

## DER GIPSABGUSS.

# VOM MEDIUM DER ÄSTHETISCHEN NORM ZUR TOTEN KONSERVE DER KUNSTGESCHICHTE

von Frank Matthias Kammel

Im Herbst des Jahres 1930 öffnete in Berlin der 1909 noch unter Alfred Messel begonnene und ab 1911 von Ludwig Hoffmann weitergeführte Museumsneubau seine Pforten, der die Antikensammlung, das Vorderasiatische Museum und das Deutsche Museum beherbergte. Letzteres nahm den gesamten Nordflügel des Gebäudes ein und präsentierte auf der Hälfte der Ausstellungsfläche im Erdgeschoß Gipsabgüsse der bedeutendsten deutschen Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance (Abb. 1) So unbestritten dieses Nebeneinander von originalen Skulpturen und Gipsabgüssen auch erscheinen mochte, die Präsenz von Kopien in öffentlichen Kunstsammlungen befand sich zu dieser Zeit bereits in einem Feuer der schärfsten Kritik. Gerade in der letzten Phase der Aufstellungsplanung und der Einrichtung des Museumsgebäudes, 1927, war um dieses Problem zudem ein heftiger Meinungsstreit geführt worden. Die Kontroverse, die nicht zuletzt ein Forum für die unterschiedlichen Ansichten zur Fortentwicklung der staatlichen preußischen Kunstsammlungen darstellte, wurde vor allem zwischen dem Archäologen Oscar Wulff, damals Kustos der altchristlichen Altertümer an der *Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen*, und dem Kunsthistoriker Theodor Demmler, deren Direktor, ausgetragen.<sup>1</sup> Wulff plädierte für die Schaffung bzw. den Ausbau von Lehrsammlungen als der vorrangigsten Aufgabe der Museen in Gegenwart und Zukunft, da nur mit Nachbildungen eine gänzlich fehlende Denkmälergattung zur Anschauung gebracht, die Vollständigkeit von Überblicken hergestellt und das umfassende Verständnis der nebenstehenden echten Kunstwerke gefördert werden könnte.<sup>2</sup> Kunstwerke und Nachbildungen miteinander bzw. in räumlicher Nähe aufzustellen, deutete er als sinnvolle gegenseitige Ergänzung und als die Grundlage für eine belebende Kooperation zwischen Museen, Universitäten und Kunstakademien. Das auf diese Weise zu schaffende *vergleichende Museum der vaterländischen Altertümer*, welches er in der Lage wähnte, allein sowohl den Bedürfnissen wissenschaftlicher Forschung als auch allgemeiner Volksbildung und daneben der Befriedigung ästhetischen Genußstrebens vollkommen gewachsen zu sein, stellte Wulffs Beitrag zur museumspolitischen Debatte der deutschen Zwischenkriegszeit dar und markierte bezüglich des Gipsabgusses, seiner Bedeutung und Funktion, noch einmal uneingeschränkt und beispielhaft die Positionen des 19. Jahrhunderts. Danach galt dieser als wesentliches Mittel der Geschmacks- und Gefühlsbildung sowie darüber hinaus der wissenschaftlichen Erkenntnis, besaß also immensen pädagogischen Wert, der so hoch eingeschätzt wurde, daß man ihn dem Originalkunstwerk gegebenenfalls vorzog. Nur mit ihm meinte man

<sup>1</sup> Siehe dazu ausführlich Frank Matthias Kammel: „Neuorganisation unserer Museen“ oder vom Prüfstein, an dem sich die Geister scheiden. Eine museumspolitische Debatte aus dem Jahre 1927, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 34, 1992, S. 121-136.

<sup>2</sup> Oscar Wulff: Lehrsammlungen, eine Neuaufgabe unserer Museen, in: Museumskunde, Bd. 15, 1920, S. 139. - Vgl. Frank Matthias Kammel: Wulff, Oscar, in: Lexikon der Kunst, Bd. 7, Leipzig 1994 (2. Aufl.), S. 846-847.

ästhetische Normen überall vermitteln, handgreifliche wissenschaftliche Arbeitsinstrumente in Archäologie und Kunstwissenschaft schaffen und größtmögliche Vollständigkeit in der Anschaubarkeit der Monumente erreichen zu können. Hier offenbarte sich also noch einmal eine Ansicht, die die normativen, positivistischen und enzyklopädischen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts artikuliert; und nur aus dieser Perspektive ist die Haltung Wulffs zu verstehen, die noch am Jahrhundertbeginn wesentlich stärker geteilt worden war. Die 1912 vom Prager Archäologen Wilhelm Klein geäußerte Meinung, daß *eine wissenschaftliche Führung in einem Abgußmuseum dem Kunstfreund weit mehr bieten (könne), als eine solche durch Vatican und Lateran*,<sup>3</sup> mag dies beispielhaft belegen.

Theodor Demmler dagegen prophezeite 1927 bereits die Ausscheidung der Gipsabgüsse aus den Museen für die absehbare Zukunft und plädierte hinsichtlich Ankauf und Präsentation vehement für die Bevorzugung originaler Kunstwerke, *von denen ein einziges dem Empfänglichen mehr sagt, als Bestände von Reproduktionen und Säle von Gipsabgüssen*.<sup>4</sup> Gestützt auf das Ethos der subjektiven Kennerschaft und der Sammlerästhetik galt ihm das Museum vor allem als Stätte des Genusses, in der neben wissenschaftlichen und pädagogischen Funktionen das Kunstwerk als autonomes Gebilde menschlicher Schöpferkraft eine Heimstatt besitzen und seine Wirkungen entfalten können müsse. Nur weil sich eine eigene, eher der Universität als den Museen angegliederte Abgußsammlung zur abendländischen Skulptur noch nicht realisieren lasse, so der Kunsthistoriker, beinhalte das Deutsche Museum einen Abgußtrakt, der ausgewählte Nachbildungen für die Museen nicht erreichbarer Werke berge. Der größere Teil der seit den 1830er Jahren an den Königlichen Museen angeschafften Abgüsse war jedoch bereits damals magaziniert.

Goutierten einige Stimmen der Presse und aus der Wissenschaft diese Aufstellung kurz nach der Eröffnung des Deutschen Museums zunächst noch,<sup>5</sup> wurde alsbald ein ganz anderer Ton angeschlagen, der die aktuelle öffentliche Meinung vom Gipsabguß unverblümt zum Ausdruck brachte. In einem am 9. November 1931 in der Deutschen Allgemeinen Zeitung veröffentlichten Text von B. E. Werner, der bereits im Titel *lebendige Kunst statt Gips* forderte, wurde hinsichtlich der mit Gipsabgüssen gefüllten Säle vom Eindruck *einer tote(n) Gießformanlage eines modernen Industrierwerkes* gesprochen.<sup>6</sup> Die leichenhafte Atmosphäre des Museumstraktes lege sich lähmend auf den Besucher, und die *grave leblose Masse als eine zähe Schicht zwischen Betrachter und das Erlebnis* geschoben, zerstöre die elementare Aufnahmefähigkeit und verderbe den Geschmack. Im Zeitalter der zunehmenden Reproduzierbarkeit der Künste bleibe es *ein heiliges Vermächtnis der Museen, unmittelbar die Unsterblichkeit des schöpferischen Geistes reden zu lassen (...)*. *Das Museum jedoch hat die Aufgabe, das Lebendige zu wahren und nicht Konserven aufzustapeln*. Und auf die von Werner gestellte Frage, *Dient eine solche Halle nicht nur jener irregeleiteten und nachgerade fatal und schändlich werdenden und mißverständenen 'Volksbildung', jener billigen Popularisierung, sozialen Aufklärungsversuchen, deren*

<sup>3</sup> Wilhelm Klein: Die Aufgaben unserer Gipsabguß-Sammlungen, in: *Museumskunde*, Bd. 8, 1912, S. 9.

<sup>4</sup> Theodor Demmler: Neuorganisation unserer Museen?, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 13.1. 1927.

<sup>5</sup> Vgl. F. M. Kammel (wie Anm. 1), S. 134-135. - Frank Matthias Kammel: Die Sammlung der Abgüsse von Bildwerken der christlichen Epochen an den Berliner Museen, in: *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, hrsg. von Hartmut Krohm, Berlin 1996, S. 56.

*Geist und lebenszerstörende Wirkung heute überall zu spüren sind?*, gab der Autor die bejahende Antwort gleich selbst und schloß die Forderung an, die Gipse auszuräumen und den Saal für Sonderausstellungen zu nutzen. Ja, er fügte zudem den Ratschlag bei: *Die Gipse kann man an die kunsthistorischen Seminare der preußischen Universitäten verteilen, wo sie noch am wenigsten Schaden anrichten, falls man sich nicht zu einer Tat von cäsarischer Größe entschließt: sie samt und sonders in der Spree zu versenken.* Von billiger Volksbildung und verfehlten Museumszielen ist auch in anderen Meinungsäußerungen dieser Zeit die Rede: Beispielsweise wurde dieser Teil des Deutschen Museums mit der *Monströsität einer Totenkammer* verglichen, die den Betrachter mit den unangenehmsten Gefühlen erfülle.<sup>7</sup>

Der Gipsabguß war offenbar endgültig zum Synonym des schlechten Geschmacks geworden. Als Mittel der Verbildung des Empfindens und des Kunstverständnisses hatte er nach etwas mehr als einem Säculum eine vollkommen gegenteilige Einschätzung erhalten als zu Beginn seines Siegeszuges an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Wie konnte es zu dieser Umkehrung kommen?

Der Gipsabguß war bereits seit der Antike bekannt und gebräuchlich.<sup>8</sup> Seit dem 15. Jahrhundert gehörten Abgüsse antiker Skulpturen zur Ausstattung von Kabinetten Gelehrter und von Ateliers bildender Künstler, wo sie als Inspirationsquellen bzw. Modelle und Vorlagen für neu zu schaffende Werke dienten.<sup>9</sup> Gefördert durch die zahlreichen fürstlichen Akademiegründungen, besonders seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, die mit Kopien antiker Plastik ausgestattet wurden, fungierte der Abguß verstärkt als Vertreter von Leitbildern und als Medium verbindlicher künstlerischer Normen, an denen Kunststudenten und kunstsinnige Persönlichkeiten den Maßstab der zu schaffenden anatomischen Formen und die Regeln der Proportion vor Augen gestellt fanden (Abb. 2). Als Geschenk von Anton Raphael Mengs gelangte eine beachtliche Anzahl von Gipsen 1745 nach Dresden, so daß der sächsische als erster unter den deutschen Höfen seinen Künstlern die Möglichkeit bot, sich an Antiken zu schulen. Mit der Einrichtung der Düsseldorfer Sammlung kurz nach 1700 folgte hierin Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz. Später gehörte die Abgußsammlung der Mannheimer Zeichenakademie zu den berühmten in den deutschen Staaten.<sup>10</sup> Bedeutende Zeitgenossen - wie Goethe, Schiller, Lessing oder Gessner - priesen die Vorzüge des Gipsabgusses vielfach, weil er die Möglichkeit bot, oftmals schwer oder

<sup>6</sup> B. E. Werner: Lebendige Kunst statt Gips!, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 13.11.1931.

<sup>7</sup> F. M. Kammel (wie Anm. 1), S. 134-135.

<sup>8</sup> Vgl. Klaus Stemmer: Vorbemerkungen zur Kulturgeschichte des Gipsabgusses im 19. Jahrhundert, in: Berliner Gypse des 19. Jahrhunderts. Von der Idee zum Gipsabguß, Ausst.-Kat. Abgußsammlung Antiker Plastik Berlin, Alfter 1993, S. 7-8.

<sup>9</sup> Hans Ulrich Cain: Gipsabgüsse. Zur Geschichte ihrer Wertschätzung, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1995, S. 204.

<sup>10</sup> Vgl. Der Antikensaal in der Mannheimer Zeichenakademie 1769-1803, hrsg. von Wolfgang Schiering, Mannheim 1984.

