

Die Taufbecken von Siena und die Geschichte der Gipsabgüsse italienischer Renaissancebildwerke auf der Berliner Museumsinsel

Veronika Tocha

Gipsabgüsse prägten die Ersteinrichtung zahlreicher Museen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In Hinblick auf historische Sammlungskonzepte, Bildungsaufträge und die einem stetigen Wandel unterworfen Idee des Museums fungieren sie als wahre Zeitzeugen. Heute sind viele Gipse und ganze Abgussammlungen aus den Ausstellungsräumen verschwunden – und damit bedeutende Kapitel der jeweiligen Institutionengeschichte. Der Beitrag unternimmt eine Spurensuche zu den fünf Abgüsse des Taufbeckens von Siena, die die Gipsformerei um die Wende zum 20. Jahrhundert für die Königlichen Museen zu Berlin sowie für Museen in Dresden, London, Pittsburgh und Budapest gefertigt hat. Anhand ihrer individuellen Objektbiografien werden die unterschiedlichen Strategien des Sammelns, Ausstellens und Bewahrens sichtbar. Zugleich wird die einstige Bedeutung der Gipsabgüsse auf der Berliner Museumsinsel greifbar, die aktuell auch in einer neuen Dauerausstellung im Bode-Museum erfahren werden kann.

1873 kam es in Wien zu einem wichtigen Austausch von deutschsprachigen Kunsthistorikern und Museumsfachleuten, der die Sammlungsgeschichte der Berliner Museen in ganz konkreter Weise prägen sollte: Zeitgleich zur Wiener Weltausstellung fand in der Bibliothek des Museums für Kunst und Industrie (heute: Museum für angewandte Kunst) der »Erste Kunsthistorische Congress« statt. Während der vier tägigen Veranstaltung erörterten die Teilnehmenden praktische, methodische und museologische Fragen die kunstgeschichtliche Lehre, Forschung und Museumsarbeit betreffend. Ein Aspekt war auch die Beschaffung hochwertiger Gipsabgüsse nachantiker Skulptur. Richard Schöne, seinerzeit Referent für Kunstangelegenheiten im preußischen Kultusministerium, beschrieb im Nachgang des Kongresses das besondere »Bedürfnis nach vortrefflichen Gipsabgüsse[n]« unter den Kunstmuseen und Unterrichtsanstalten. »Allerdings sind unsere Gipsmuseen«, so Schöne weiter, »wie auch die Zentralsammlung zu Berlin mit ihren Ergänzungen vielfach auf Benutzung des Zufalls angewiesen: Sie müssen sich oft mit mangelhaften Exemplaren begnügen oder zeigen, namentlich in Bezug auf die Plastik des Mittelalters und der Renaissance[,] nicht selten eine unverhältnismäßige Armut«¹ – eine Situation, die im Wesentlichen dem 1865 in Italien erlassenen Verbot von Originalabformungen geschuldet war.

Dieser Beitrag rekapituliert, wie der »unverhältnismäßigen Armut« der Gipsabgüsse renaissancezeitlicher Werke auf der Berliner Museumsinsel unmittelbar nach dem »Ersten Kunsthistorischen Congress« begegnet wurde. Er verfolgt die Entstehung einer Sammlung, die binnen kürzester Zeit internationales Renommee erlangte und bereits

1880 Weltrang besaß. Er zeichnet den generellen Wertverlust nach, der die Gipsabgüsse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend in die Depots verbannte.² Schließlich demonstriert er, inwiefern das Medium des Gipsabgusses heute eine bemerkenswerte »Renaissance« erfährt – eine Wiederbelebung, die in Berlin in eine exemplarische Rückkehr der Gipse auf die Museumsinsel mündete: Im Rahmen eines 2023/24 durchgeführten Kooperationsprojekts³ der Staatlichen Museen zu Berlin wurde das fünfeinhalf Meter hohe historische Gipsmodell des Taufbeckens aus dem Baptisterium von San Giovanni in Siena aus der Sammlung der Gipsformerei wissenschaftlich aufgearbeitet und aufwendig restauriert. Zusammen mit der in der Skulpturensammlung bewahrten, ursprünglich vom Originaltaufbecken stammenden Bronzestatue *Putto mit Tamburin* von Donatello ist es seit Herbst 2024 in der Dauerausstellung des Bode-Museums auf der Museumsinsel zu sehen – als eindrucksvolles Stellvertreterwerk und zugleich als Mahnmal eines lange vernachlässigten Kapitels der Berliner Museumsgeschichte, das nun wiederentdeckt werden kann (Abb. 1).

Der rund 150-jährigen Geschichte der Gipsabgüsse renaissancezeitlicher Bildwerke auf der Berliner Museumsinsel geht der Beitrag in zwei Teilen nach. Zunächst wird in einem historiografischen Teil dargelegt, wie in den 1870er und 1880er Jahren ein von Wilhelm Bode kuratiertes Programm von rund 150 Abgüsse hochkarätiger italienischer Renaissancebildwerke nach Berlin kam. Dabei geht es auch um die wechselhafte Aufstellungsgeschichte dieser Abgüsse an unterschiedlichen Orten auf der Museumsinsel. In einem zweiten, komparatistisch angelegten Teil wird das internationale Geschäft mit den Abgüsse von Renaissancebildwerken, das die Berliner Museen über ihre museums-

1 Schreiben von Richard Schöne an den preußischen Kultusminister Paul Ludwig Adalbert Falk, 9.11.1873, GSTA PK, I. HA Rep. 76, Ve Sekt. 1 Abt. I Nr. 40 Bd. 5, Bl. 104–106, hier 104 verso. Für die Bereitstellung des Schreibens sowie der groben Transkription danke ich Ulrike Papadopoulos. Für weiterführende Unterstützung bei der Entzifferung danke ich Michaela Hussein-Wiedemann und Beate Ebelt-Borchert.

2 Zu dieser Entwicklung vgl. weiterführend Annetta Alexandridis, Lorenz Winkler-Horaček, *Destroy the copy. Plaster cast collections in the 19th–20th centuries: demolition, defacement, disposal in Europe and beyond*, Berlin/Boston 2022.

