

Rebecca Wade, **Domenico Brucciani and the Formatori of 19th-century Britain**. Verlag Bloomsbury, London 2018. 216 Seiten mit 60 schwarzweißen Abbildungen.

Spätestens seit dem ausgehenden achtzehnten Jahrhundert waren Gipsabgüsse als Medien der Übermittlung antiker Plastik in ganz Europa begehrte Objekte. Nicht zuletzt im Zuge der napoleonischen Eroberung, als ganze Sammlungen – nicht nur – antiker Kunst nach Paris gelangten, wurde es üblich, Skulpturen abzugießen und in die Sammlungen der Welt zu verkaufen. Beginnend mit dem Atelier de Moulage in Paris entstanden in einigen Ländern große Abgusswerkstätten, die einen schier unersättlichen Markt belieferten. Museen, Kunstakademien, Universitäten und private Sammler waren die Abnehmer ihrer Produkte.

In den letzten Jahren sind Gipsabgüsse antiker und anderer Skulptur als historische Objekte ins Blickfeld der Forschung geraten, da sie über ihre Funktion als Übermittler des zugrunde liegenden Kunstwerks hinaus die Parameter der Verbreitung antiker Kunst in denjenigen Epochen umschreiben können – besonders im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert –, die für die Konstitution der archäologischen Fächer maßgeblich waren. Zunehmend wird auch danach gefragt, wer die Hersteller von Abgüssen waren und wie der Handel die Rezeption antiker Kunst beeinflusste. Hier fügt sich die Studie von Rebecca Wade nahtlos ein, die sich mit dem sicher bedeutendsten AbgussHersteller Englands im neunzehnten Jahrhundert, Domenico Brucciani, befasst und damit eine Forschungslücke schließt.

Der Fokus auf die großen Werkstätten verstellt nicht selten den Blick darauf, dass ein wesentlicher Teil von Abgüssen, gerade für den gewissermaßen alltäglichen Gebrauch, durch Personen hergestellt wurde, die am unteren Rand der Gesellschaft angesiedelt waren. Es waren wandernde Gipsgießer, die Figurina, die meistens aus Italien stammten und in ganz Europa unterwegs waren.

Nur ausnahmsweise gelang es ihnen, sich gegen alle Vorurteile durchzusetzen und einen sozialen Aufstieg aus eigener Kraft zu erleben. Zu den wenigen namentlich bekannten Ausnahmen gehörte Domenico Brucciani. Wie viele andere stammte er aus der Gegend von Lucca, wo er 1815 in Barga geboren wurde. Im Jahr 1829 stieg er in das Geschäft seines Onkel Luigi Brucciani in London ein, das er 1840 übernahm und bis zu seinem Tod 1880 führte. Sein Betrieb D. Brucciani and Co.,

Ltd. belieferte ganz England. Er etablierte sein Geschäft als die Abgussfirma schlechthin. Zu seinen Kunden gehörten neben den staatlichen Kunstschulen und Akademien große Museen wie das South Kensington (das spätere Victoria and Albert Museum) und das British Museum, aber auch die Großprojekte der Epoche wie der Crystal Palace in Sydenham.

Eine staatliche Gipsformerei wie in Frankreich und Deutschland gab es in Großbritannien nicht. Diese Funktion übernahm de facto Bruccianis Firma. Trotzdem war Ihre Geschichte auch in der einschlägigen Forschung bislang nur in Teilen bekannt. Diesem Missstand hilft nun die Publikation von Rebecca Wade ab, die – als veritable Firmengeschichte angelegt – das Leben und Werk von Domenico Brucciani in den Kontext der viktorianischen Epoche einbettet.

In einer knappen Einleitung (Introduction, S. 1–19) umreißt sie das soziale Umfeld der wandernden italienischen Figurina. Diese waren nach modernen Begriffen Wirtschaftsmigranten, die nach den napoleonischen Kriegen in ganz Europa quasi als Saisonarbeiter unterwegs waren, um ihre Familien in Italien, meist Norditalien, finanziell zu unterstützen. Sie waren mit einer kleinen Auswahl gut nachgefragter Figurinen und Büsten unterwegs, die sie auf der Straße anboten. Der ›image boy‹ wurde zu einem Topos in den Zeitungsartikeln der Epoche.

Wie diese machte sich Domenico Brucciani nach England auf, hatte jedoch den Vorteil, direkt in die Werkstatt seines Onkels einsteigen zu können. Auch er rekrutierte sein Personal während des gesamten Bestehens aus dem Reservoir der wandernden Figurina, das sich erst gegen Ende des Jahrhunderts erschöpfte. Von diesen hoben sich die Formatori ab, die eben nicht nur die gängigen Verkleinerungen anfertigten, sondern in der Lage waren, Formen und getreue Abgüsse herzustellen. Selbst in Bruccianis Werkstatt blieben auch diese Handwerker bis auf wenige Ausnahmen namenlos. Immer wieder aber brachten Kooperationsprojekte, etwa mit der Royal Academy, sehr versierte Bildhauer in seine Werkstatt, die sich damit kontinuierliche Teilhabe an den Großprojekten der Epoche sicherten.