<sup>11</sup> H. U. Cain (wie Anm. 9), S. 205.

ganz unzugängliche und an verschiedenen Orten aufbewahrte Skulpturen aus nächster Nähe rundum und direkt miteinander vergleichen zu können.<sup>11</sup> Ja, ein guter Gipsabguß vertritt also die Stelle des Originals, und hat noch den Vortheil, daß er dem ungeübten Auge das Urbild reiner zeigt, als es in der Natur gesehen wird.<sup>12</sup> Aus der Zeit um 1800 sind die Abgußsammlungen Goethes und Wilhelm von Humboldts gut bekannt,<sup>13</sup> die ihren Zweck darin erfüllten, den Besitzer zu inspirieren und ihm geistige Genüsse zu verschaffen. Für den Klassizisten konnte ein Gipsabguß höheren Wert besitzen als ein Original, das fragmentarisch, mit Materialfehlern oder historischen Erhaltungsspuren - und daher mit Makeln - behaftet war. Nur daher ist es verständlich, daß Wilhelm von Humboldt die von Fürst Ludovisi zum Geschenk angebotenen Originale aus dessen Antikensammlung mit der Bitte um Abgüsse ablehnte. Der einzigartige Wert der Kopie aus strukturlosem weißen Gips bestand in der wahren, vollkommenen Abbildung der reinen plastischen Form ohne irgendeinen Oberflächenreiz. Der ästhetischen Qualität des hehren Marmors kam er damit nahezu gleich, ja nach Meinung einiger Zeitgenossen des späten 18. Jahrhunderts überbot er diesen sogar. So meinte Winckelmann: *Das wahre Gefühl des Schönen gleicht einem flüssigen Gipse, welcher über den Kopf des Apollo gegossen wird und denselben in allen Teilen berührt und umgibt.*<sup>14</sup> Goethe pries darüberhinaus selbst den handwerklichen Prozeß als Erlebnis, als er schwärmte, *was für eine Freude bringt es, zu einem Gypsgießer hineinzutreten, wo man die herrlichen Glieder der Statuen einzeln aus der Form hervorgehen sieht und dadurch ganz neue Ansichten der Gestalten gewinnt.*<sup>15</sup> Die klassizistische bzw. idealistische Geschmacksrichtung bemühte sich darum, ihre ästhetische Vorliebe für die reine Form als Ausdruck des wahrhaft Schönen theoretisch zu erläutern und auch als emotionales Erlebnis mit erzieherischem Effekt zu begreifen. Dabei schien ihr der blendend weiße oder blaßgelb gefärbte Gips am besten dazu geeignet, Schönheit und die in ihr erhaltene Wahrheit zu verkörpern.<sup>16</sup> In seiner Einleitung in die Propyläen erklärte Goethe sogar: *Auf jeden, der ein zwar ungeübtes, aber für das Schöne empfängliche Auge hat, wird ein stumpfer, unvollkommener Gypsabguß eines trefflichen alten Werkes noch immer eine große Wirkung thun; denn in einer solchen Nachbildung bleibt doch immer die Idee, die Einfalt und die Größe der Form, genug das Allgemeinste noch übrig.*<sup>17</sup> Selbst der Kunsthistoriker Franz Kugler pries in seiner 1847 erschienenen Schrift *Ueber die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung* die staatlichen Gipsformereien als Quelle

<sup>12</sup> Stuttgarter Hofkalender 1811, S. 131. Zit. nach H. U. Cain (wie Anm. 9), S. 206.

<sup>13</sup> Gisela Maul, Margarete Opperl: Goethes Wohnhaus, München-Wien 1996, S. 50-60, 81. - Paul Ortwin Rave: Wilhelm von Humboldt und sein Schloß Tegel, Berlin 1956, S. 100-109, 113-115.

<sup>14</sup> Zit. nach Nikolaus Himmelmann: Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur, Berlin 1976, S. 146.

<sup>15</sup> Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Bd. 30, Weimar 1903, S. 239.

<sup>16</sup> H. U. Cain (wie Anm. 9), S. 206. - Bernhard Maaz: Bewertung und Funktionen des Gipses für das künstlerische Schaffen im 19. Jahrhundert, in: Berliner Gypse (wie Anm. 8), S. 13-16.

<sup>17</sup> Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Bd. 47, Weimar 1912, S. 24-25.

<sup>18</sup> Franz Kugler: Ueber die Kunst als Gegenstand der Staatsverwaltung, mit besonderem Bezug auf die Verhältnisse des preussischen Staates, in: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 3, Berlin 1847, S. 582-583.

von Produkten, die die *hohe, innerlich sittliche Bedeutung der Kunst* unter das Volk zu tragen vermögen.<sup>18</sup>

Im allgemeinen besaß der deutsche Gelehrte und Bürger also bereits seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Gipsabgüsse in seinen Wohn- bzw. Privaträumen. Friedrich Nicolai berichtete 1786 aus Berlin die Namen jener Bildhauer und Gipsgießer, bei denen die Einwohner und Besucher der preußischen Residenzstadt Figuren erwerben konnten.<sup>19</sup> Meist waren es Kleinfabrikanten *welche alle Arten von Büsten, Figuren und Formen in Gyps liefern, und aus deren Werkstätten die Gypsfiguren und Büsten hervorgehen, die wir so häufig in unseren Wohn- und Prachtzimmern antreffen. Diese Fabrikate dienen nicht blos zur Zierde der Wohnungen, sondern vergegenwärtigen uns auch geliebte und berühmte Personen, und sind verhältnismäßig sehr wohlfeil.*<sup>20</sup> In Leipzig stellte ein Kunsthändler namens Rost bereits 1794 einen Katalog mit über 400 verschiedenen Abgüssen zusammen, die man bei ihm erhalten konnte. Eine seiner Hauptabsichten bestand darin, *durch die besten Werke der Bildhauerkunst alter und neuer Meister in guten Gypsabgüssen Künstlern und Kunstliebhabern nützlich zu werden und die Ausbreitung des guten Geschmacks immer mehr zu befördern (...).*<sup>21</sup> Daneben boten fahrende Händler (Abb. 3), meist aus Italien, Abgüsse an, die in Preis und Qualität außerordentlich variierten.<sup>22</sup> Diesem zwielichtigen Hausierhandel entgegenzutreten war ein Beweggrund Christian Daniel Rauchs, im Jahre 1819 mehrere Marmorarbeiter und Gipsgießer aus Carrara nach Berlin kommen zu lassen, um mit ihnen eine Gipsformerei unter künstlerischer Aufsicht zu begründen.<sup>23</sup> Als man Goethe hier 1832 ein gedrucktes Verzeichnis mit 60 lieferbaren Modellen vorlegte, lobte dieser die Werkstatt als *geeignet, Kunst zu erwecken, den Geschmack zu läutern und auf das wahrhaft Schöne zu lenken.* Die nun kleinindustriell betriebene Herstellung von Abgüssen führte dazu, daß bald nicht mehr nur Akademien, Künstlerateliers und die Kabinette bedeutender Gelehrter Gipse beherbergten, sondern sie in jedem auf Bildung bestehenden bürgerlichen Haushalt zu finden waren. *Die Gipse waren damit zu allgemein akzeptierten, geradezu obligatorischen bürgerlichen Bildungssymbolen geworden.*<sup>24</sup>

Mit der Öffnung der fürstlichen Sammlungen im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts und mit der Errichtung bzw. Einrichtung öffentlich zugänglicher Museen zog der Abguß auch in die Kunsttempel ein und avancierte nicht selten bald zum dominierenden

<sup>19</sup> Friedrich Nicolai: Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, Berlin 1786 (Neuaufgabe Berlin 1968), Bd. 2, S. 571.

<sup>20</sup> Hans A. Weber: Der Vaterländische Gewerbefreund, Berlin-Leipzig 1820, S. 203.

<sup>21</sup> Abgüsse antiker und moderner Statuen, Figuren, Büsten und Basreliefs über die besten Originale geformt in der rostischen Kunsthandlung zu Leipzig, Leipzig 1794, S. 4-5.

<sup>22</sup> Gerhard Rupp: Gips, Zink und Bronze - Berliner Vervielfältigungsfirmen im 19. Jahrhundert, in: Ethos und Pathos. Beiträge, hrsg. von Peter Bloch u. a., Berlin 1990, S. 337-338. - Edith Pichler: Von Galanteriewarenhändlern und Eiskonditoren. Zur Geschichte der italienischen Migration in deutsche Städte, in: Italiener in Prenzlauer Berg. Spurensuche vom Kaiserreich bis in die Gegenwart, Berlin 1997, S. 12-20.

<sup>23</sup> G. Rupp (wie Anm. 20), S. 337. - Sibylle Einholz: Enzyklopädie in Gips. Zur Sammlungsgeschichte der Berliner Museen, in: Der Bär von Berlin, Bd. 41, 1992, S. 75-96. - Sibylle Einholz: Orte der Kontemplation und Erziehung. Zur Geschichte der Gipsabgußsammlungen in Berlin, in: Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur, hrsg. von Hartmut Krohm, Berlin 1996, S. 13-14.

<sup>24</sup> H. U. Cain (wie Anm. 9), S. 208.

Element. Die Geschichte der Gipsabgüsse und der Gipsabgußsammlungen ist eng mit der Geschichte der Museen und des Museumsgedankens verbunden. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts nahm nach der fast ausschließlichen Begeisterung für die Antike auch die Aufmerksamkeit für die abendländischen und besonders die nationalen *Alterthümer*, unter die vor allem hochmittelalterliche Kunstwerke zählten, immer mehr zu. Die großen europäischen Museen bemühten sich daraufhin stetig, die für sie nicht erreichbaren Skulpturen wenigstens in Nachbildungen zu erwerben, um so mit einer *Enzyklopädie in Gips* ihren Anspruch als ästhetische und historische Bildungsanstalten vertreten zu können.<sup>25</sup> In Deutschland spielten dabei die mit dem Schinkelschen Museum 1828 öffentlich zugänglich gemachten königlich-preußischen Kunstsammlungen eine herausragende Rolle. Ausgehend von der vorgefundenen Situation und der Vorstellung, daß der Kunstmarkt kaum noch Ware von Bedeutung bieten würde, um mit den großen europäischen Sammlungen, vor allem dem Louvre, konkurrieren zu können, entwickelte der Generaldirektor Ignaz Maria von Olfers den Plan zur Schaffung einer Gipsabgußsammlung, *welche die Skulptur aller Zeiten und aller Länder in ihren hervorragendsten Leistungen mit möglicher Vollständigkeit vorführen sollte*.<sup>26</sup> Das Unterfangen unterschied sich somit in der Zielstellung grundlegend von jenen anderen, später initiierten Vorhaben, die vorrangig aus der Besinnung auf eine wie auch immer geartete nationale Kunst hervorgingen, wie dies im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg der Fall war, wo man bald nach der Gründung 1852 eine Abgußsammlung zu installieren begann, die historisch bedeutende Bildwerke und vor allem Grabmale berühmter Persönlichkeiten des deutschen Kulturraumes in Kopien vereinigen sollte.<sup>27</sup> Mit dem Pariser Musée des Monuments Française entstand 1880 auf Initiative des Architekten Viollet-le-Duc eine Einrichtung, die alle bedeutsamen Monumente Frankreichs in Gipskopien versammeln und einen chronologischen Überblick über zwölf Jahrhunderte französischer Kunstentwicklung von der Frühromanik bis zum Klassizismus vermitteln sollte, womit weit über den Anspruch der 1834 in der Pariser École des Beaux-Arts eingerichteten Kollektion von Abgüssen hinausgegangen wurde.<sup>28</sup> In München verfolgte das 1855 gegründete Wittelsbacher Museum (heute Bayerisches Nationalmuseum) ähnliche Ziele auf Bayern bezogen.<sup>29</sup> Vergleichbar den Planungen des South Kensington Museums (heute Victoria & Albert Museum) in London, das aus dem 1852 gegründeten Museum of Manufactures hervorging, und des Moskauer Kaiser Alexander III. Museum (heute

<sup>25</sup> Vgl. Walter Schürmeyer: Abguß, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1. Stuttgart 1937, Sp. 70 ff.

<sup>26</sup> Zur Geschichte der königlichen Museen in Berlin, Berlin 1880, S. 122. - Frank Matthias Kammel: Zur Geschichte der Abgußsammlung nachantiker Skulptur an den Berliner Museen, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Bd. 27, 1992, S. 159-163. - F. M. Kammel (wie Anm. 5), S. 41.

<sup>27</sup> Heinz Stafski: Die Skulpturensammlung, in: Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852 - 1977. Beiträge zu seiner Geschichte, hrsg. von Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz, München 1978, S. 608-617. - Frank Matthias Kammel: Drei Löwen und ein Tympanon. Gipsabgüsse als Ausweis enzyklopädischen Denkens und Zeugen der Museumsgeschichte, in: Monatsanzeiger. Museen und Ausstellungen in Nürnberg. Nr. 183, 1996, S. 4-5. - Frank Matthias Kammel: Die Sammlung der Gipsabgüsse, in: 1848. Das Europa der Bilder, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1998, Bd. 2, S. 312-315.