3 Die Restaurierung wurde gefördert von der Ernst von Siemens Kunststiftung. Die Ausstellung wurde gefördert vom Kaiser Friedrich Museumsverein und Museum & Location. Die Publikation wurde gefördert von der Ernst von Siemens Kunststiftung und vom Kaiser Friedrich Museumsverein, vgl. Neville Rowley, Veronika Tocha (Hg.), *Das Taufbecken von Siena. Geschichte, Restaurierung und Wiederaufstellung eines Gipsmodells*, Regensburg 2024. Der vorliegende Beitrag ist die erweiterte Fassung meines Katalogbeitrags »Multiplizierte Objektbiografie. Abgüsse des Taufbeckens von Siena in Berlin, Dresden, London, Pittsburgh und Budapest«, in: Ebd., S. 66–89.



1 Gipsmodell des Taufbeckens und Bronzeputto von Donatello in der Ausstellung »Das Taufbecken von Siena« im Bode-Museum, Installationsansicht 2024

eigene Gipsformerei im letzten Viertel des 19. beziehungsweise im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts gleichsam monopolistisch mit Einrichtungen weltweit betrieben, am Beispiel der Verkäufe von Abgüssten des Taufbeckens von Siena nach Dresden, London, Pittsburgh und Budapest umrissen. Der Vergleich von vier bedeutenden musealen Abgussammlungen in vier verschiedenen Ländern veranschaulicht unterschiedliche Museumskonzepte und Sammlungspolitiken und markiert die Berliner Museen als zentralen Player in einem historischen kulturpolitischen Gefüge, in dem das Medium des Gipsabgusses große Bedeutung hatte.

Mit den Abgüssten italienischer Renaissancebildwerke auf der Berliner Museumsinsel nimmt der Beitrag ein Kapitel der Geschichte der Staatlichen Museen zu Berlin in den Blick, das in der Forschung bisher wenig Beachtung fand. Er baut auf zwei Aufsätzen von Frank Matthias Kammel aus den Jahren 1992 und 1996⁴ und auf einem materialreichen Florentiner Ausstellungskatalog von 1985⁵ auf, der sich unter Auswer-

tung der italienischen Quellen bereits vor 40 Jahren mit den Originalabformungen der 1870er und 1880er Jahre in Italien befasste, im deutschsprachigen Diskurs jedoch kaum rezipiert wurde. Primär basiert dieser Beitrag jedoch auf Primärquellen aus zeitgenössischen Veröffentlichungen.

4 Frank Matthias Kammel, Zur Geschichte der Abgußsammlung nachantiker Skulpturen an den Berliner Museen, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 27, 1992, S. 159–193 und ders., Die Sammlung der Abgüsse von Bildwerken der christlichen Epochen an den Berliner Museen, in: Hartmut Krohm (Hg.), *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur. Die Berliner Gipsabgussammlung*, Ausst.-Kat. [Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum, 29.6.–3.11.1996], Berlin 1996, S. 41–66; vgl. auch ders., *Stellvertreter des Mittelalters. Gipsabgüsse mittelalterlicher Bildwerke* in Berlin, in: Nele Schröder, Lorenz Winkler-Horaček (Hg.), ...von gestern bis morgen... Zur Geschichte der Berliner Gipsabgussammlung(en), Ausst.-Kat. [Freie Universität Berlin, Abguss-Sammlung Antiker Plastik des Instituts für Klassische Archäologie; Humboldt-Universität zu Berlin, Winckelmann-Institut; Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Gipsformerei, 13.10.2012–26.5.2013], Rahden/Westfalen 2012, S. 153–159.

5 Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca, hg. v. Istituto Statale d'Arte, Ausst.-Kat. [Florenz, Istituto Statale, 19.12.1985–30.5.1986], Florenz 1985.

gen und Archivalien im Bestand des Zentralarchivs der Staatlichen Museen zu Berlin. Weitere Archivalien, deren Informationsgehalt komplementär zu den erwähnten Unterlagen zu verstehen sein dürfte, liegen im Geheimen Staatsarchiv der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und wurden im Kontext einer noch unpublizierten Dissertation ausgewertet.⁶ Sie sind in diesem Text nur punktuell einbezogen worden.

Die (Vor-)Geschichte der Gipsabgussammlung(en) der Königlichen Museen zu Berlin

Alles begann mit den Gipsbeständen der Akademie der Künste, die 1697 von Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg, dem späteren preußischen König Friedrich I., nach entsprechenden Vorbildern in Rom und Paris gegründet worden war. Die Akademien setzten Gipsabgüsse seit jeher in der Künstlerausbildung ein. 1743 fielen die Kunstsammlungen der Berliner Akademie einem verheerenden Brand zum Opfer – darunter auch die Gipssammlung, deren ursprüngliche Zusammensetzung sich heute nur noch fragmentarisch anhand bildlicher Darstellungen der Akademieräume rekonstruieren lässt.⁷ Erst Jahrzehnte später wurde mit dem Wiederaufbau der Kunstsammlung begonnen. Da Berlin noch nicht über eine institutionalisierte Gipsformerei verfügte, wurden Gipse bis Anfang des 19. Jahrhunderts aus zahlreichen Quellen bezogen, zu denen private Sammler ebenso gehörten wie das 1793 gegründete und dem Louvre assoziierte Pariser Atelier de moulage [Abformungswerkstatt].⁸