Das zweite Kapitel ›Object Lessons‹ (S. 21–42) widmet sich wesentlichen Motoren der Verbreitung von Bruccianis Abgüssen. Anders als etwa in Deutschland entstanden Lehrstühle für Klassische Archäologie in England erst verhältnismäßig spät nach der Jahrhundertmitte, wesentliche Kundenkreise wie in anderen Ländern fehlten daher zunächst noch.

Eine zentrale Rolle nahmen aber die staatlichen Kunstschulen ein, die Schools of Design, die 1839 vom Staat eingerichtet wurden. Sie dienten der Verbreitung der Kunstkenntnisse im Volk, insbesondere unter denjenigen, die in den Manufakturen arbeiteten. Gipsabgüsse, besonders auch nach antiken Vorbildern, waren jeder dieser Institutionen zugeordnet. Und da anders als in Frankreich mit dem Atelier de Moulage oder in Preußen mit der Königlichen Gipsformerei die Einrichtung einer staatlichen Formerei in Großbritannien nicht vorgesehen war – und auch nie eingerichtet wurde – bot sich für Brucciani die Gelegenheit, die Ausstattung dieser Schulen zu ermöglichen. Zudem erteilte er selbst für eine gewisse Zeit dort Unterricht im Abformen und Gießen. Landesweit versorgte er diese Institutionen mit einem vom Government festgelegten Bestand geeigneter Abgüsse.

Ausstellungen aller Art, die einerseits den industriellen Fortschritt Großbritanniens feierten, andererseits dem Vergnügen und der Belehrung des Volkes dienten, waren markante Institutionen des Viktorianischen England. Regelmäßig verlangten diese die Fertigkeiten eines versierten Gipsgießers. Unter der Überschrift ›Exhibitions Great and Small‹ (S. 43–73) widmet sich Rebecca Wade diesem Phänomen.

Als bekanntester Abguss Bruccianis darf sicher derjenige des Apoll vom Belvedere in der Great Exhibition im Londoner Crystal Palace von 1851 und in der Nachnutzung in Sydenham ab 1854 gelten, der oft dargestellt und in der einschlägigen Forschungsliteratur verschiedentlich gewürdigt wird (vgl. hier S. 44–48). Seine besondere Bedeutung gründete auf zwei Faktoren, die symptomatisch für Gipse ersten Ranges sind. Zum einen galt er als Ausguss einer direkt vom Original genommenen Form (ohne dass sich jedoch nachweisen ließe, wie und wo Brucciani diese genommen haben könnte), andererseits war er durch Bruccianis namentliche Autorschaft nobilitiert. Dass besonders kunstfertige Gipsgießer in den Stand eines Künstlers versetzt wurden, ist in der Geschichte der Abgüsse immer wieder zu beobachten. Die Kombination von Originalnähe und künstlerischer Autorschaft erhöhte den Wert von Abgüssen.

Auch für die International Exhibition von 1862 fertigte Brucciani vielbeachtete Werke an, vor allem die Skulptur ›Greek Slave‹ des nordamerikanischen Künstlers Hiram Powers. Brucciani war nicht auf künstlerische Produktion festgelegt, auch seine Abgüsse von Blüten und Blättern fanden viel positive Resonanz.

Die großen Ausstellungen fanden ihren Widerhall außerdem jenseits der Hauptstadt und so bekamen Bruccianis Abgüsse ihren Platz im New Crystal Palace in Liverpool und im Cosmorama in Manchester, um nur zwei zu nennen. Aber auch sein Verkaufsraum wurde zunehmend zu einem eigenen Ausstellungsraum: Als Galleria delle Belle Arti eröffnete er ihn in der Russell Street in Covent Garden neu.

Abgüsse aus künstlichem Stein schmückten zudem Parks und Gärten innerhalb und außerhalb Londons, wie den Winter Garden in Blackpool (1878) und den

Alexandra Palace in London (1873), aber auch temporäre Installationen wie jene anlässlich der Hochzeit des Prince of Wales mit der Prinzessin von Dänemark 1863. Der besonders langlebige Erfolg der Werkstatt ging sicher auch auf diese breite Angebotspalette zurück, die weit über die Verbreitung ›getreuer‹ Abgüsse hinausreichte, wie sie für die staatlichen Manufakturen Frankreichs und Preußens charakteristisch war.