<sup>28</sup> Vgl. Louis Courajod, P.-Frantz Marcou: Musée des Sculpture comparée. Catalogue, Paris 1892. - P.-Frantz Marcou: Album de musée de sculpture comparée (Palais de Trocadéro), Paris o. J.

<sup>29</sup> Die Abgußsammlung des Bayerischen Nationalmuseums, in: Mittelalterliche Bildwerke aus Altbayern. Abgußsammlung (Bayerisches Nationalmuseum. Bildführer 10), München 1984, S. 6-8. - Maïke Berchtold:

Puschkinmuseum)<sup>30</sup> galt das Berliner Projekt dem Aufbau eines dreidimensionalen Kompendiums der abendländischen Kunstgeschichte. Eine großräumige, imposante Aufstellung von Kopien englischer, spanischer, deutscher, französischer und vor allem italienischer Meisterwerke realisierten die Londoner aber erst in den beiden großen Lichthöfen im Victoria & Albert Museum, die 1873 eröffnet wurden.<sup>31</sup> Die russischen Initiatoren vermochten ihre Präsentation sogar erst kurz nach der Jahrhundertwende dem Publikum zugänglich zu machen. In Berlin allerdings war es dem Interessierten bereits seit 1856, das heißt seit der Eröffnung des Neuen Museums, möglich, einen Überblick über die Spitzenleistungen der Bildhauerei - zumindest nach damaliger Sichtweise - von den antiken Hochkulturen bis zur Gegenwart des Zeitgenossen in Gestalt von Gipsabgüssen zu gewinnen.<sup>32</sup> Bis um die Jahrhundertwende wuchsen die diesbezüglichen Bestände auf allen Gebieten - der ägyptischen und der griechisch-römischen Plastik, der mittelalterlichen, der Renaissance- und der klassizistischen Skulptur - immens an und erweiterten das Kompendium bis an die Grenzen seiner Bewältigbarkeit.<sup>33</sup>

Als eine der jüngsten Gründungen öffnete 1903 das Germanische Museum (heute Busch-Reisinger Museum) in Cambridge/Massachusetts, das vom deutschstämmigen Literaturhistoriker Cuno Francke und einer Gruppe gleichgesinnter Gelehrter ins Leben gerufen worden war und dessen Erstausrüstung aus ganzen Schiffsladungen von Abgüssen deutscher Monumente bestand.<sup>34</sup> In Amsterdam und Barcelona,<sup>35</sup> in Brüssel und in Budapest, in Magdeburg, Breslau, Stuttgart und Stettin<sup>36</sup> waren mittlerweile Abgüßsammlungen an den Museen und an den Landesgewerbeanstalten entstanden. Waren es meist die berühmtesten Bildwerke von der Antike bis zur Renaissance, die in Nachbildungen gezeigt wurden, hatten einige Häuser auch Spezialsammlungen aufgebaut. Das Berliner Kunstgewerbemuseum besaß die Möglichkeit, mit dem Gipsabguß Gegenstände in

---

Gipsabguß und Original. Ein Beitrag zur Geschichte von Werturteilen, dargelegt am Beispiel des Bayerischen Nationalmuseums München und anderen Sammlungen des 19. Jahrhunderts, Diss. Stuttgart 1987.

<sup>30</sup> Vgl. A. A. Demzkaja: Gosudarstvennyi muzej izobrazitelnykh iskusstv im. A. S. Puschkina, Moskau 1979.

<sup>31</sup> Malcolm Baker: The Cast Courts. Victoria & Albert Museum, Hunstanton 1982. - Diana Bilbey: The Cast Courts, in: European Sculpture at the Victoria and Albert Museum, hrsg. von Paul Williamson, London 1996, S. 182-185.

<sup>32</sup> F. M. Kammel (wie Anm. 23), S. 159-162. - F. M. Kammel (wie Anm. 5), S. 41-43.

<sup>33</sup> F. M. Kammel (wie Anm. 23), S. 165-166. - F. M. Kammel (wie Anm. 5), S. 47-49. - Bernhard Maaz: Zwischen Künstlermuseen und staatlicher Kunstpolitik. Gipsammlungen des 19. Jahrhunderts, in: Berliner Gypse (wie Anm. 8), S. 31-32.

<sup>34</sup> Adolph Goldschmidt: Lebenserinnerungen, hrsg. von Marie Rosen-Runge-Mollwo, Berlin 1989, S. 238. - S. Einholz 1996 (wie Anm. 21), S. 28-29. - Vgl. auch Wilhelm von Bode: Das „Deutsche Museum“ in Boston und die Gipsabgüßsammlung des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin, in: Der Kunstwanderer, Jg. 7, 1925, S. 5-6.

<sup>35</sup> Vgl. Andreas Curtius: Numero horas nisi serenas. Ein Abguß eines romanischen Kapitells mit Sonnenuhr, in: Monatsanzeiger. Museen und Ausstellungen in Nürnberg, Nr. 214, 1999, S. 7.

<sup>36</sup> Johannes Sieveking: Nachbildungen antiker Kunstwerke im städtischen Museum zu Stettin, in: Museumskunde, Bd. 5, 1909, S. 129.

<sup>37</sup> Zit. nach: Die Abgüßsammlung (wie Anm. 26), S. 8.

<sup>38</sup> Albert Proksch: Bernhard August Freiherr von Lindenau als Kunstfreund, Altenburg 1899, S. 88-92. - Heinz Scherf: Das Staatliche Lindenau-Museum. Seine Geschichte und seine Sammlungen, Altenburg 1961, S. 11, 18, 33-36.

ihrer historischen Entwicklung von der Antike bis zum Rokoko zu zeigen, die Stuttgarter Landesgewerbeanstalt war bekannt für ihre Sammlung von Nachbildungen historischer Ornamente, Tieren und Pflanzen. Nahezu jedes renommierte Institut besaß daneben auch eine eigene Gipsformerei. Dies entsprach ganz und gar dem damals formulierten Ziel, daß das Museum immer mehr eine Bildungsanstalt für Künstler, Gelehrte und insbesondere Kunsthandwerker werden möge.<sup>37</sup> Eine Reihe kleinerer Museen schloß sich dieser Idee verstärkt seit den 1870er Jahren an und schmückten sich mit Abgüssen historisch bedeutender Werke oder aber mit Bildwerken der Antike und der italienischen Renaissance, die den Formenkanon und die Geschmacksnorm der Zeit darstellten. Als treffendes Beispiel dafür darf das Lindenau-Museum in der thüringischen Kleinstadt Altenburg gelten.<sup>38</sup> Daneben versuchte nahezu jedes archäologische und jedes kunsthistorische Universitätsinstitut von Rang ein eigenes Abgüßmuseum aufzubauen und sich auf diese Weise ein Lehrmittelkompendium vor Ort zu schaffen. Göttingen und Bonn waren die Vorreiter dieser Entwicklung in Deutschland gewesen und hatten schon vor der Mitte des 19. Jahrhunderts Einrichtungen dieser Art begründet. Halle, Leipzig, München, Straßburg und Würzburg waren bald darauf gefolgt.<sup>39</sup> Hinsichtlich der entsprechenden Bestände konnte dem Archäologischen Institut der Berliner Friedrich-Wilhelm-Universität jedoch - zumindest in Deutschland - an Größe und Vollständigkeit kein anderes an die Seite gestellt werden. Einer der großen Nordflügel, die während des Ersten Weltkrieges an das spätbarocke Prinzenpalais Unter den Linden angefügt worden waren, war einzig und allein der Aufnahme der außerordentlich umfangreichen Abgüßsammlung vorbehalten geblieben.<sup>40</sup>

Der Gipsabguß war in ganz Europa und darüber hinaus zum unentbehrlichen und integralen Bestandteil bei der Schaffung eines *breitenwirksamen Bildungsmuseums*<sup>41</sup> und bei der *Vergegenwärtigung der Menschheitsgeschichte in der musealen Inszenierung der Kunst- und Kulturentwicklung*<sup>42</sup> geworden. In Berlin wurde die *ausgedehnte, in stetem Wachstum begriffene und zum Studium so höchst wichtige Gypssammlung* als der *eigentliche Mittelpunkt aller Sammlungen angesehen*.<sup>43</sup> Handfester Ausdruck dieser Haltung war schon die Tatsache, daß man den Gipsen das gesamte Mittelgeschoß des Neuen Museums, also dessen Belletage, reserviert hatte und späterhin zudem die großen Lichthöfe damit bestückte, so daß sie das Gebäude unübersehbar dominierten. Wie sehr man sich damit auf der Höhe der Zeit befand, beweisen unter anderem jene *Conventionen*, die auf

<sup>39</sup> Heinrich Brunn: Über die Gründung eines Museums für antike Gipsabgüsse klassischer Bildwerke in München, in: Kleine Schriften, Bd. 3. München 1867, S. 235.

<sup>40</sup> Klaus-Dieter Gandert: Vom Prinzenpalais zur Humboldt-Universität. Die historische Entwicklung des Universitätsgebäudes in Berlin mit seinen Gartenanlagen und Denkmälern, Berlin 1985, S. 87-95.

<sup>41</sup> Hartmut Dorgerloh: Die museale Inszenierung der Kunstgeschichte. Das Bild- und Ausstattungsprogramm des Neuen Museums in Berlin, Diplomarbeit Humboldt-Universität (Ms.) Berlin 1987, S. 73. - Hartmut Dorgerloh: Zu Baugeschichte und Wiederaufbau des Neuen Museums in Berlin, in: Kunstchronik, Jg. 44, 1991, S. 112-121, hier S. 116, 118.

<sup>42</sup> H. Dorgerloh 1987 (wie Anm. 41), S. 75.

<sup>43</sup> Max Schasler: Berlin und seine Schätze, Berlin 1864, S. 219.



der Pariser Weltausstellung von 1867 gefaßt wurden und den Austausch von Kunstwerken und deren Nachbildungen unter den europäischen Ländern und Museen anstrebten, wie auch das Plädoyer, das dem Abguß auf dem anlässlich der Wiener Weltausstellung 1873 veranstalteten Kunstwissenschaftlichen Kongreß gehalten wurde. Das Neuartige und Umfassende der Berliner Sammelpraxis erfuhr dann auch oftmals eine löbliche Betonung. Ernst Curtius stellte 1870 in seiner Schrift über die Geschichte und Bestimmung von Kunstmuseen fest, daß es allein anhand der Gipsabgußsammlung, dem *unentbehrliche(n) Teil eines wissenschaftlichen Kunstmuseums* gelingen kann, *das gesamte Kunstleben der Vergangenheit zur Uebersicht zu bringen*, die dazu den Vorteil verspreche, die einzige zu sein, *welche man vor der Zufälligkeit des Angebots unabhängig, mit mäßigen Mitteln zu einer relativen Vollständigkeit methodisch erweitern kann.*<sup>44</sup>

Dieses enzyklopädische Museumsverständnis prägte sogar die seit 1851 regelmäßig stattfindenden Weltausstellungen, deren Präsentationen in einer Mischung von Dokumentation und Illustration des Darzustellenden bestanden. Für die enzyklopädische Erfassung und Darstellung menschlicher Kulturschöpfungen bildete auch dort der Gipsabguß ein unersetzliches Requisite.<sup>45</sup> So hatte für den Londoner Gaspalast die Nürnberger Firma Fleischmann damals etwa 200 Abgüsse Nürnberger und fränkischer Kunstwerke geliefert, die als deutsche Kunst- und Kulturleistungen schlechthin firmierten und später in die Sammlung des Victoria & Albert Museums gingen.

In dieser Zeit begannen aber auch anthropologische Abgüsse eine zunehmende Rolle zu spielen. In seiner *Fantasie über ein Museum für die Culturgeschichte der Menschheit* schwebte Gottfried Klemm beispielsweise die Idee vor, in einer solchen Einrichtung *den Menschen (...) in der Natur, in Abguß und Abbildung vor Augen zu stellen.*<sup>46</sup> In diesen Zusammenhang gehören unter anderem die Gipsabformungen von menschlichen Körpern bzw. Gliedern über der Natur, die von der 1869 von Rudolph Virchow und Adolph Bastian gegründeten Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte veranlaßt wurden und als Mittel der Forschung zur Völker- und Rassekunde dienten. Abformungen menschlicher Glieder und solche von Tieren wurden aber zunehmend auch für künstlerische Studien und Zwecke benötigt und eingesetzt. Für sein Nürnberger Dürer-Denkmal mußte Christian Daniel Rauch in den 1830er Jahren noch die eigenen Beine abformen, um sie dem Standbild *einarbeiten* zu können. Bald schufen Ateliers wie das der Gebrüder Micheli in Berlin oder die Firma Gebrüder Weschke in Dresden in dieser Beziehung Abhilfe und stellten ein Sortiment an *Gegenständen für Künstlerstudien* zur Verfügung (Abb. 4). Zuerst in Paris, aber bald auch in Berlin konnten Künstler Abformungen von Tieren erwerben. Um den 1832 vom Berliner Gipsgießer Müller hergestellten Abguß eines lebenden Hundes bemühte sich die dortige Akademie. Die Gipsformerei der Königlichen Museen bot dagegen beispielsweise die Abformungen zweier Ziegenköpfe, eines Wolfs- und eines Pantherkopfes, zweier Löwenbeine und eines Krokodiles an.