Ihrem Einsatz in der Akademie entsprechend galten Gipsabgüsse zum Zeitpunkt der Eröffnung des Königlichen Museums (heute: Altes Museum) 1830 noch als reine Lehrmittel – und damit als »nicht eigentliche« Kunstwerke, sondern als »Abbildungen von Kunstwerken«.⁹ Sie wurden daher bei der Ersteinrichtung des Museums, das dem maßgeblich von Karl Friedrich Schinkel und Wilhelm von Humboldt formulierten Auftrag einer breiten Bildung der Bevölkerung folgte, nicht berücksichtigt. Erst mit dem Amtsantritt des neuen Generaldirektors Ignaz Maria von Olfers im Jahr 1839 entstand die Vision einer Gipsabgussammlung, welche – die Abteilung der Originalkunstwerke komplettierend – die »Skulptur aller Zeiten und Länder in ihren hervorragendsten Leistungen mit möglichster Vollkommenheit vorführen sollte«.¹⁰ 1842 wurde auf Wunsch von König Friedrich Wilhelm IV. die Übergabe von 1.268 Abgüssen antiker Plastik und damit beinahe des vollständigen Gipsinventars der Akademie der Künste an die Königlichen Museen beschlossen. Nach einer interimistischen Bespielung des Ostsaals im Alten Museum mit einem Teil der übernommenen Abgüsse ab 1843 kam Olfers' Vision in dem zwischen 1843 und 1855 erbauten Neuen Museum zu einer eindrucksvollen Realisierung, wobei laut Gertrud Platz-Horster nicht nur von Olfers' historisches Interesse, sondern vor allem auch eine tiefgreifende museumspolitische »Wende vom Primat des ästhetischen Genusses im Alten Museum zur ‚Bildung durch lehrende Erzählung‘ im Neuen Museum«¹¹ entscheidende Motoren für die prominente Aufstellung der Gipse gewesen waren. Laut Elsa von Wezel war die Präsentation von Abgüsse im Museum mit dieser Aufstellung im Jahr 1850 auch international wegbereitend.¹² Das Raumkonzept der zehn Säle im Hauptgeschoss des neu errichteten Stüler-Baus verschmolz Architektur, Ausstattung und Exponate zu einem weltweit einzigartigen Ensemble. Die spektakuläre, exklusiv für die

Gipsabgüsse ersonnene Präsentation verhalf letzteren somit zu »mu-seale[r] Nobilitierung« und einer »außergewöhnlichen Karriere«¹³ und zeigt die immense Wertschätzung, die dem Medium des Gipsabgusses in jener Zeit entgegebracht wurde.

Das von der Akademie bezogene Konvolut von Abgüsse basierte vorrangig auf antiken Bildwerken und wurde von Anfang an kontinuierlich erweitert. Dabei gerieten zunehmend auch die Abgüsse cis- und transalpiner Skulptur vom Mittelalter bis zur damals zeitgenössischen Kunst etwa der Berliner Bildhauerschule in den Fokus. Mit der Gipsformerei, deren Nukleus die 1819 gegründete Gipswerkstatt des Hofbildhauers Christian Daniel Rauch bildete,¹⁴ verfügten die Königlichen Museen inzwischen über die Möglichkeit, ihrem neuen Bedarf an Abgüsse mit eigenen Mitteln zu begegnen beziehungsweise auf produktive Weise in Tauschgeschäfte einzusteigen. Sowohl die Gipsformerei als auch zahlreiche andere Former und Formereien im In- und Ausland besorgten die oftmals ko-finanzierten Neuabformungen nachantiker Werke. Bei der Erweiterung der Sammlung durch Neuabformungen wie auch durch Erwerb und Tausch bereits existenter Gipsabgüsse wetteiferte Berlin mit anderen großen europäischen Gipsabgussammlungen der Zeit, etwa derjenigen des für die Londoner Weltausstellung im Jahr 1851 im Hyde Park errichteten, später in den Stadtteil Sydenham translozierten und 1854 erneut eröffneten Crystal Palace, sowie mit den zeitgleich erstarkten frühen universitären Abgussammlungen Preußens, etwa in

6 Ulrike Papadopoulos, Die Berliner Gipsformerei im 19. Jahrhundert. Ein Instrument preußischer Kulturpolitik, Univ. Diss. Freie Universität Berlin, in Bearbeitung, Publikation geplant.

7 So vor allem in einem Gemälde des Aktsaals von Augustin Terwesten, das in einer Druckgrafik erhalten ist, vgl. Charlotte Schreiter, Berliner Gipsabgussammlungen des 17. bis 19. Jahrhunderts im europäischen Kontext, in: Schröder, Winkler-Horaček 2012, wie Anm. 4, S. 17–26, hier S. 19.

8 Zur Geschichte der Gipsabgussammlung der Akademie vgl. Claudia Sedlarz, Die Gips-sammlung der Berliner Akademie der Künste von 1750 bis 1815, in: Schröder, Winkler-Horaček 2012, wie Anm. 4, S. 19–50.

9 Wilhelm von Humboldt, Bericht an den König, 21.8.1830, zit. n. Alfred von Wolzogen (Hg.), Aus Schinkel's Nachlaß, Bd. III, Berlin 1863, S. 311, bzw. Minister Altenstein an Friedrich Wilhelm III., 27.9.1830, zit. n. Friedrich Stock, Urkunden zur Einrichtung des Berliner Museums, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 58, Beihet, 1937, S. 23, zit. n. Elsa von Wezel, Unterrichtend und dadurch nützlich. Zur Bildungsfunktion der Berliner Gipssammlung im 19. Jahrhundert, in: Miguel Helfrich, Christina Haak (Hg.), Casting. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? Ein Symposium zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin, Heidelberg 2020, S. 52–65, hier S. 57, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.536.c8170>. Vgl. auch dies., Die Besucher des Alten und des Neuen Museums in Berlin 1830–1880, Berlin 2018.

10 Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880, Berlin 1880, S. 122, urn:nbn:de:kobv:109-1-15367878. Vgl. auch van Wezel 2020, wie Anm. 9, S. 58–60.

11 Gertrud Platz-Horster, Die Gipssammlung im Neuen Museum. Ausstattung und Aufstellung, in: Schröder, Winkler-Horaček 2012, wie Anm. 4, S. 57–68, hier S. 58.

12 Vgl. van Wezel 2020, wie Anm. 9, S. 61.

13 Schreiter 2012, wie Anm. 7, S. 22.

14 Die Gründung der Berliner Gipsformerei wurde bisher von der Forschung in das Jahr 1819 datiert und mit der Einrichtung der Werkstatt Rauchs im Königlichen Lagerhaus in Verbindung gebracht. Ulrike Papadopoulos kann hingegen zeigen, dass die Rauch-Werkstatt zwar als Vorreiterin, im operativen Geschäft jedoch separat zu betrachten ist und die Gründung der heutigen Gipsformerei erst mit der Einrichtung der Museumsformerei im Alten Museum im Jahr 1841 erfolgte, vgl. Ulrike Papadopoulos, Die Berliner Gipsformerei im 19. Jahrhundert – Von der Idee im Königlichen Lagerhaus bis zur weltweit größten Gipsformerei in Charlottenburg, in: Veronika Tocha, Formen und Modelle nach verlorenen Originalkunstwerken der Berliner Museen im Bestand der Gipsformerei, Bd. 2 (in Zusammenarbeit mit Aurelia Badde, Thomas Schelper), in Vorbereitung.

