crystal Palace unterscheidet. Auch wenn zahlreiche Gipse neu gekauft wurden⁴⁹, so handelte es sich im Kern doch um in Berlin bereits vorhandene Sammlungen, vor allem jene der Akademie der Künste.⁵⁰ Die Aufstellung war zudem durch eine einheitliche Gestaltung gekennzeichnet, die durch jede Verschiebung und Ergänzung mit neuen Abgüssen durchbrochen wurde. Schon 1868 kam es zu einer Neuordnung nach thematischen Gesichtspunkten, die die Gegebenheiten ignorierte und das ursprüngliche Konzept in Frage stellte, was bei den Verantwortlichen wie im Publikum auf scharfe Kritik stieß.⁵¹

Der Handel und Austausch von Reproduktionen – und damit auch weitere Ausstellungsprojekte – waren zu diesem Zeitpunkt international auf eine neue Ebene gehoben worden. Festgeschrieben wurde dieses System auf Initiative von Henry Cole, dem ersten Direktor des South Kensington Museums während der Exposition Universelle in Paris 1867, wo das »ideale Gipsmuseum« thematisiert wurde. Die Folge war eine von Repräsentanten der Herrscherhäuser Europas unterschriebene Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of All Countries⁵², die insbesondere die Anfertigung und den Austausch von Reproduktionen im Besitz der jeweiligen Länder vorsah.⁵³

Während das Neue Museum als ein »Annex« des Königlichen Museums⁵⁴, die Sammlungen mithin als komplementär aufgefasst wurden, war in London eine Initiative prägend, die mit den Sammlungen des British Museum nur bedingt

47 Astrid Fendt: Antikeverständnis und Präsentationskonzepte antiker Plastik im Berliner Alten Museum des 19. Jahrhunderts. In: Charlotte Schreiter (Hg.): Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext. Berlin 2012, S.73–94, S. 74–76.

48 Vgl. allg. Sibylle Einholz: Orte der Kontemplation und Erziehung. Zur Geschichte der Berliner Gipsabgüßsammlungen. In: Hartmut Krohm (Hg.): Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur. Die Berliner Gipsabgüßsammlung. Ausstellungskatalog, 29. Juni bis 3. November 1996. Berlin 1996, S. 11–39, hier S. 18–19.

49 Es wurden beispielsweise gezielt Abgüsse von paradigmatischen Stücken aus Athen eigens für das Neue Museum abgeformt und neu gegossen: Platz-Horster, wie Anm. 30, Mittelpunkt aller Sammlungen, S. 196 mit Anm. 21.

50 Ebd., S. 192; Schreiter, wie Anm. 10, S. 10–11.

51 Platz-Horster, wie Anm. 30, Mittelpunkt aller Sammlungen, S. 196–197, Abb. 2–3, und S. 198–199.

52 Exemplar im Victoria&Albert Museum: Julius Bryant (Hg.): Art and Design for All. The Victoria and Albert Museum. London 2011, S. 198, Nr. 197.

53 Platz-Horster, wie Anm. 30, Mittelpunkt aller Sammlungen, S. 199–200; Rionnet, wie Anm. 16, S. 71–72; Bilbey/Trusted, wie Anm. 31, S. 466.

54 So wird es z. B. in einem späteren englischen Artikel benannt, der eine Gesamtschau der preußischen Kunstsammlungen beinhaltet: J. B. Atkinson: The Art Treasures of Prussia. The Nineteenth century and after. A monthly review 16, 92, (Oct. 1884), S. 640.

zu tun hatte. Ein zentraler Referenzpunkt für die Diskussionen über die Einrichtung einer Sammlung von Abgüssen im South Kensington Museum (später: Victoria&Albert Museum) wurde hierbei das Neue Museum in Berlin. Schon seit 1858 bildeten Reproduktionen in Studiensälen einen wichtigen Bestandteil der Sammlungen des South Kensington Museums, aber mit dieser Initiative beabsichtigte Cole die Einrichtung einer breit angelegten Sammlung, vor allem von Architekturabgüssen verschiedener Länder und Kulturen, die in Form der Architectural Courts 1873 eröffnet wurde.⁵⁵ Diane Bilbey und Marjorie Trusted haben präzise herausgearbeitet, wie weit die Reaktionen auf dieses Vorhaben zwischen Ablehnung und enthusiastischer Zustimmung auseinandergingen und welche Kriterien im Vergleich gerade mit der Berliner Sammlung im Neuen Museum namhaft gemacht wurden.⁵⁶ Ordnung und Methode, dann aber insbesondere deren Fehlen in den Cast Courts, sind die herausgestrichenen Eigenschaften der Berliner Sammlung, und dies zu einem Zeitpunkt, zu dem in Berlin die Auflösung der Ordnung und Umgruppierung nach thematischen Bezügen die Abguss-Sammlung in die Nähe ihrer Auflösung gebracht hatten.