Von besonderem Interesse waren die Toten- bzw. auch Lebendmasken; zunächst als Zimmerkenotaphe, die im 19. Jahrhundert äußerste Verbreitung besaßen, aber auch als Vorlage für posthum anzufertigende Porträts. Gottfried Schadow hatte sich eine besonders umfangreiche Sammlung dazu angeeignet, die sich zu großen Teilen in der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin erhalten hat und neben den Abgüssen von Händen berühmter Persönlichkeiten, vor allem von bildenden Künstlern, Komponisten und Musikern, eine kaum noch reflektierte Facette des Mediums Abguss dokumentiert.<sup>47</sup>

Ohne Zweifel entwickelte sich die große Wertschätzung des Abgusses als Bildungsmedium und Bildungssymbol im 19. Jahrhundert unter dem prägenden Einfluß der Universitätsinstitute und der Museen erfolgreich auch in der Öffentlichkeit.<sup>48</sup> Der Gipsabguss war ein Massenprodukt geworden. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich Büsten und Reliefs, aber auch Reduktionen der Denkmäler national bedeutsamer Persönlichkeiten, von Feldherren, Künstlern und Gelehrten, die zur Ausschmückung privater Ambiente und damit gleichzeitig als sichtbare Garanten bestimmter Geisteshaltungen dienten. Ein *Preis-Courant* der Berliner Formerei aus dem Jahre 1843 verzeichnete unter anderem die Reduktionen der Blücher-Denkmäler von Breslau und Berlin, des Nürnberger Dürer-Denkmal und des Hallenser Francke-Denkmal. Gern wurden beispielsweise auch Abgüsse der berühmten Statuette Christian Daniel Rauchs, die Goethe im Gehrock zeigt, und die vom selben Künstler geschaffene *Junfer Lorenzen von Tangermünde* gekauft.<sup>49</sup> In Berlin befließigten sich vor allem die 1824 gegründete Gipsgießerei Micheli sowie die nach 1830 entstandene Firma Georg Eichler der großangelegten Bedienung des Marktes, den sie weitgehend auch beherrschten. Micheli stieg im Verlauf des 19. Jahrhunderts zur bedeutendsten Kunstanstalt ihrer Art in Deutschland auf. Allein die Tatsache, daß beide Werkstätten mit Verkaufslokalen an der Berliner Pracht- und Flanierstraße Unter den Linden vertreten waren, bezeugt ihre Bedeutung. Im Repertoire befanden sich vor allem Abgüsse von Skulpturen und Reliefs sowie Büsten zeitgenössischer Künstler, unter denen Werke Danneckers, Schwanthalers, Thorvaldsens, Canovas, Schadows, Rauchs und Kiß' offenbar besonders beliebt waren. Seit etwa 1873 stellten die Gebrüder Micheli auch Reduktionen von Plastiken mit eigenen Kopiermaschinen her, so daß sich Interessenten die Venus von Milo oder den Segnenden Christus von Thorvaldsen nun im Zimmerformat anschaffen konnten. Vor allem aber florierte die Porträtbüstenproduktion (Abb. 5). Neben historischen Persönlich-

<sup>44</sup> Ernst Curtius: Kunstmuseen. Ihre Geschichte und ihre Bestimmung, Berlin 1870, S. 25-26.

<sup>45</sup> S. Einholz (wie Anm. 21), S. 19.

<sup>46</sup> Gottfried Klemm: Fantasie über ein Museum für die Culturgeschichte der Menschheit, Leipzig 1849.

<sup>47</sup> Sibylle Einholz: Abformungen über Natur in den Beständen der Berliner Gipsformerei, in: Moulagen. Tagungsberichte, Dresden 1994, S. 179-192. - S. Einholz 1996 (wie Anm. 21), S. 20, 25-26.

<sup>48</sup> H. U. Cain (wie Anm. 9), S. 208.

<sup>49</sup> Preis-Courant, nachstehender Gips-Abgüsse, welche durch den Bildhauer Müller in Berlin, im Königlichen Lagerhause, Klosterstrasse No. 76, im Flügel nach der Friedrich-Strasse verkauft werden, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Zentralarchiv. Archiv der Nationalgalerie. Nachlaß Rauch, Kapsel VIII, 7.

<sup>50</sup> Vgl. G. Rupp (wie Anm. 20), S. 338-341. - Friedrich Eggers: Die plastische Kunstanstalt und Gipsgießerei von G. Eichler in Berlin, in: Deutsches Kunstblatt, Jg. 7, 1856, Nr. 31, S. 267-270.

<sup>51</sup> Vgl. F. M. Kammel (wie Anm. 23), S. 43.- M. Berchtold (wie Anm. 26), S. 36-55. - H. U. Cain (wie Anm. 9), S. 208-209.

<sup>52</sup> Frank Matthias Kammel: Sankt Michael zu Berlin. Gestalt und Schmuck eines Kirchenbaus im 19. Jahrhundert, in: Forschungen und Berichte. Jahrbuch der Staatlichen Museen zu Berlin, Bd. 31, 1991, S. 264.

keiten, erfreuten sich zeitgenössische Politiker und Militärs der Publikumsgunst. In der Herstellung von gipsernen Bismarck-Büsten wurde Micheli von keiner deutschen Kunstanstalt übertroffen, und 1892 bezeichnete sich die Manufaktur stolz als *Verlag der berühmten Kaiserbüsten von Begas*.<sup>50</sup> In Nürnberg produzierte die Firma C. W. Fleischmann seit dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts, und in Köln saß die Kunstanstalt August Gerber GmbH, die sich am Jahrhundertende zu einem Marktführer entwickelt hatte und einen *buchdicken Katalog mit fast 300 Nummern* anzubieten vermochte.<sup>51</sup>

Hinzu tritt die Verbreitung des Gipsabgusses im Sakralraum seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Sowohl in Gestalt von Kopien zeitgenössischer Werke, wie beispielsweise Wilhelm Achtermanns Kreuzabnahme in der Berliner St.-Michaels-Kirche (Abb. 6),<sup>52</sup> als auch in Form von Nachbildungen bekannter historischer Bildwerke zogen sie vor allem in die historistischen Kirchen ein. Als die spätgotische Spitalkirche St. Johannes in Passau zwischen 1860 und 1864 regotisiert wurde, verwandelte sie der kunstpölitisch ambitionierte Bischof Heinrich von Hofstätter in eine Stätte der Kunstandacht, indem er sie mit polychromierten Gipsen ausschmücken ließ (Abb. 7).<sup>53</sup> Die Nürnberger Firma Fleischmann lieferte für die reiche Neuausstattung des Raumes eine Reihe von Kopien spätgotischer Kunstwerke Frankens, vorrangig Nürnbergs, so daß die Hochaltarwand vom Schreyer-Landauerschen-Epitaph des Adam Kraft aus dem Ostchor der Nürnberger Sebalduskirche geschmückt wird, während die Seitenwände unter anderem Reliefs von Tilman Riemenschneiders Bamberger Kaisergrab sowie von der Volckamerschen Gedächtnisstiftung des Veit Stoß aus St. Sebald in Nürnberg tragen und dem Gotteshaus einen imposanten und musealen Eindruck verleihen.

Vor allem seit den 1870er Jahren konstituierte sich eine Reihe kleinerer und größerer Firmen, die sich auf die Serienproduktion von sakralen Skulpturen und Ausstattungsstücken für die vorrangig in den Stadterweiterungen neu erbauten Kirchen ausgerichtet hatte und die ihre Produkte unter anderem mittels Katalogen vertrieben. Der reiche Bildschmuck aus Gips, der bis in die Zwischenkriegszeit für die Ausgestaltung vorrangig katholischer Kirchen breite Verwendung gefunden hat, ist inzwischen fast überall wieder verschwunden. In den Jahren nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil und der damit verbundenen Liturgiereform entfernte man die Muttergottes- und Josephsfiguren (Abb. 8), die Vesperbilder und Heiligenstatuen, die Herz-Jesu- und Herz-Mariae-Figuren, häufig Gipsabgüsse mit farbintensiver, historistischer Bemalung, in einem bildersturmähnlichen Prozeß aus den Kirchen und zerstörte sie zumeist. Von der die religiöse Gefühlswelt prägenden Fülle der *Devotionalien*gipse können heute allenfalls noch die über Fünfzigjährigen berichten. Sie ist kaum noch vorstellbar, bedarf aber unbedingt der Rekonstruktion vor dem geistigen Auge, um sich der Allgegenwärtigkeit des Abgusses in großen Teilen der Öffentlichkeit bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts bewußt zu werden, darin aber auch eine Quelle der plötzlichen und vehementen allgemeinen Ablehnung der Kopien aus

<sup>53</sup> Gottfried Schäffer: St. Johannis Spitalkirche Passau. Festschrift, Passau 1979. - Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern II: Niederbayern, bearb. von Michael Brix, Darmstadt 1988, S. 536-537.

dem Material Gips, die auch im kirchlichen Bereich spätestens seit den sechziger Jahren einsetzte, aufdecken zu können. Nicht zuletzt dürfte bei der Wertung dieser Abgüsse die Koppelung der Minderwertigkeit des Materials mit dem als sentimental, nicht gefühlsecht, frömmelnd und kitschig gezielten Ausdruck dieser Bilderwelt eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben. In keinem anderen Bereich waren die beiden Begriffe Gips und Kitsch zumindest zwei oder drei Jahrzehnte so deckungsgleich und wurden so gleichbedeutend benutzt wie im religiösen.

Doch damit ist der Entwicklung und Wertschätzung des Mediums Abguß schon weit vorausgegriffen. Denn bis zum Ende des 19. Jahrhunderts darf die Bewertung des Gipsabgusses als eine im wesentlichen positive gelten. Als Mittel der Geschmacksbildung, der Lehre und im weitesten Sinne des Erkenntnisgewinns genoß er einen hohen Stellenwert. Da dem Material der Makel des Unedlen noch nicht anhaftete und die beliebige Reproduzierbarkeit eines Bildwerkes bis dahin kaum als ein Mangel betrachtet wurde, erfreuten sich die Abgüsse der Beliebtheit zu privaten und öffentlichen Ausstattungszwecken fast ungebrochen (Abb. 9). Dazu versprach das Material eine kostengünstige Anschaffung, eine nahezu unbeschränkte Verfügbarkeit, die relativ unkomplizierte Handhabung und die leichte Beweglichkeit. Freilich ist der Abguß anfällig gegen mechanische Einwirkungen, und der nicht oberflächenbeschichtete Gips verschmutzt leicht, so daß dies zu starken Einbußen der Qualität führen kann. Tatsächlich bilden diese Probleme auch einen Anhaltspunkt für die sinkende Wertschätzung des Mediums.

Die ersten eingreifenden *Rufschäden* wurden dem Gipsabguß aufgrund der nach einigen Jahren zwangsläufig eintretenden Oberflächenverschmutzung, die ihre Ursache in den unvermeidlichen Staubablagerungen besitzen, zuteil. Die Bemühungen, Abhilfe zu schaffen, verbanden sich eng mit dem Problem der materialimitierenden Farbfassung, das eine ganze Generation von Museumsgelehrten spaltete. Besonders gut lassen sich diese Auseinandersetzungen an den Berliner Museen belegen. Während der Direktor der dortigen Antikensammlung, Carl August Boetticher, einen gelblichen Wachsüberzug veranlaßt hatte, um die Verschmutzungen unsichtbar zu machen, plädierte Wilhelm Bode, damals noch Museumsassistent, dafür, den Gipsen den Farbton des Originals, d. h. von Marmor, Stein oder Bronze, aufzutragen, um sie auf diese Weise gleichzeitig mit einer reinigungsresistenten Beschichtung zu versehen. Ausschreibungen für die Erfindung von Verfahren zur Härtung und Imprägnierung der Abgüsse brachten keine brauchbaren Resultate.<sup>54</sup> Auch die 1877 als Preisaufgabe gestellte Ermittlung *einer Masse zur Herstellung von Abgüssen von Kunstwerken, welche die Vortheile eines Gypses, aber außerdem noch eine hinreichende Widerstandsfähigkeit besitzt, um die Abgüsse zu befähigen, periodisch wiederkehrende Reinigungen ohne vorhergehende Behandlung zu ertragen*<sup>55</sup> blieb ergebnislos. Eine *Comission zur Beratung über Behandlung und Conservierung von Gipsabgüssen* kam daher zu dem Schluß, daß eine Tränkung mit Leinölfirnis, Stearin oder Paraffin auf

<sup>54</sup> Vgl. F. M. Kammel (wie Anm. 5), S. 48.