Göttingen und Bonn, sodass sich die »[n]ationale Vergewisserung im Medium des Abgusses [...] nach innen wie nach außen [vollzog]«.¹⁵

Obwohl sich im Neuen Museum bereits Ende der 1860er Jahre Neu- und Umordnungsaktivitäten, zunehmender Raummangel, Kritik an der Verwässerung des ursprünglichen Konzepts und Fragen der konservatorischen Betreuung der empfindlichen und schnell verschmutzenden Gipse manifestierten, befanden sich diese in jener Zeit ganz allgemein auf dem Höhepunkt ihrer Wertschätzung. Dies belegt auch die vom Gründungsdirektor des Londoner South Kensington Museum Henry Cole initiierte »Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of all Countries«.¹⁶ Auf der Weltausstellung in Paris 1867 versammelten sich 15 Prinzen europäischer Königshäuser hinter dem gemeinsamen Wunsch, Reproduktionen aller Art möglichst niedrigschwellig in den internationalen Austausch zu bringen – eine für die damalige Zeit außergewöhnliche Idee von »shared heritage«, die in der Umsetzung allerdings weit hinter ihren idealisierten Zielen zurückblieb, da es einen systematischen Austausch von Reproduktionen, genauer Gipsabgüssten, Fotografien und Galvanoplastiken, niemals geben sollte.

Mit den größeren und kleineren Bestrebungen rund um das europaweit erstarkte Interesse an Gipsabgüssten neuzeitlicher Bildwerke verbreiteten sich diese in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dennoch exponentiell – und mit ihnen ein Skulpturenkanon, der heute fest etabliert ist. Welche Abgüsse in Berlin vorhanden waren, lässt sich den seit 1879 herausgegebenen *Verzeichnissen der Gipsabgüsse des Königlichen Museums* entnehmen, die – im Unterschied zu den Verzeichnissen der Gipsformerei, die ab 1845 herausgegeben wurden und die zum Verkauf stehenden Abgüsse versammelten – die wachsende Berliner Gipsabgussammlung auf der Museumsinsel abbilden. So listet etwa das Verzeichnis von 1883 insgesamt 1.350 Abgüsse nach Antiken und 533 Abgüsse nach Werken der nachfolgenden Epochen.¹⁷ In jener Zeit galt der in Berlin stetig erweiterte Bestand, nachgerade ein »dreidimensionale[s] Kompendium[] abendländischer Kunstgeschichte«,¹⁸ auch wenn der Anspruch der Vollständigkeit nie eingelöst werden konnte,¹⁹ als die vorzüglichste Abgussammlung der Welt.

Die Originalabformungen in Italien in den 1870er und 1880er Jahren

Im Kontext der vielgestaltigen Bemühungen um gute Abgüsse im Berlin der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nimmt sich eine Unternehmung als kulturpolitisch besonders bedeutsam aus: Die Abformungskampagne in Italien in den 1870er- und 1880er Jahren.²⁰ Zwischen 1875 und 1883 wurden insgesamt rund 150 der bedeutendsten Skulpturen und Bauplastiken der italienischen Renaissance in Italien abgeformt und als Gussformen an die Berliner Gipsformerei beziehungsweise teilweise direkt als Abgüsse an die Museen geliefert. Hinsichtlich der hohen Anzahl der Stücke, der Systematik von Planung und Durchführung sowie einem bisher ungekannten Grad an vertraglicher Regelung stellt diese Abformungskampagne im Berliner Abgussgeschäft eine Besonderheit dar. Sie ist in ihrer quantitativen und qualitativen Dimension ähnlich einzuordnen wie die Abformungen der Skulpturen im griechischen Olympia, die im Kontext der wieder aufgenommenen deutschen Grabungen ebenfalls in den 1870er Jahren *in situ* durchgeführt wurden.

Dokumentiert ist die Abformungskampagne in Italien in erster Linie in einem Konvolut von etwa 20 Verträgen, die zwischen der preußischen Regierung und verschiedenen italienischen Gipsformern beziehungsweise Regierungsvertretern geschlossen wurden.²¹

Bereits in den 1860er Jahren waren im Modernen Saal des Neuen Museums unter anderem aus Paris bezogene Abgüsse nachantiker Werke präsent, etwa der sogenannten Paradiestür in Florenz von Lorenzo Ghiberti oder der Medicigrabmäler, der Sklaven und des Moses von Michelangelo (Abb. 2).²² Der Zuwachs der Sammlung stagnierte jedoch mit dem Abformungsverbot, das die italienische Regierung 1865 zunächst über die Bronze- und sodann auch über die Marmorbildwerke des Landes verhängte.²³ Dies geschah, nachdem stark hintschnittene Partien und delikate Oberflächenpatina, wie sie etwa die feuervergoldete Paradiestür in Florenz aufwies, durch Abformungen strapaziert und bisweilen sogar stark beschädigt worden waren. 1873, im unmittelbaren Nachgang des »Ersten Kunstmuseum Congresses« in Wien, erwirkte Richard Schöne ganz im Sinne Guido von Usedoms, dem er 1880 im Amt des Generaldirektors der Königlichen Museen folgte, die Aufhebung des Abformungsverbotes und damit einen kulturpolitischen Durchbruch: In Italien war man zu dem Schluss gekommen, dass ein solches Verbot das Studium der Kunst behindere und gab das Kulturgut erneut zur Abformung frei – diesmal jedoch unter strengen Auflagen, die im Königlichen Dekret Nr. 1727 vom 7. Dezember 1873 festgeschrieben wurden. Dies machte den Weg frei für Bode, der ab 1871 als Direktorialassistent der damals noch vereinten Antiken- und Skulpturensammlung nicht nur für die Erweiterung der Bestände neuzeitlicher Originalskulpturen, sondern auch entsprechender Gipsabgüsse zuständig war.