Insgesamt ist eine breite Reflexion in den Presseberichten der Epoche, aber auch in internen Memoranden zu beobachten. Interessanterweise kam es dabei auf englischer und französischer Seite zu einem interessanten zeitlichen Versprung, der das auslöste, was man am ehesten als einen zweiten Schub der großen Gipsmuseen auffassen könnte. Während die Verwässerung der Sammlung im Neuen Museum in Berlin bereits öffentlich kritisiert wurde, zeugt eine Reihe von Berichten in Frankreich und England davon, wie sehr selbst noch in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts das Neue Museum zumindest als eines der richtungweisenden Abguss-Museen angesehen und gewertet wurde.⁵⁷ Ganze Argumentationslinien für die Gründung eigener Museen oder doch zumindest von Museumsteilen wurden auf die deutschen Abguss-Sammlungen, neben Berlin waren dies Dresden und Nürnberg, gegründet.

Einen ähnlichen Bezugspunkt in der vergleichenden Diskussion nahm dann das Musée de Sculpture Comparée in Paris ein, das als Ergebnis sehr heterogener Planungen seit der Reorganisation des Atelier de Moulage 1848 schließlich 1882 eröffnet wurde.⁵⁸ Demgegenüber relativ unbekannt ist das Musée histo-

55 Bilbey/Trusted, wie Anm. 31, S. 466.

56 Ebd., S. 467–468. Marjorie Trusted: *Reproduction as Spectacle. Education and Inspiration. The Cast Courts at the Victoria and Albert Museum: Past, Present and Future*. In: Charlotte Schreiter (Hg.): *Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext*. Berlin 2012, S. 355–371, S. 357.

57 Dies gilt beispielsweise für Lionel G. Robinson: *The Berlin Museum of Casts*. In: *Art Journal*, März 1883, S. 67–69, hier S. 68: »Occupying the whole of the first floor of the Royal Museum, the Gipsabgüsse form a fitting introduction to the study of the various collections of original works with which the building is richly stored. Chronological order has been primarily aimed at in the arrangement of the works, and the discussions which have necessarily arisen out of the decisions of the authorities, have quickened public attention and stimulated the curiosity of those to whom so many of the riddles of archaeology were meaningless or insoluble.«

58 Rionnet, wie Anm. 16, S. 108–109, Abb. 87–88. Grundlegend jetzt Françoise Bercé: *Le Musée de Sculpture Comparée de Villet-le-Duc à Enlart*. In: Léon Pressouyre (Hg.): *Le Musée des monuments français*. Paris 2007, S. 57–89, hier S. 86–89, sowie Mersmann, wie Anm. 29, S. 14–16.

rique de moulages d'après l'antique, das eines der verschiedenen, eher kurzlebigen Projekte bereits in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts darstellte, die wie ein idealer Sammelort für die Produkte des Atelier de Moulage wirken.⁵⁹ Mehr oder weniger zeitgleich mit Viollet-le-Ducs Planungen zum Musée de Sculpture Comparée wurden die Möglichkeiten geprüft, diese Sammlung antiker Statuenabgüsse im Louvre selbst in angemessener Form und als reguläres Museum zu etablieren (Abb. 3).



Abb. 3: Musée historique de moulages d'après l'antique im Louvre, 1880er Jahre. Quelle: Rionnet 1996, Abb. 87 (Repro).

Mit der Eröffnung des Musée de Sculpture Comparée, das im für die Weltausstellung 1878 errichteten Palais de Trocadéro eingerichtet wurde, wurde dieses Vorhaben aber obsolet.⁶⁰

Diese großen Museen, die in letzter Zeit wieder in den Fokus der Forschung gerückt sind, waren die weit herausragenden Repräsentanten eines Typus des Museums, der im 19. Jahrhundert in der Diskussion um die vollständige Darstellung der (antiken) Kunstgeschichte, die leicht auf alle Epochen und alle Kulturen ausgeweitet werden konnte, eine entscheidende Rolle spielte.

59 Rionnet, wie Anm. 16, S. 94–97; Mersmann, Susanne. Die Musée du Trocadéro: Viollet-le-Duc und der Kanondiskurs im Paris des 19. Jahrhunderts. Berlin 2012, S. 60–66.

60 Ebd., S. 60–66.

In der Zusammenschau zeigt sich also, dass Verwendung, Wertschätzung und Missachtung von Gipsabgüssen wie ein Gradmesser für die Verbreitung antiker Formensprache funktionierten. Eine vor allem im 19. Jahrhundert zunehmende Verfügbarkeit und Verbreitung führte letztlich zu einer inhaltlichen Ermüdung des Mediums Gipsabguss, das erst heutzutage durch neue Aufgaben im Rahmen archäologischer Lehre eine neuerliche Wertschätzung erfährt.



Charlotte Schreiter
c/o LVR-Archäologischer Park Xanten / LVR-RömerMuseum
Trajanstr. 4
46509 Xanten
charlotte.schreiter@lvr.de