<sup>55</sup> Die Behandlung der Gyps-Abgüsse in den königlichen Museen. Berlin 1874, in: Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz. Zentralarchiv. Akte I SKS 96, Bl. 7-8.

<sup>56</sup> Behandlung der Gyps-Abgüsse (wie Anm. 55), Bl. 1-6.

jeden Fall zulässig und außerdem wünschenswerter sei als ein Farbüberzug, welcher nur dort angewendet werden solle, wo die Abgüsse so verdorben sind, daß sie anderweitig nicht gereinigt werden können.<sup>56</sup> Als prophylaktische Maßnahme forderte sie daher die möglichste Staubfreiheit von Lüftung, Heizung und Fußböden: *Als empfehlenswerth wird die in Italien übliche einfache Methode, durch gleichzeitiges Oeffnen der Fenster und Schließen der Fensterläden zur Sommerzeit die Räume gleichzeitig luftig und kühl zu halten, angesehen.*<sup>57</sup> Allein, das Berliner Museumsgebäude besaß keine Fensterläden, so daß die in Abständen durchzuführende Reinigung mit Seifenwasser als unverzichtbare Maßnahme angegeben wurde, zudem aber und *in erster Linie die in kürzesten Fristen zu wiederholenden Abstaubungen* empfohlen wurden: *Als Werkzeug hierzu wird dem Federwedel im allgemeinen der Blasebalg vorangestellt, indem die Federn leicht zu Trägern von Fettigkeit oder angehängten Schmutzteilchen werden.*<sup>58</sup>

Wilhelm Bode hatte das Problem nichtsdestotrotz zumindest für die Kopien nachantiker Skulpturen in einigen Fällen mit einer Farbfassung bereinigt, und als 1904 das Kaiser-Friedrich-Museum seine Pforten öffnete, präsentierten sich einige der Abgüsse mit einem die originale Oberflächenfarbigkeit imitierenden Ton. Er hatte damit hinsichtlich der kontrovers diskutierten Zulässigkeit solchen Vorgehens eine eindeutige und greifbare Position bezogen: *Denn nur so vermitteln sie den richtigen Eindruck.*<sup>59</sup> In Museen und Universitätssammlungen - so in Dresden, Braunschweig und in Magdeburg - waren Farbexperimente, nicht zuletzt inspiriert von der Wiederbelebung der antiken Polychromie,<sup>60</sup> inzwischen keine Seltenheit mehr. Die mehr oder weniger gelungenen Resultate hatten einen heftigen Meinungsstreit entfacht, in dem der Bonner Archäologe Reinhard Kekulé von Stradonitz die Ansicht vertrat, daß die Oberfläche von Gipsen, schon weil sie zart sei wie ein rohes Ei, jeglicher Farbgestaltung entbehren müsse. Auch der Jeneser Archäologe Botho Gräf lehnte jedwede Bemalung ab, denn *ein weißer Gipsabguß ist ehrlicher, ein bemalter eine täuschende Spielerei, sie kann vielleicht erfreulich in der Ausstattung von Wohngemächern wirken, in ein Museum gehört sie nicht.*<sup>61</sup> Später, zu Beginn der dreißiger Jahre, sollte der Kunsthistoriker Julius Baum sogar betonen, daß ein farbiger Gips noch weniger erträglich sei als ein weißer, *weil er sich einer Fälschung nähert.*<sup>62</sup> Anders argumentierte Robert Stiasny, der Direktor des Gipsmuseums der Wiener Kunstakademie, der die Farbfassung zunächst als einen praktischen Schutz der Gipsoberfläche schätzte, zu-

<sup>57</sup> Behandlung der Gyps-Abgüsse (wie Anm. 55), Bl. 5.

<sup>58</sup> Behandlung der Gyps-Abgüsse (wie Anm. 55), Bl. 5.

<sup>59</sup> Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin. Das Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin 1914 (5. Aufl.), S. 31.

<sup>60</sup> Vgl. Georg Treu: *Wie sollen wir unsere Statuen bemalen?*, Berlin 1884. - Katharina Türck: *Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Mainz 1994, S. 7-10.

<sup>61</sup> Botho Gräf: *Die Aufgaben einer Sammlung von Abgüssen nach antiken Skulpturen*, in: *Museumskunde*, Bd. 4, 1908, S. 64.

<sup>62</sup> Julius Baum: *Gipsabgüsse*, in: *Museumskunde*, N.F. Bd. 3, 1931, S. 143.

gleich aber auch eine ästhetische Qualität darin erblickte. Wichtig erschien ihm nämlich der dekorative Eindruck von Abgußsammlungen. *Welchem kultivierten Auge überhaupt können unsere einförmig-öden Gipssammlungen zusagen, die nach Farbe geradezu schreien? Womit jedoch keineswegs einer durchgängigen Fassung der Abgüsse das Wort geredet sein soll. Büsten und Reliefs, Architekturteile und Kleingegenstände werden sich zur polychromen Behandlung immer eher eignen als Statuen oder Gruppen. Einige farbige Akzente genügen indes, um einen ganzen Saal abzustimmen und zu gliedern, die einzelnen Stücke besser der Umgebung und dem Hintergrunde anzupassen, ihre Raumverteilung zu erleichtern.*<sup>63</sup> Bereits 1896 hatte Hans Semper dieses ästhetische Argument der Polychromierung in die Debatte geführt und beteuert, daß man mittlerweile durchaus in der Lage sei, *den Gyps so manigfaltig abzutönen und zu färben, (...) fast bis zur Täuschung (...), daß die kreidige Naturfarbe des Gypses darüber völlig verschwindet und an ihre Stelle ein angenehmer Ton tritt.*<sup>64</sup> Der Archäologe Berthold Daun sah schon in einer gelblichen Tönung einen ästhetischen Gewinn, da diese den Gipsen ihre kalte Wirkung nehme.<sup>65</sup> Die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts neu entwickelte Sensibilität für die Natur, für Originalität und Materialgerechtigkeit, aber auch die von der Archäologie gewonnenen Erkenntnisse über die ursprüngliche Farbfassung antiker Plastik und Architektur beförderte das Interesse an Farbigkeit und authentischer Stofflichkeit insbesondere.<sup>66</sup>

Für den Verkauf stellten selbst renommierte Gipsformereien wie die der Berliner Museen natürlich längst auch polychromierte Abgüsse her, wobei die Farbgebungen eine beachtliche Qualität erreichten. Für manchen Laien waren sie von originalen Kunstwerken nicht zu unterscheiden, was eine Episode aus den zwanziger Jahren belegen mag: Eine Berliner Dame sandte damals zwei Abgüsse von Elfenbeintäfelchen an die Generalverwaltung der Staatlichen Museen, die aus der Hinterlassenschaft eines nicht näher bezeichneten, aber offenbar zwielichtigen Herren stammten und die sie für Originale hielt, zumal sich auf der Rückseite eine Prägemarka befand, und sie sie daher dem mutmaßlich rechtmäßigen Eigentümer zurückgeben wollte. Als noch bemerkenswerter dürfen zweifelhafte Aussagen über die Funktion der Polychromie von Gipsabgüssen gelten, die von Museumsdirektoren stammen. Als Iwan Zwetajew 1899 für das Moskauer Universitätsmuseum Abgüsse italienischer Skulpturen in der Berliner Formerei bestellte, verfügte er bedenkenlos, daß diese polychromiert sein müßten - und zwar auch von solchen Bildwerken, deren originale Farbfassung nicht oder nur in Fragmenten überliefert ist. Er schlug für diese Fälle Bemalungen in Gestalt von Imitationen vor und meinte freimütig: *Solche Imitazion wird selbstverständlich keine historische Genauigkeit haben, aber für unser grosses Publikum würde sie sehr interessant sein. Nur die Farben dürften nicht ganz frisch und zu grell aussehen (...)* Ähnlich merkwürdig liest sich das noch 1938 vom Wiesbadener Museumsdirektor Ferdinand Kutsch geäußerte Urteil in einem Streit um die Fassung eines Gipsabgusses für das Heimatmuseum von Lorch, indem dieser vehement für die Polychromie

<sup>63</sup> Robert Stiasny: Vom Gipsmuseum der Wiener Kunstakademie, in: *Museumskunde*, Bd. 6, 1910, S. 1-17.

<sup>64</sup> Hans Semper: *Gypsmuseen neuerer Plastik*, in: *Die Kunst-Halle*, Bd. 1, 1896, S. 131.

<sup>65</sup> Berthold Daun: Die Bemalung antiker Gipsabgüsse, in: *Museumskunde*, Bd. 9, 1915, S. 193.

eintrat: *Natürlich muß die Bemalung dezent nach dem Original durchgeführt werden. Es kommt selbstverständlich nicht in Frage, die (nicht mehr ganz erhaltene) ursprüngliche Farbgebung wiederherzustellen, die man doch nicht richtig erwischt, aber der tatsächliche Farbzustand ist immer besser als die nüchterne Einfarbigkeit. Denn Farbe ist bei den Stücken von wesentlicher Bedeutung, die Form allein hat nicht die gleiche Wirkung wie die farbbelebte. Dass man einen Abguss vor sich hat, wird der Besucher, wenn er etwas davon versteht, schon selber merken, und dem anderen muss man es sowieso drunterschreiben (...).*<sup>67</sup>

Zu einer energisch geführten, umfangreichen Diskussion war es außerdem um 1930 gekommen, da Carl Georg Heise St. Katharinen in Lübeck als Museumskirche eingerichtet und dort die in alle Welt verstreuten Zeugnisse lübischer Skulptur des Mittelalters in Abgüssen mit originalgetreuer Bemalung versammelt hatte. Über Sinn und Zweck *originalgetreuer Nachbildungen* wurde dabei zwischen bedeutenden deutschen Kunsthistorikern ebenso gerungen wie über das grundsätzliche Für und Wider von Abgüssen, deren Anfertigung und deren öffentliche Aufstellung in jener Zeit.<sup>68</sup>

Die angeführten Beispiele zeigen, daß die Zweckbestimmung von Abgüssen und Abgußsammlungen in jener Zeit offenbar nicht mehr klar definiert werden konnte. War es doch gerade die Betonung der reinen Form, die den Abguß im 19. Jahrhundert als dem Medium plastischer und ästhetischer Normen seine gewichtige Bedeutung verlieh und zu seinem Aufstieg verhalf, so wird deren Herausstellung nun als unzureichend erklärt, womit der Abguß nur als von der Oberfläche her augenscheinlich täuschend ähnliche Kopie noch Existenzberechtigung besitzt

Im Verkaufskatalog der Kölner Gipsformerei von August Gerber, die möglichst breite Käuferkreise versorgen wollte, hieß es 1919 dementsprechend, daß weiße Gipse zu 20 bis 35 % billiger abgegeben werden als die originalgetreu kolorierten Imitationen, denen allerdings in jedem Fall der Vorzug einzuräumen sei. Der nicht polychromierte Gips könne zwar zu Unterrichtszwecken empfohlen werden, besäße aber keinen Kunstwert, da er *niemals auch nur eine annähernde Vorstellung des Originals vermitteln* könne. Deutlicher kann nicht bezeugt werden, daß der Abguß nicht mehr als bloßes Abbild der reinen Form betrachtet wurde. Ohne farbliche Imitation und damit Nachbildung von Oberflächenqualitäten der Originale war der Gipsabguß gleichsam unvollständig und minderwertig.

<sup>66</sup> Siehe K. Türk (wie Anm. 55).

<sup>67</sup> Nachweise bei F. M. Kammel (wie Anm. 5), S. 51-52.