15 Schreiter 2012, wie Anm. 7, S. 23. Listen der in den 1850er Jahren in Paris, Athen, Wien, Nürnberg, London und Basel erworbenen Abgüsse sind im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin in den Akten der Skulpturensammlung zu finden, vgl. SMB-ZA, I/SKS 93.

16 Siehe <https://collections.vam.ac.uk/item/O1345874/convention-for-promoting-universally-reproductions-printed-copy/> [letzter Zugriff: 18.6.2025]. – Diese Initiative wurde 2017 mit der globalen Initiative ReACH aktualisiert: Reproduction of Art and Cultural Heritage (ReACH), vgl. <https://www.vam.ac.uk/research/projects/reach-reproduction-of-art-and-cultural-heritage?rsrlid=AfmBOOr79xpsgTgV1ithg20B21uDPGSZ5Puk84Zp2GBtoYLQks-18AumG> [letzter Zugriff: 28.4.2025].

17 Königliche Museen zu Berlin, Verzeichnis der Gipsabgüsse, Berlin 1883.

18 Kammel 1996, wie Anm. 4, S. 41.

19 Vgl. Gertrud Platz-Horster, Zur Geschichte der Berliner Gipssammlung, in: Willmuth Arenhövel (Hg.), Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute, I: Aufsätze, Ausst.-Kat. [Berlin, Schloss Charlottenburg, 22.4.–22.7.1979], Berlin 1979, S. 273–292, hier 276.

20 Für weitere Hintergründe vgl. ergänzend Ricardo Mendonça, Preußens Abformungskampagnen im Italien der 1870er und 1880er Jahre im Kontext, in: Rowley, Tocha 2024, wie Anm. 3, S. 40–53.

21 SMB-ZA, SKS, I/SKS 94.

22 Kammel 1996, wie Anm. 4, S. 44. Zu den frühen Ankäufen von Gipsabgüssten nachantiker Werke, darunter die Paradiestür und die Werke Michelangelos, sowie zu deren Aufstellung im Alten und Neuen Museum vgl. auch das Kapitel »Die Sammlung der Gipsabgüsse« in: Volker Krahn, Von Italien nach Preußen. Die Entstehung der Skulpturensammlung im Königlichen Museum 1820–1870 (Jahrbuch der Berliner Museen 62, Beiheft), Berlin 2021, S. 274–280. Zu den Abgüssten Michelangelos vgl. außerdem Matthias Wivel, Sarah Holst, Michelangelo Imperfect, Ausst.-Kat. [Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, 29.3.–31.8. 2025], Kopenhagen 2025.

23 Vgl. Circolare n. 177 und 179, Calchi sulle opere di bronzo, und Calche sulle opere di marmo, Archivo Gallerie Uffizi, Florenz, Affari dell'anno 1865, Filza B, pos. 4, n. 56, abgedruckt in Istituto Statale d'Arte 1985, wie Anm. 5, S. 159, 160–162.



Berliner Museen.
Figur des Giuliano Medici. Der Tag. Die Nacht.
 Von Michel-Angelo.

2 Abguss von Michelangelos Grabmal des Giuliano de' Medici, Berlin, Neues Museum, ca. 1867 (Carte de visite, Julius Moser Senior, Berlin)

Noch im Jahr 1873 unternahm Bode eine Italienreise, auf der er die abzuformenden Bildwerke ins Auge fasste.²⁴ Im Anschluss richtete die preußische Regierung mehrere schriftliche Abformungsgesuche an die italienische Regierung. Den Akten in Berlin und Italien sind diejenigen Werke zu entnehmen, um deren Abformung man ersuchte – etwa dem auf den 27. Juli 1874 datierten Brief²⁵ des italienischen Bildungsministers an den Präsidenten der Commissione dell'Opera della Metropolitana zu den Abformungen in den Florentiner Institutionen, der neben einer Liste von knapp hundert Werken auch die Information enthält, dass die deutsche Regierung alle Vorgaben die Abformungen betreffend akzeptiert, die im Königlichen Dekret formuliert worden waren. Besagte Vorgaben sahen für jede neuerliche Originalabformung unter anderem einen schriftlichen Antrag, Zustandsprüfungen des Originals vor und nach der Abformung sowie die Zustimmung zur Wahl des Gipsformers und die Genehmigung der vorgesehenen Abformungsmethode durch die italienische Seite vor.²⁶ Teil des Prozederes war außerdem, dass nach Abnahme der Formen ein vollkommener Abguss (»una

prova perfetta«) hergestellt werden musste, bevor die Form an einen anderen Ort transportiert wurde. Ein italienischer Regierungsvertreter wählte diese Abgüsse aus, die zentral in einem Gipsmuseum in Rom gesammelt werden sollten, um anstelle des Originals als Formmodell für zukünftige Abformungen zu fungieren. Ein solches Gipsmuseums wurde allerdings niemals realisiert.²⁷

Die eigentlichen Abformungskampagnen durch den preußischen Staat dürften dann 1875 nach ersten Vertragsschlüssen mit den von der italienischen Seite autorisierten Formern begonnen haben. Allein für dieses Jahr hatte das preußische Finanzministerium 120.000 Mark bewilligt.²⁸ Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass die Gipsformerei mit dem Amtsantritt Alexander Conzes als Direktor der Antikensammlung im Jahr 1877 einen eigenen Etat erhielt, was die Schwierigkeit aus dem Weg räumte, dass Originale und Gipse um finanzielle Mittel konkurrierten.²⁹ Zugleich war Preußen nicht der einzige Staat, für den in Italien Abformungsaktivitäten belegt sind.³⁰

Zu den monumentalen Werken, zu denen in Berlin Abformungsverträge erhalten sind und die in jenen Jahren als Formen oder Abgüsse nach Berlin kamen, gehören neben dem Taufbecken von Siena (beauftragt 1875, ausgeführt von Giuseppe del Ricco) unter anderem Donatello's Reiterstandbild des Gattamelata in Padua (beauftragt 1875, ausgeführt von Luigi Cicone), Verrocchios Reiterstandbild des Colleoni in Venedig (beauftragt 1875, ausgeführt von Angelo Giordani), die Grabmäler der Kardinäle Girolamo Basso della Rovere und Cristoforo della Rovere in Rom (beauftragt 1875, ausgeführt von Constantino Fedele und Antonio Rava), Luca della Robbias Sängertribüne in Florenz (beauftragt 1876, ausgeführt durch Pietro Pierotti) oder Nicola Pisano's Kanzel in Siena (beauftragt 1877, ausgeführt von Giulio Garosi). Hinzu

24 Vgl. Kammel 1996, wie Anm. 4, S. 47.

25 Lettera del Ministro della Pubblica Istruzione al Presidente della Commissione Consultativa di Belle Arti, Archivo Gallerie Uffizi, Florenz, Commissione Consultativa 1874, Filza B, pos. 4, n. 20, abgedruckt in Istituto Statale d'Arte 1985, wie Anm. 5, S. 265–167.