Dies gilt in weitaus größerem Maße für andere Objekte, die die finanzielle Geschäftsgrundlage darstellten. Das vierte Kapitel ›Death Masks and Dance Halls‹ (S. 65–101) widmet sich genau diesem Phänomen. Totenmasken berühmter Zeitgenossen waren im neunzehnten Jahrhundert ohnehin mit dem Werkstoff Gips untrennbar verbunden und bildeten das Kerngeschäft fast jeder Gießerei. Hinzu kam die Ausstattung von (regionalen) Theatern und anderen Einrichtungen wie etwa privat geführten Ausstellungen, aber auch dekorative Elemente wie künstlerisch gestaltete Füße für Gasleuchten.

So vielfältig und breit gefächert Bruccianis Geschäft auch gewesen sein mag, so ist sein Name in der Archäologie und Kunstgeschichte besonders wegen seiner Bedeutung für Museen und Abgusssammlungen verschiedener Arten und Orte bekannt. Diesen widmet sich die Autorin im fünften Kapitel ›Building Museum Collections of Plaster Casts‹ (S. 103–132).

Brucciani belieferte besonders in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts Museen und Kunstgalerien in Großbritannien, Nordamerika, Australien und Asien. Um die Jahrhundertmitte begann zudem sein enges Verhältnis zum British Museum, für das bis 1857 William Pink Abgüsse anfertigte. So war es zunächst für Brucciani nicht möglich, verbilligte Abgüsse von dort zu erhalten, um kommerziellen Nutzen daraus zu ziehen. Jedoch folgte Brucciani dem Konkurrenten Pink 1857 als exklusiver Vertragspartner nach und blieb es bis zu seinem eigenen Tod 1880 – er hatte die Formen in Ordnung zu halten, sie zu versichern und auf seine Kosten zu lagern. Sie blieben ebenso wie der jeweils erste Ausguss Eigentum der Trustees. Dafür erhielt er das exklusive Recht, so viele Ausgüsse wie möglich anzufertigen und – allerdings zu festgelegten Preisen – zu verkaufen.

Ertragreich war sodann seine Verbindung mit dem South Kensington Museum, die ebenso lange währte. Hier war er an der Ausstattung der Cast Courts maßgeblich beteiligt. Als besonders hervorgehobenes Projekt muss die Anfertigung des Abgusses der Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela gelten. Brucciani unternahm dorthin eine mehrwöchige Expedition, um diese vor Ort anzufertigen. Andere Museen in London und England folgten mit ganz unterschiedlichen Schwerpunkten, mal Electrotypes (National Portrait Gallery), mal Lebendabguss des ›Bodybuilders‹ Eugen Sandow 1901, die nach Bruccianis Tod von seiner Firma ausgeführt wurde. Doch auch Museen in den ehemaligen Kolonien Australiens und Asiens wie etwa in Auckland oder Melbourne, aber auch in Nordamerika, gehörten zum Kundenkreis der Firma.

Unter dem Titel ›Casting Aside‹ (S. 133–155) firmiert das Schlusskapitel des Buches, das sich vor allem mit dem wechselvollen Schicksal der Firma nach Bruccianis Tod 1880 befasst und den Weg von der prosperierenden Firma zur staatlich geführten Institution nach dem Zweiten Weltkrieg beschreibt.

Schon im Ersten Weltkrieg war die Firma ins Schlingern geraten, da durch die militärischen Auseinandersetzungen die Absatzmärkte zusammengebrochen waren. Trotz intensiver Versuche, sie nach internationalem Vorbild in staatliche Trägerschaft zu überführen, kam es nur zu privat getragenen Rettungsmaßnahmen, die gerade noch verhindern konnten, dass der Fundus der Firma ins Ausland verkauft werden musste. Erst 1921 gelangte sie unter der strengen Auflage, Gewinne zu erwirtschaften, in die Trägerschaft des Board of Education und fand ihren künftigen Ort im Victoria and Albert Museum. Die Belegschaft wurde bei dieser Gelegenheit und in der Folge der Weltwirtschaftskrise stark dezimiert. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Firma 1951 komplett geschlossen.

Rebecca Wades kurzweilige Studie erfasst ein ganzes Panorama der Verwendung von Gipsabgüssen in Großbritannien und ihrer Herstellung vor allem im neunzehnten Jahrhundert. Sie berührt dabei neben den allfälligen Themen der Reproduktion antiker und nachantiker Kunst vielfältige Bereiche des Entertainments und des Edutainments, wie man das mit modernen Bezeichnungen belegen könnte, und dies war charakteristisch für das Großbritannien insbesondere der viktorianischen Zeit. Die umfassend mit Archivmaterial unterfütterte Arbeit lässt dabei nur wenige Themen unberührt. An manchen Stellen hätte man sich eine thematische Weiterung und den Vergleich mit anderen Ländern gewünscht.

Die große Lücke der Kenntnis darüber, wie sich Gipsabgüsse im neunzehnten Jahrhundert verbreiteten, insbesondere aber, wie sich eine privat geführte Firma als Äquivalent zu den ehrgeizigen staatlichen Unternehmen Frankreichs und Preußens etablierte, wird von Rebecca Wades Arbeit nun endlich geschlossen.