<sup>68</sup> Theodor Demmler: Von lübischer Kunst, in: Kunst und Künstler, Bd. 15, 1927, S. 64 ff. - Carl Georg Heise: Vom Sinn der Sammlung in der Lübecker Marienkirche, in: Lübecker Jahrbuch „Der Wagen“, 1928, S. 16 ff. - Carl Geog Heise: Über die Möglichkeit originalgetreuer Nachbildungen, in: Mitteilungen des Museumsverbandes, 1928, S. 3. - Wilfried Basse: Original und Reproduktion, in: Der Kunstwanderer, 1928/29, S. 560. - Walter Paatz: Die Lübecker Katharinenkirche, in: Westermann's Monatshefte 1929/30, S. 156 ff. - Erwin Panofsky, Alexander Dörner, Fritz Schumacher, Max Sauerlandt, Arthur Haseloff, Gustav Pauli zum Problem Original und Faksimile in verschiedenen Texten, in: Der Kreis, 7. Jg., 1930.

Zugleich bezeugt diese Einstellung *eine in der Öffentlichkeit weit verbreitete Einstellung, die darauf abzielte, etwas von der individuellen Aura eines Originalwerkes einzufangen, wenn nicht sogar auf vollgültige Weise zu imitieren.*<sup>69</sup>

Imitationen sind apriori eminent geschmacksabhängig, und dieser dem Abguß zugeordnete Aspekt der Augentäuschung ist bereits Teil seines Niedergangs. Wandelte sich die Wertschätzung des Abgusses im akademischen und im musealen Bereich, weil sein Mangel an schöpferischer Originalität in materieller wie in künstlerischer Hinsicht immer stärker ins Bewußtsein gestellt wurde, weil das beliebig wiederholbare Produkt eines industriemäßig geführten Handwerkszweiges dem auratischen Kunsterlebnis und Kunstgenuß widersprach, weil die verpflichtende Norm in der akademischen Ausbildung aufgrund des generellen Zweifels am ideellen Vorbildcharakter antiker Kunst und erst recht an dem deren Reproduktionen in eine Krise geraten war, bestanden die Gründe im privaten bürgerlichen Bereich vielmehr in den immer deutlicher wahrgenommenen Eigenschaften des Imitates und Massenproduktes ohne besonders großen materiellen und künstlerischen Wert (Abb. 9) im Gegensatz zum immer stärker geschätzten, von der Aura des Unmittelbaren und Kreativen umgebenen Unikat aus Künstlerhand. In zunehmendem Maße diskreditierten seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts *mangelnde Qualität, Übersättigung des Auges, vor allem aber die aufkommenden Kunstströmungen des Naturalismus und des Impressionismus (...) den Gipsabguß als billiges, akademisches und blutleeres Surrogat.*<sup>70</sup> Die oftmals sinnentleerte und gedankenlose Aufstellung der Massenprodukte tat ein übriges, um die Popularität zunächst in den gebildeten und großbürgerlichen Schichten zu minimieren. Immer stärker trat ins Bewußtsein, daß die in vielfacher Ausführung vorhandene Gipskopie das einmalige Erlebnis eines individuellen Schöpfungsaktes negiere. Selbst einstmals am Gips gepriesene Eigenschaften, wie die totale Indifferenz seiner Materialstruktur wurden nun ebenso wie die Belanglosigkeit des materiellen Wertes als Störung und als Makel empfunden. Selbst den Abbildungswert der reinen Form und den damit verbundenen Anspruch auf die Dokumentation der wahren Schönheit sprach man dem Abguß ab, ja deutete ihn als Verirrung, da in ihm nur noch der bloße Abklatsch der toten Form erblickt wurde. In zunehmendem Maße wurde der Gipsabguß zum Symbol eines überholten und hinderlichen Kunst- und Bildungsideals (Abb. 1), zum Sinnbild der Kunstlosigkeit des Kleinbürgers (Abb. 9) und einer sentimental-frömmelnden, gar verlogenen Religiosität (Abb. 8).

In der akademischen Ausbildung verlor er an Bedeutung. Aus den großen Museen räumte man die Gipse meist in der Zwischenkriegszeit aus. Eine jüngere Gelehrten-generation war der historistischen, nicht selten emotional-atmosphärischen Inszenierungen (Abb. 10) überdrüssig und opferte die Doktrin der Vollständigkeit dozierender Kopien-aufreihungen bereitwillig und mehr oder weniger emphatisch der lichtereren Präsentation von Originalen und damit historischer und kunsthistorischer Authentizität.<sup>71</sup> Das Deutsche

<sup>69</sup> H. U. Cain (wie Anm. 9), S. 209.

<sup>70</sup> K. Stemmer (wie Anm. 8), S. 11.

<sup>71</sup> Ein treffendes Beispiel für die Epocheninszenierung der Romanik und der Gotik sind die entsprechenden Säle im Victoriabau des Germanischen Nationalmuseums gewesen, wo die Kopienarrangements in historistischer



Museum in Berlin, das bei seiner Eröffnung 1930 den umstrittenen Abgußtrakt noch aufwies, wurde vier Jahre später bereits zu einem Haus ausschließlich originaler Werke umgestaltet.<sup>72</sup> In zahlreichen Museen reduzierte man die Ausstellungsflächen der Abgußsammlungen bereits in den späten zwanziger und dann in den dreißiger Jahren, da diese Exponate nun - wie Julius Baum bemerkte - besonders in der Nachbarschaft zu Originalen *für unser feines Auge unerträglich*<sup>73</sup> wirkten. Die 60 monumentalen, farbig gefaßten oder getönten Abgüsse figurenreicher Kirchenportale, Grabmäler, Taufbrunnen und Chorgestühle, Orgelprospekte und anderer Bildwerke Westdeutschlands im Wert von 100.000 Reichsmark, die Paul Clemen für die Kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902 angeschafft hatte und die damals noch *größten Anklang* gefunden hatten, mußten 1936, da sie *durch die Rücksichtslosigkeit späterer Benutzer der Ausstellungsräume in einen wüsten Trümmerhaufen verwandelt worden waren*, abgebrochen und die verwendbaren Reste billig verschleudert werden.<sup>74</sup> Die *Rücksichtslosigkeit* der *späteren Besucher* verleiht einen tiefen Einblick in deren gesunkene Wertschätzung von Kopien. Und schon 1919 verkaufte der Zentral-Gewerbeverein für Rheinland, Westfalen und benachbarte Gebiete seine 2000 Abgußformen der Mustersammlung, da man keine Verwendung mehr dafür sah, nach Holland. Die bis ins späte 19. Jahrhundert noch unumwunden vertretende und akzeptierte Gleichwertigkeit von plastischem Original und Kopie hatte sich neben gewandeltem Geschmack und Ästhetik sowie verändertem Selbstverständnis der im Museum betriebenen Kunstgeschichte nicht zuletzt aufgrund der zunehmenden Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken zugunsten des ersteren verschoben. Die Möglichkeiten, die sich mit der Fotografie aufzutun schienen, führten dazu, die Gipse selbst in Form von Lehrsammlungen als überholt zu betrachten. Schließlich setzte sich die Meinung immer mehr durch, daß auch die aufgrund der neuen, technisch bedingten Reisemöglichkeiten bejubelte Verfügbarkeit der in alle Welt zerstreuten Originale die Anhäufung plastischer Kopien überflüssig mache. In Deutschland zumindest existiert kaum ein größeres Museum, in dem man in der zweiten Jahrhunderthälfte noch Abgüsse zu sehen bekam. Vielerorts waren sie im Krieg nicht ausgelagert und daher zerstört oder beschädigt worden. Wo sie erhalten geblieben waren, zerschlug oder entsorgte man sie nicht selten aus Platzmangel und absoluter Geringschätzung in den fünfziger oder sechziger, aber auch noch in den siebziger Jahren.<sup>75</sup> Bestenfalls blieben sie in den Magazinen und wurden unsanft zusammen-

---

Architektur und historistischer Raumfassung zu phantastischen Ensembles vereinigt waren. Vgl. Das Germanische Nationalmuseum (wie Anm. 24), Abb. 231, 323, 348, 349. Auf Authentizität kam es dabei offenbar weniger an als auf die atmosphärische Wirkung, was beispielhaft der nicht allein in diesem Museum modifizierte Aufbau der Hildesheimer Chorschranke belegen mag. Vgl. Christine Rödling: Die museale Inszenierung der Hildeheimer Chorschranke, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2000, S. 145-157.

<sup>72</sup> F. M. Kammel (wie Anm. 1), S. 135-136. - F. M. Kammel (wie Anm. 5), S. 56-58. - F. M. Kammel (wie Anm. 23), S. 175-178.

<sup>73</sup> J. Baum (wie Anm. 57), S. 142-143.

<sup>74</sup> Paul Clemen: Denkschrift über den Plan einer kunsthistorischen Ausstellung in Verbindung mit der Deutschen nationalen Kunstausstellung Düsseldorf 1902, Düsseldorf o. J., S. 11-12. - Monika Hartung: Paul Clemen als „Ausstellungsmacher“, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd. 35, 1991, S. 192-199. - Heijo Klein: Paul Clemen und die Abgußsammlung des Kunsthistorischen Instituts Bonn, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd. 35, 1991, S. 215-250, hier 238-240.

<sup>75</sup> F. M. Kammel (wie Anm. 23), S. 182.

gerückt (Abb. 11). Aus den Kirchen räumte man sie größtenteils spätestens nach den liturgischen Reformen des letzten Konzils. In Privatbesitz befindliche Stücke wurden, wenn sie nicht längst kaputt gegangen waren oder in Kellern und auf Dachböden verstaubten - was sollte nun noch eine Kaiser- oder eine Bismarckbüste auf dem Wohnzimmerschrank, ein Segnender Christus oder ein Zeuskopf auf dem Schreibtisch -, in jenen Jahren als Requisiten muffiger Zeiten auf den Müllhaufen geworfen. Einzig an einigen Universitäten führten sie noch ein geduldetes Dasein für die Übungen der Studenten der Klassischen Archäologie.

Die Aufgaben und Funktionen der Gipsabgußsammlungen waren ja bereits seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland kontrovers diskutiert bzw. dargestellt worden. Schätzten die einen nämlich die *wissenschaftlich erzieherische Kraft der Kopien* besonders und verliehen solchen Kollektionen den Status von Bibliotheken, in denen die Stücke den Betrachter durchaus *in jenen gehobenen Seelenzustand versetzen (sollten)*, in dem *allein Kunstwerke unmittelbar zu ihm sprechen können*,<sup>76</sup> benannten andere das Ziel solcher Sammlungen allein mit der Demonstration des geschichtlichen Werdegangs der Kunstgattung Plastik.<sup>77</sup> Walter Schürmeyer resümierte in den dreißiger Jahren: *Die strengen Historiker wollen das Material nach Stilperioden, Schulzusammenhängen und Meisterpersönlichkeiten chronologisch geordnet sehen, um auf diese Weise die geistigen Kräfte, die zur Formbildung in den einzelnen Zeitperioden geführt haben, aus der Vielgestaltigkeit der Einzelercheinungen in ihrer Gesamtheit sichtbar zu machen. Die Gegenseite, die die Aufgabe mehr von der volksbildnerischen und kunstpädagogischen Seite aufgreift, bevorzugt die Aufstellung nach sachlichen Gesichtspunkten, um durch die Gegenüberstellung der verschiedenen Lösungen der gleichen Aufgabe (z. B. der nackte Mensch, der bekleidete Mensch, das Tier, das Ornament, das Relief) die unterschiedliche Formgestaltung aus den besonderen zeitlichen und lokalen Bedingtheiten zu veranschaulichen.*<sup>78</sup> Wieder andere wollten solche Einrichtungen auf die rein wissenschaftliche Benutzung eingeschränkt sehen und vor allem hinsichtlich der antiken Skulptur als *Laboratorium* für Ergänzungen und Additionen archäologischer Fragmente benutzen.<sup>79</sup> Zu den Streitfeldern dürften diese Fragestellungen schon lange nicht mehr gehören, denn mit der Beseitigung des größten Teiles dieser Sammlungen, stellt sich dieses Problem kaum noch.

Inzwischen werden dem Gipsabguß seit mehreren Jahren wieder *bessere Tage* prophezeit. Man konstatiert zurecht *eine Renaissance des Gipses und der Abgußtechnik sowohl in aktuellen Kunstströmungen als auch in der archäologischen Erforschung der antiken Skulptur*. Denn - so der Berliner Archäologe Klaus Stemmer - *unabhängig vom jeweiligen Zeitgeschmack und der ästhetischen und kunsttheoretischen Einstellung zum Gips und zum Abguß bleibt dieser bis heute das einzige objektive Mittel der Reproduktion - auch im Zeitalter der Photographie, der Videotechnik oder der Holographie und virtueller kybernetischer Kunst, da bei ihm - eine entsprechende Qualität vorausgesetzt - Manipulationen*

<sup>76</sup> B. Gräf (wie Anm. 56), S. 58-61.

<sup>77</sup> R. Stiasny (wie Anm. 58), S. 1-17.