26 Regolamento sui calchi delle opere d'arte, 7. Dezember 1873, abgedruckt in Istituto Statale d'Arte 1985, wie Anm. 5, S. 263–264.

27 Ebd., Art. 5. In diesem Zusammenhang ist ein Schreiben des Ministero della Istruzione Pubblica an den Präsidenten der Commissione Consultiva di Belle Arti vom 16. August 1875 interessant, in dem die italienische Seite erkennt, dass es zu ihrem Nachteil sein könnte, dass die deutsche Regierung nicht nur die nationalen Institutionen mit Abgüsse aus den in Italien abgenommenen Formen versorgen, sondern auch international damit handeln könnte. Der Minister sieht hier jedoch keine Gefahr, da sich die Regierungen anderer Länder seines Erachtens direkt an Italien wenden würden, da dort sowohl die Originale als auch das in der Entstehung befindliche Museum der vollkommenen Abgüsse situiert seien, von denen neue Abgüsse erstellt werden könnten. Wie um sich in dieser Hoffnung selbst zu bestärken, weist er abschließend noch einmal auf das Dekret vom 7. Dezember 1873 hin, laut dem das »am besten ausgeführte Exemplar« der italienischen Seite zu überlassen sei, bevor die Form abtransportiert werde. Siehe Archivo Gallerie Uffizi, Florenz, Commissione Consultativa 1875, Filza C, pos. 4, n. 2, abgedruckt in Istituto Statale d'Arte 1985, wie Anm. 5, S. 267–268.

28 Sibylle Einholz, Orte der Kontemplation und Erziehung. Zur Geschichte der Gipsabgussammlungen in Berlin, in: Krohn 1996, wie Anm. 4, S. 11–40, hier S. 28. Laut Einholz sind im Nachlass Bodes detaillierte Aufstellungen zu den Abformungen im Jahr 1876 zu finden, die es weiterführend mit den Abformungsverträgen abzugleichen gälte. Vgl. SMB-ZA, IV/NL Bode 125, Liste vom 12.3.1876, erwähnt in Einholz 1996, wie Anm. 28, S. 28.

29 Wilhelm von Bode, Mein Leben, bearb. v. Thomas W. Gaehtgens, Barbara Paul, Berlin 1997, S. 128.

30 So sind laut Annarita Caputo Calloud zum Beispiel Anfragen zur Genehmigung von Abformungen in den Uffizien 1874 von der englischen und 1875 von der französischen Regierung eingegangen, vgl. Annarita Caputo Calloud, Cultura, Didattica, Mercato del Calco in Gessi, in: Istituto Statale d'Arte 1985, wie Anm. 5, S. XV–XXX, hier S. XXIII.

kommen zahlreiche heute kanonische Einzelskulpturen etwa aus dem Museo Nazionale del Bargello in Florenz, darunter Michelangelos Trunkener Bacchus und Donatellos Bronze-David (beide beauftragt 1876 und ausgeführt von Pietro Pierotti), interessanterweise aber auch einige antike Skulpturen aus den Vatikanischen Museen in Rom, etwa der Torso vom Belvedere (beauftragt 1876, ausgeführt von Antonio Rava) oder die Gruppe des Laokoon (beauftragt 1878, ausgeführt von Alessandro Ruffinoni und Augusto Contini). Diese Werke waren bereits aus früheren Abformungen an die Berliner Akademie gekommen und feste Bestandteile der Präsentation im Neuen Museum, gelangten nun aber offenbar noch einmal neu zur Abformung, wodurch auch die Gipsformerei zu entsprechenden Originalformen kam. Im Kompendium der Verträge sind diejenigen zur Abformung der Reiterstandbilder des Gattamelata und des Colleoni die einzigen von Bode selbst unterzeichneten, was ihre Bedeutung für Bode und die Berliner Skulpturensammlung unterstreicht. In handwerklicher Hinsicht ist interessant, dass die Verträge sowohl die Anfertigung von Stückformen als auch Gelatineformen und im Fall von letzteren immer auch die Anfertigung einer vordefinierten Anzahl von zwei bis vier Abgüssen vorsahen, die vermutlich als Gelatine- beziehungsweise Formmodelle dienen sollten, während zugleich – wie erwähnt – jeweils das am besten ausgeführte Exemplar in Italien zu verbleiben hatte. In manchen Verträgen, etwa demjenigen zur Domkanzel von Siena, ist sogar spezifiziert, dass bestimmte Teile eines Bildwerks mit der objektschonenderen Gelatineform [»forma in gelatina«], andere hingegen mit der nach wie vor als das Nonplusultra der Reproduktionstechnik geltenden Stückform [»forma buona«] abzuformen seien.³¹

Vom ›Original‹ zur ›Kopie‹: Die Abformung des Taufbeckens 1876

Anhand des Abformungsvertrages³² zum Taufbecken von Siena lässt sich beispielhaft veranschaulichen, wie die Übersetzung des ›Originals‹ in seine ›Kopie‹ vonstatten ging. Der Vertrag machte strikte Vorgaben, die der italienische Gipsformer Giuseppe del Ricco einzuhalten hatte. Die verwendeten Materialien Wachs und Gips hatten von bester Qualität und die Einzelteile der Gussform zwecks einfacher Montage der Teilabgüsse so groß wie möglich zu sein. Der Vertrag legte fest, dass Wachsstücke zu meiden, die Formen mit innenliegenden Eisenbewehrungen zu versehen und einer Leinöltränkung zu unterziehen seien. Als Leistungszeitraum wurden zehn Monate festgelegt. Del Ricco wurde die Verantwortung für den sicheren Transport der Formen auferlegt – letztere hatten gänzlich intakt, frei von Schimmel, trocken und sauber in Berlin einzutreffen – sowie für etwaige Beschädigungen am Original. Und der Vertrag spezifizierte die Entlohnung in Höhe von 3.000 italienischen Lire, mit der das Formerhonorar, aber auch die Kosten für Verpackungsmaterialien, Transportkisten und die Beförderung zum Sieneser Bahnhof abgegolten waren. Die Zahlung sollte dabei in Raten erfolgen. Als Beauftragten der preußischen Regierung nennt der Vertrag den nach Rom entsandten Bildhauer Robert Cauer, der in den 1870er Jahren zusammen mit seinem Bruder Karl die Abformungen italienischer Bildwerke überwachte und so auch diesen Vertrag am 20. Januar 1877 in der Hauptstadt des seinerzeitigen Königreiches Italien gegenzeichnete.

Wir gehen davon aus, dass die Stückformen des Taufbeckens Ende 1876 oder Anfang 1877 in Berlin eintrafen und am damaligen Standort der Gipsformerei, der Alten Münze in der Münzstraße 10/12 in Berlin Mitte, mehr oder weniger direkt ausgegossen wurden. Die ersten beiden Abgüsse aus der Originalform dürften das 59-teilige historische Gipsmodell und der ebenfalls mehrteilige Gipsabguss für die Berliner Museen gewesen sein. Sowohl die historische Form als auch das historische Modell, das seit jeher als Back-up für die Form wie auch als Referenzobjekt bei der Herstellung der Abgüsse dient und wie erwähnt seit Herbst 2024 Gegenstand einer eigenen Dauerausstellung im Bode-Museum ist, sind in der Gipsformerei erhalten und oszillieren in ihrem Status zwischen funktionalem Gebrauchs- und historischem Sammlungsobjekt. Auch der in der Skulpturensammlung befindliche Gipsabguss ist in einem restaurierungsbedürftigen Zustand erhalten, seit langen Jahren jedoch der Öffentlichkeit entzogen. Bis dato wurden keine Fotos zu Präsentationen des Taufbeckenabgusses in den Berliner Museen gefunden, doch lässt sich seine Aufstellungsgeschichte anhand zahlreicher schriftlicher Quellen rekonstruieren – und mit ihr die wechselvolle Geschichte der Abgüsse nach Bildwerken der italienischen Renaissance auf der Berliner Museumsinsel.

Die Aufstellung der Gipsabgüsse italienischer Renaissancebildwerke im Neuen Museum ab den 1880er Jahren

In seinen Memoiren rekapituliert Bode den Rücklauf der Formen aus Italien und beschreibt die Aufstellung der Abgüsse im Neuen Museum: »Die Formen trafen allmählich aus Florenz, Siena, Rom und Venedig ein und wurden, da sie zum Teil sehr liederlich ausgeführt waren, in unserer Formerei hergerichtet und ausgegossen. In einem Saal des ersten Stocks vom Neuen Museum, in dem schon vorher eine kleine Zahl von Abgüsse der Renaissance [...] aufgestellt waren, wurde durch Scherwände weiterer Platz geschaffen. Auch verstand sich die Antikenabteilung zu dem Opfer, den unglücklichen Raum davor, der zum Übergang nach dem alten Museum führte und bis dahin einige Abgüsse spätömischer Grabsteine beherbergt hatte, für die Renaissanceabteilung herzugeben. Hier wurden in boxartigen Remisen die beiden Reiter von Donatello und Verrocchio, die Sieneser Kanzel, die Kanzel aus Santa Croce u. a. eingestellt«.³³

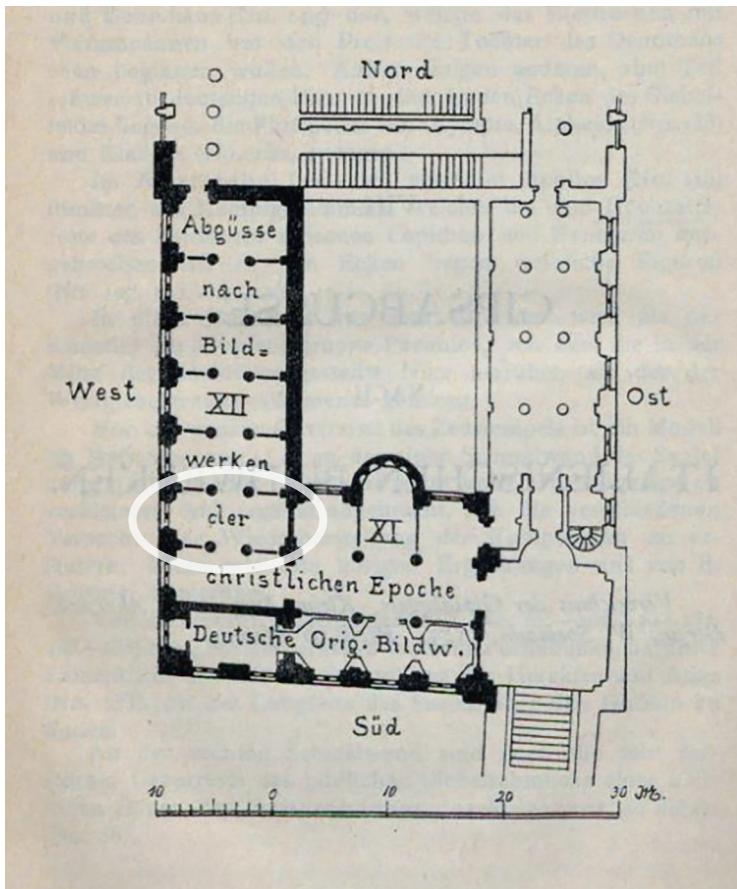
Was Bode hier rückblickend und gerafft darstellt, dürfte in der Umsetzung nicht ganz unkompliziert über die Bühne gegangen sein. Ende der 1870er Jahre war die Raumsituation im Neuen Museum nämlich äußerst beengt. So beklagt Alexander Conze im Vorwort zum *Verzeichnis der Gipsabgüsse* von 1879, dass man sich durch den stetigen Zuwachs an Abgüsse genötigt gesehen habe, »Aufstellungen vorzunehmen, die das Vorhandene, statt es in Magazinen zu begraben, überhaupt nur irgendwie, wohl oder übel, sichtbar machen sollten«.³⁴ Ähnlich beanstandet Bode selbst in der Festschrift der Königlichen Museen aus dem Jahr

31 SMB-ZA, I/ SKS 94, Bl. 44, 45. Für eine transkribierte Version des Vertrags siehe Rowley, Tocha 2024, wie Anm. 3, S. 34–39.