<sup>78</sup> W. Schürmeyer (wie Anm. 25), Sp. 73.

<sup>79</sup> W. Klein (wie Anm. 3), S. 1-10, 100-114.

ausgeschlossen sind.<sup>80</sup> Der Münchner Archäologe Hans Ulrich Cain stellte fest, daß sich die Abgüsse schon seit den siebziger Jahren wieder einer stetig steigenden Beliebtheit erfreuten. Ein Grund dafür dürfte sein, daß die ästhetischen Vorbehalte gegenüber dem weißen Gips als künstlerischem Werkstoff nicht mehr existieren, daß der Gips im Gegenteil wieder ideell aufgewertet ist, nachdem er in der zeitgenössischen Kunst schon seit einigen Jahrzehnten verwendet wird.<sup>81</sup>

Tatsächlich haben sowohl renommierte Museen - wie das Victoria & Albert Museum in London - ihre Abgüßsammlung in den achtziger Jahren wieder zugänglich gemacht. Das Bayerische Nationalmuseum richtete ein entsprechendes Zweigmuseum im Kloster Asbach ein, in der Berliner Skulpturensammlung ordnete und registrierte man Teile der erhalten gebliebenen Bestände, und die Gipsfirma Knauf gründete ein betriebseigenes Museum im fränkischen Iphofen. Auch Universitätsinstitute, die der Klassischen Archäologie ohnehin, aber auch kunstgeschichtliche, wie das in Bonn, pflegen und präsentieren die Reste ihrer Kopienbestände wieder stolz.<sup>82</sup> In anderen Museen beginnt man mit der Aufarbeitung der noch vorhandenen Bestände und bezieht sie in Ausstellungen ein. Einige Institute bekennen sich wieder zu längst verloren geglaubten, über Jahrzehnte verstaubten und geschlossenen Sammlungen und versuchen zumindest ihre Existenz zu rechtfertigen. Zu der auf Anfrage zugänglichen umfangreichen Kollektion im Brüsseler Jubelparkmuseum beispielsweise, die Werke von der Prähistorie bis zum 18. Jahrhundert umfaßt, erklärt man dem Besucher: Da sie schon so lange Zeit besteht, stellt sie ein bleibendes Zeugnis verlorengegangener Kunstwerke dar und erfüllt deshalb einen nicht zu vernachlässigenden konservatorischen Auftrag.<sup>83</sup> Neben den Archäologen, die den Abgüß als wissenschaftliches Arbeitsinstrument nie ganz aus den Augen verloren, besinnt sich die Kunstwissenschaft jetzt wieder auf seinen instrumentalen Charakter. Besteht doch die Möglichkeit, mit ihm Repliken verlorener oder zerstörter Werke auf hohem Realitätsniveau studieren zu können (Abb. 12) bzw. solche, deren Originale heute längst nicht mehr jenen Zustand aufweisen, von dem die Abformungen aus dem vergangenen Jahrhundert noch zeugen, aber auch solche von Bildwerken, die in situ nur schwer zugänglich sind. Überhaupt scheint der Gipsabgüß neben Originalen im Ausstellungsbetrieb wieder bestehen zu können: In der Michelangelo-Schau des Kunstmuseums in Montreal waren die monumentalen Bildwerke des Meisters in gleißend weißen Gipsen zu sehen.<sup>84</sup> Auch alte Ideen und Pla-

<sup>80</sup> K. Stemmer (wie Anm. 8), S. 11.

<sup>81</sup> H. U. Cain (wie Anm. 6), S. 211, vgl. auch S. 201-202 - Michaela Unterdörfer: Antikenrezeption in der Postmoderne. Der Gipsabgüß in der italienischen Kunst 1960-1980, Weimar 1998.

<sup>82</sup> H. Klein (wie Anm. 74), S. 245-250. - Frank Matthias Kammel: Herr Imhoff und die schönen Frauen. Warum sammelt ein Museum Kopien von Skulpturen?, in: Monatsanzeiger. Museen und Ausstellungen in Nürnberg, Nr. 223, 1999, S. 6-7.

<sup>83</sup> Königliche Museen für Kunst und Geschichte. Jubelparkmuseum, hrsg. von F. van Noten, Brüssel 1994, S. 93.

<sup>84</sup> Michelangelo. The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work, Ausst.-Kat. The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1992.

<sup>85</sup> K. Stemmer (wie Anm. 8), S. 7. - Klaus Stemmer: Letzte Chance für ein „Gipsmuseum“?, in: Museumsjournal, 7. Jg. Nr. 2, S. 9-11.

<sup>86</sup> Z. B. Der Kasseler Apollon. Rekonstruktion und Annäherung, hrsg. von Klaus Vierneisel und Peter Gercke, München 1992. - Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur, hrsg. von Hartmut Krohm, Berlin 1996. - Berliner Gypse des 19. Jahrhunderts. Von der Idee zum Gipsabgüß, Ausst.-Kat. Abgüßsammlung Antiker Plastik Berlin, Alfter 1993. - Ausstellungen ohne Katalog: „Feiner weißer Gips!“ Zur Bedeutung eines umstrittenen Materials,

nungen, für die man vor fünfzehn Jahren noch verlacht, wenn nicht gesteigt worden wäre, wie die eines *Gipsmuseum(s) mit Skulpturen aller Kulturen und Epochen, um das die deutsche Hauptstadt von jeder anderen Kulturmetropole beneidet werden würde*, kommen wieder auf den Tisch.<sup>85</sup> Aber auch zum Gips und zum Abguß selbst werden Expositionen gezeigt.<sup>86</sup> In Museumsshops befinden sich Abgüsse seit langem wieder im Angebot und finden guten Absatz; die Auftragsbücher der Gipsformereien sind voll. Sogar exquisite Einrichtungshäuser komplettieren ihre edlen Möbelarrangements derzeit nicht selten mit Gipsabgüssen gefälliger Skulpturen oder dekorativer plastischer Fragmente (Abb. 13). Die damit verbundene Geschmacksprägung öffnet dem makellosen Gips gegenwärtig zweifellos die Haus- und Wohnungstüren einer, wenn auch begrenzten Konsumentenschicht. Zumindest vorübergehend, das heißt solange, bis die Oberfläche unansehnlich geworden sein, man sich an den Stücken satt gesehen haben oder diese modische Art von Wohnaccessoires bei breiteren Rezipientenkreisen Einzug gehalten haben wird, dürfte der Abguß wieder als chic und als Ausweis einer gehobenen Lebenskultur gelten. In den Fußgängerzonen unserer Großstädte schießen Kramläden aus dem Boden, die hauptsächlich von Jugendlichen frequentiert werden und die in ihrem Angebot auch die obskuren Abgüsse führen, die noch vor wenigen Jahren als grauenhafter Kitsch diffamiert worden wären und die niemand in seiner Nähe hätte dulden mögen. Doch vielleicht besitzen diese Requisiten einer aktuellen Facette der kurzlebigen Jugendkultur ja auch nur deshalb soviel Renommé, weil das Material Gips in der breiten Öffentlichkeit noch immer in Verruf ist, weil die bunt bemalten Massenprodukte noch immer unter dem vom Bürger selbstgemachten Kitschbegriff laufen und von den Kids mehr oder weniger bewußt provokativ und der gängigen Ästhetik entgegen konsumiert werden.

Sicherlich sind die aufgeführten dennoch hoffnungsfroh stimmende Zeichen. Gewiß wird dieses *Lieblingskind des 19. Jahrhunderts* nie wieder seine damalige Popularität erreichen. Doch als genauso sicher darf gelten, daß der Gipsabguß seines instrumentalen Charakters wegen zumindest in einigen Geisteswissenschaften wieder höher geschätzt werden wird. Undenkbar ist heute die Zerstörung historischer Abgüsse, die noch vor zwei Jahrzehnten landläufig *bewußtlos* praktiziert worden ist. Benutzer von Gipsabgüssen sind Hüter von Gipsabgüssen. Sicherlich, es sind wenige und es werden wenige bleiben. Doch mehr als eine engagierte Minderheit ist für die Erfüllung des Vermächtnisses Wilhelm von Humboldts vielleicht auch nicht nötig, von dem es heißt, seine letzten Worte auf dem Totenbett seien gewesen: *Seid heiter und haltet mir die Gipse rein, denn das ist die Hauptsache!*



Heimatemuseum Berlin-Charlottenburg, Berlin 1991. - Archäologische Rekonstruktionen. Abgußmuseum antiker Plastik der FU Berlin, Berlin 1998. - Vgl. Klaus Stemmer: Archäologische Rekonstruktionen, in: Museumsjournal, 12. Jg., Nr. 4, 1998, S. 72-73.



Abb. 1: Für die einen plastisches Kompendium, für die anderen eine Totenkammer: Blick in den Saal des Sebaldusgrabes im Deutschen Museum in Berlin, 1930



Abb. 2: Der Antikenabguß als Medium der ästhetischen Norm: Christoph Weigel: Der Zeichensaal der Berliner Akademie, 1696, Kupferstich

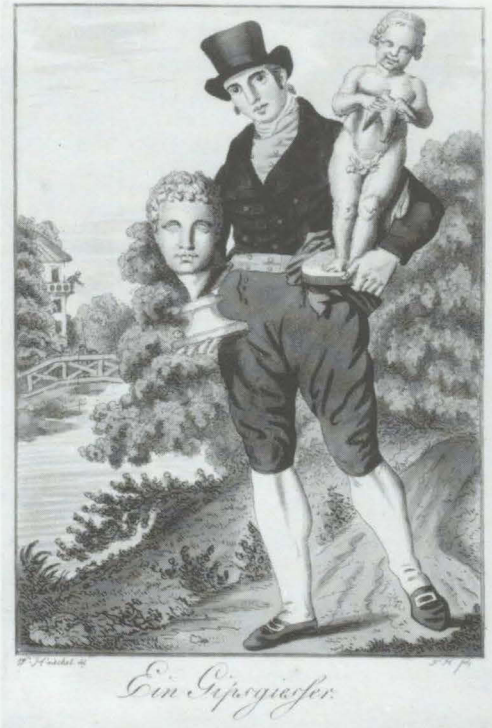


Abb. 3: Überlandhandel mit für's bürgerliche Ambiente: F. A. Henschel: Der Gipsgießer, um 1800, Radierung, aus: Les cris de Berlin. Zwölf merkwürdige Ausrufer von Berlin mit ihrem Geschrei, um 1800

Studien für Künstler und Gegenstände zum Zeichnen.

\* Verkaufslager ist in der Gießerei Albrecht-Straße 18. \*  
Die Gegenstände werden von Gyps und mit den Gußnähten geliefert.

1. Köpfe und Masken.

- Omphale, Isis, Sterbender Alexander, Köpfe a. Büstenfuß, ca. 50 cm hoch . . . à Mk. 12
- Königin Luise von Schadow Klytia, Niobe Mutter, Venus v. Milo, Lucius Verus, Apollo v. Belvedere, Hermes, Diana v. Versailles, Flora, Ariadne vom Capitol, Mercur. . . . . 6
- Lorenzo von Medici, Christuskopf, von Michel Angelo, 60 cm hoch . . . . . 16
- Kopfeines Geistlichen, Mittelalter. Heiliger Andreas, auf Büstenfuß, 28 cm . . . . . 10
- Sklave von Michel Angelo, Venus v. Allegrain, Antike tragische Maske . . . . . 8
- Schiller, Lessing, Weber, Otto Ludwig, Pfar. Kneipp, Beethoven, Liszt, Friedrich II., Napoleon, Dante, Königin Luise, Leopardi, Totenmasken . . . . . 5
- Beethoven bei Lebzeiten à Maske des kolossalen Christus, von Thorwaldsen . . . . . 16
- Friedr. Nietzsche (Schellbach) . . . . . 12

2. Fiammingos und andere Studien.

- Nackte weibliche Figur ohne Arme, rechtes Standbein (1/2 Lebensgröße), 94 cm hoch, Mk. 18
- Nackte weibliche Figur ohne Arme, linkes Standbein (1/2 Lebensgröße), 94 cm hoch, . . . . . 18
- Beides sind Naturstudien von Professor Albert Wolff, zum Gewandliegen.
- 4 Fiammingo-Kinderköpfe, lebensgroß, Haut-Reliefs, 26 cm hoch . . . . . à Mk. 3
- 3 Fiammingo-Kinderbüsten, 1/2 Lebensgr., 22 cm hoch, à . . . . . 3
- 14 Fiammingo-Kinderstatuett. 18-22 cm hoch . . . . . à . . . . . 3
- 1 Fiammingo lebensgroßes Kind (z. hängen) 52 cm lang . . . . . 16
- 1 Fiammingo-Kind, fliegend (Engel), kleiner, 41 cm lang, 1 do. kleiner, 31 cm lang, 2 do. kleiner, 24 cm lang, à . . . . . 9
- Anatomie, v. Caudron, stehende Figur, 63 cm hoch . . . . . 16
- Dieselbe, mit erhobnem Arm, 63 cm hoch . . . . . 16

3. Gesichtsteile, à 2 Mk.

- Auge des Jupiter von Otricoli, Auge der Ariadne, Mund des kolossalen Antinous, Mund des kleinen Antinous, Mund des Mercur, Ohr, kolossal, antik, 2 Ohren, über Natur, auf einer Platte.

4. Hände.

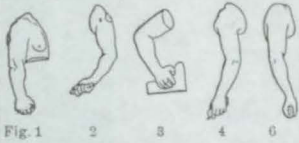
- Nr. 1. Rechte Hand, weiblich, Mk. 4
- Nr. 2. Linke Hand, weiblich, . . . . . 4
- Nr. 3. Linke Hand des Lorenzo de Medici, von Michel Angelo . . . . . 5



- Nr. 4. Rechte Hand, desgl. mit Stab . . . . . Mk. 4
- Nr. 5. Linke Faust, männl., . . . . . 4
- Nr. 6. Linke Hand, weiblich, sehr bewegt, . . . . . 4
- Nr. 7. Linke Hand, männlich, mit dünnem Stab . . . . . 4
- Nr. 8. Rechte Hand, weiblich, m. Kantenärmel, . . . . . 5
- Nr. 9. Linke Hand, männlich, mit dickem Stab . . . . . 4
- Nr. 10. Rechte Hand, weiblich, Florenz . . . . . 4
- Nr. 11. desgl. . . . . 4
- Nr. 12. Linke Hand, weiblich, Florenz . . . . . 4
- Nr. 13. Rechte Kinderhand, auf Platte . . . . . 2
- Nr. 14. Linke Kinderhand m. Unterarm, auf Platte . . . . . 2
- Nr. 15. Rechte Kinderhand, Innens., auf Platte . . . . . 2
- Nr. 16. Rechte Hand, weiblich, Florenz . . . . . 4
- Nr. 17. Rechte Hand, weiblich, . . . . . 4
- Nr. 18. Linke Hand weibl., jugendl., . . . . . 4
- Nr. 19. Linke Hand, weibl., aus Rom, sehr schön, wie Nr. 17. . . . . 4
- Nr. 20. Rechte Hand, weibl., aus Rom, sehr schön, wie Nr. 17. . . . . 4
- Nr. 21. Linke Hand, weiblich, Nr. 22. Rechte Hand, weiblich, Hand von Rubens, über Natur geformt . . . . . 6
- Hand von Voltaire, über Natur geformt . . . . . 6

5. Körperteile, über Natur geformt.

- Kinderbrust mit gekreuzten Armen . . . . . Mk. 6
- Weiblicher Oberkörper, vordere Ansicht . . . . . 6
- Rechter männlicher Arm mit Brust, sehr kräftig, Fig. 1 . . . . . 12
- Rechter männlicher Arm, wenig gekrümmt, Fig. 2 . . . . . 9
- Rechter männlicher Arm, aufgestützt, Fig. 3 . . . . . 8
- Linker weiblicher Arm, hängend, Fig. 4 . . . . . 7



- Rechter weiblicher Arm, rechtwinklig gebogen, Fig. 5 . . . . . Mk. 8
- Rechter weiblicher Arm, häng., Fig. 6 . . . . . 7
- Zwei Kinderbeinchen, auf einer Platte, hintere Seite . . . . . 4
- Rechtes weibliches Bein . . . . . 12

6. Füße.

- Nr. 1. Rechter Fuß der Venus Medici . . . . . Mk. 3,50
- Nr. 2. Linker Fuß der Venus Medici . . . . . 3,50
- Nr. 3. Rechter Fuß, weiblich, antik, lebensgroß . . . . . 4
- Nr. 4. Linker Fuß, männlich, antik, kolossal, 37 cm lang . . . . . 5,50
- Nr. 5. Linker Fuß, weiblich, stehend, Natur, Florenz, sehr schön . . . . . 4
- Nr. 6. Rechter Fuß, weiblich, gestreckt, mit Sohle, Natur, Florenz, sehr schön . . . . . 5
- Nr. 7. Linker Fuß, weiblich, Sohle . . . . . 5
- Nr. 8. Linker Fuß, männlich, Natur, aufstehend . . . . . 3,50
- Nr. 9. Rechter Fuß, männlich, Natur, vorgestreckt . . . . . 3,50
- Nr. 10. Rechter Fuß, männlich, Natur, Hacken gehoben . . . . . 5
- Nr. 11. Linker Fuß, des Silen, antik . . . . . 5
- Nr. 12. Rechtes Kinderfußchen . . . . . 3
- Nr. 13. Linkes Kinderfußchen . . . . . 3

7. Ornamente.

- Tischfuß, Löwenkopf auf Löwenbein, 78 cm hoch . . . . . Mk. 14
- Acanthusblatt auf Platte, 34 cm hoch . . . . . 3
- Halbe Rosette, Durchmesser 45 cm . . . . . 7
- Ganze Rosette, Durchmesser 18 cm . . . . . 2,50
- Weinblatt und Traube, über Natur geformt, breit 22 cm, hoch 34 cm . . . . . 7
- Lorbeerzweig, über Natur geformt, br. 20 cm, hoch 49 cm . . . . . 7

8. Tiere. (Siehe auch Seite 41.)

- Adler, antik, 34 cm hoch . . . . . Mk. 12
- Adler, Skizzen-Rauch, 25 cm h. . . . . 7
- Hirsch, Greif, Löwe (s. Tiere S. 41.) . . . . . 10
- Elefant, 31 cm hoch . . . . . 10
- Löwe, stehend, 29 cm hoch . . . . . 10
- Elefantenkopf, 21 cm hoch . . . . . 3
- Pferd, galoppierend, v. Calide, 35 cm hoch . . . . . 12
- Pferd, stehend, ziehend, von Clot, 35 cm hoch . . . . . 12
- Muskelpferd, v. Clot, 35 cm h. . . . . 13
- Pferdekopf, 12 cm hoch . . . . . 2
- Pferdekopf (Volf's Löwenkämpfer), 11 cm hoch . . . . . 2
- Maultierkopf, 12 cm hoch . . . . . 3
- Löwenkopf, 18 cm hoch . . . . . 3
- Widderkopf, 24 cm hoch . . . . . 3
- Pferdehuf und Kötthengelenk, Anatomie, 29 cm hoch . . . . . 5

Abb. 4: Kuriose Requisiten für's Atelier: Seite mit Künstlerbedarf aus dem Katalog der Berliner Gipsgießerei Gebrüder Micheli, um 1900

### Kaiser Wilhelm II. Büsten

von Elfenbeinmasse u. von Gyps,  
25 Cmt. hoch, lebensgröss.  
à 45 Mk. von Elfenbeinmasse,  
à 24 Mk. von Gyps. Kiste 5 Mk.  
Cassinet a. d. Wand zu befestigen  
à 16 resp. 9 Mk., Kiste 2 Mk.  
Copien davon in 12 Grössen  
(größer u. kleiner).

Pro-  
spekt  
mit  
Abbil-  
dun-  
gen  
gratis.

**Gebrüder Micheli,  
Berlin,  
Unter den Linden 12.**

Kaiser Wilhelm mit Herosolimanmantel, Kaiser Wilhelm in grosser Generalsuniform.  
Illustrirtes Preisverzeichnis der Kunstanstalt gratis. (239)

### Büsten von Elfen- beinmasse und von Gyps sind vorrätig in 12 Grössen bei

**Gebrüder Micheli,  
Berlin NW.,  
Unter d. Linden 76a.**

	Preise			
	Höhe in cm.	von Elfen- beinmasse	von Gyps	Kiste u. Verpack.
<b>Fürst Bismarck in Uniform.</b>				
Doppelt lebensgröss . .	140	250	120	24
1 $\frac{1}{2}$ fache Lebensgrösse	107	135	66	12
$\frac{7}{6}$ Lebensgrösse . . .	88	60	30	6
<b>Lebensgrösse . . .</b>	<b>78</b>	<b>48</b>	<b>24</b>	<b>5</b>
dieselbe m. nackt. Brust	65	36	18	4
$\frac{5}{6}$ Lebensgrösse . . .	60	33	18	3

Abb. 5: Preiswertes für national gesinnte Bürger: Annoncen der Berliner Firma Gebrüder Micheli in der Leipziger Illustrierten Zeitung. Kaiser Wilhelm II. (1889) und Fürst Bismarck in Uniform (1895)

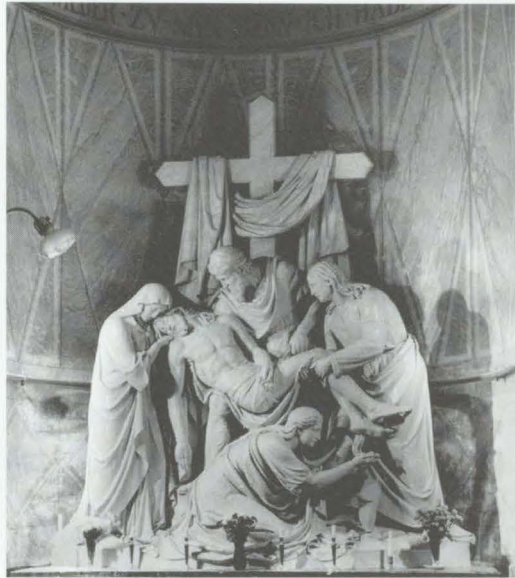


Abb. 6: Zeitgenössische religiöse Kunst in der Gipskopie: Die Kreuzabnahme Christi von Wilhelm Achtermann in der Berliner St.-Michaels-Kirche, 1861

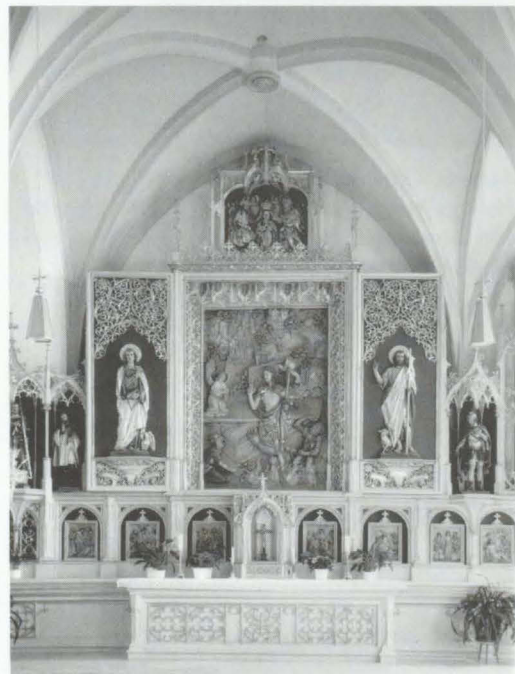


Abb. 7: Altfränkisch-sakrales Ambiente aus Gips: Blick in die zwischen 1860 und 1864 regotisierte Spitalkapelle St. Johannis in Passau



Abb. 8: Gipsheilige haben ausgedient: Der Heilige Joseph (um 1900) aus der Pfarrkirche von Beverungen bei Höxter im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg



Abb. 9: Lange Zeit beliebtes Dekorationsobjekt bürgerlicher Wohnräume: Die Bildnisbüste einer Prinzessin von Neapel von Francesco Laurana als Abguß aus der Formerei der Berliner Museen, um 1920, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 10: Proppenvoll, doch atmosphärisch: Gipsabgüsse deutscher Renaissance-Bildwerke in der Erdgeschoßhalle des Friedrich-Wilhelm-Baus im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, um 1900





Abb. 11: Abgestellt warten sie auf bessere Zeiten: Abgüsse italienischer Bildwerke im Kellermagazin des Berliner Bodemuseums, Aufnahme 1994



Abb. 12: Ersatz für die Wissenschaft: Der berühmte Prophet von der 1944 zerstörten Moritzkapelle in Nürnberg ist als Abguß erhalten. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Auf diesem Möbel  
kann man  
das Leben vertiefen

LOLA DIWAN



Abb. 13: Schöner Wohnen mit Gips: Als Dekoration in Einrichtungshäusern erwirbt sich der Abguß neue Akzeptanz als Accessoire gehobener Wohnkultur. Prospektfoto der Firma Pro seda, 1999.