32 SMB-ZA, I/ SKS, 94, Bl. 72, 73.

33 Von Bode 1997, wie Anm. 29, S. 127–128.

34 Königliche Museen zu Berlin, *Verzeichnis der Gipsabgüsse*, mit einem Vorwort von Alexander Conze, Berlin 1879, S. II.



3 Saalplan Neues Museum mit Standort des Taufbeckenabgusses in Saal XII, Abteilung II

1880, dass »doch jetzt schon die Abgüsse eng an- und übereinander geschachtelt« waren, »eine Reihe der großen Hauptwerke in der Formerei verbleiben« mussten und »ganze Abtheilungen der Sammlung, die nach Tausenden Stücken zählen, bis auf Weiteres in das Magazin verwiesen«³⁵ werden mussten. Dementsprechend dürften, wie auch Silbille Einholz rekonstruiert, die in Italien abgeformten Bildwerke erst in den späten 1880er Jahren im Neuen Museum aufgestellt worden sein, nachdem 1883 unter dem Direktorat Bodes die Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen begründet und im Neuen Museum italienische Renaissance und deutsches Mittelalter räumlich voneinander getrennt beziehungsweise letzteres in den Nordischen Saal verlegt worden war.³⁶ Der Taufbeckenabguss könnte zu jenen großen Hauptwerken gehört haben, die zu diesem Zeitpunkt in der Gipsformerei »zwischen gelagert« werden mussten. Erst seit 1886 ist er im *Führer durch die Königlichen Museen* verzeichnet, und zwar in der Mitte der II. Abteilung in Saal XII, also dem bereits erwähnten Modernen Saal (Abb. 3).³⁷ Leider sind von dieser Aufstellung bis dato keinerlei fotografische oder andere Darstellungen bekannt.

Ein Zeitungsartikel beschreibt die Neugestaltung der Ausstellungsräume in der ersten Etage des Neuen Museums um 1888 wie folgt: »Die Sammlung der Gipsabgüsse italienischer Bildwerke ist mehr als um das Dreifache ihres früheren Umfangs vermehrt worden und bietet in großen Umrissen ein übersichtliches Bild der Entwicklung der italienischen Skulptur bis zum Schlusse der Renaissance«; im weiteren Verlauf ist aber sogleich schon wieder von den »unfreiwilligen Beschränkungen«

die Rede, die der »den Bedürfnissen bei weitem nicht mehr genügende Raum der Museen« auferlegte.³⁸ Diese Beschränkungen beschreibt die Kunsthistorikerin Frida Schottmüller, die ab 1905 Mitarbeiterin Bodes an der Skulpturensammlung war, rückblickend wie folgt: »Die Abgüsse nach italienischen Skulpturen befanden sich damals in ein paar engen Räumen des Neuen Museums. Alle wichtigen Künstlerpersönlichkeiten und alle Lokalschulen und Epochen waren mit einer Anzahl von Bildwerken vertreten. Weiteren Ausbau ließ der beschränkte Raum nicht zu, und zudem forderte der kleiner werdende Kunstmarkt mit seinen wachsenden Preisen entschieden, dass man alle verfügbaren Mittel zum Ankauf von Originalarbeiten verwende.«³⁹ Während sich hier also bereits die Abkehr vom Abguss zugunsten des Originalkunstwerkes ankündigt, erhoffte man sich in den 1870er Jahren noch Abhilfe von einem als »Gipsgalerie« genutzten Anbau an das Neue Museum, der als Provisorium auf dem Weg zu einem eigenen Gipsmuseum fungieren sollte. Als Vorbild diente den Berlinern der »Trocadéro«,⁴⁰ also das Musée de Sculpture comparée [Vergleichendes Skulpturenmuseum] in dem für die Weltausstellung 1878 errichteten Palais du Trocadéro in Paris, das heute Musée des Monuments français [Museum der französischen Baudenkmäler] heißt, seit 1937 in dem wiederum für eine Weltausstellung und auf den Fundamenten des Trocadéro-Palastes erbauten Palais de Chaillot untergebracht ist und früher wie heute mehrere Tausend Abgüsse architektonischer Monamente aus Frankreich zeigt. Ein entsprechendes Projekt stand in Berlin seinerzeit klar in Aussicht, gelangte aber trotz Jahrzehntelanger Bemühungen nicht zur Realisierung.⁴¹

Die Aufstellung der Gipsabgüsse italienischer Renaissancebildwerke im Kaiser-Friedrich-Museum ab 1911

Erfolgreicher verlief der weitere Ausbau der Museumsinsel und damit auch die Planung und Fertigstellung des Kaiser-Friedrich-Museums (heute: Bode-Museum) an der nördlichen Inselspitze. Frank Matthias Kammel vermutet, dass unter Bode, der ab 1890 Direktor der Gemäldegalerie und Skulpturensammlung und von 1905 bis 1920 Generaldirektor der Königlichen Museen war, die Idee eines eigenen Gipsmuseums auch deshalb nicht vorangetrieben wurde, weil er »zeitweilig für die Integration von Gipsen und Originalen, stetig aber für die Präsentation beider Bestandsgruppen in räumlicher Nähe eingetreten war«.⁴² Diese Vision, die an den in Erwägung gezogenen Außenstandorten für ein mögliches Gipsmuseum wie dem Gelände der Tiergartenbaumschule im Grunewald nicht realisiert werden können, sollte Bode dann

35 Ebd.

36 Einholz 1996, wie Anm. 28, S. 28.

37 Führer durch die Königlichen Museen, hg. v. der Generalverwaltung, 6. Aufl., Berlin 1886, S. 164.

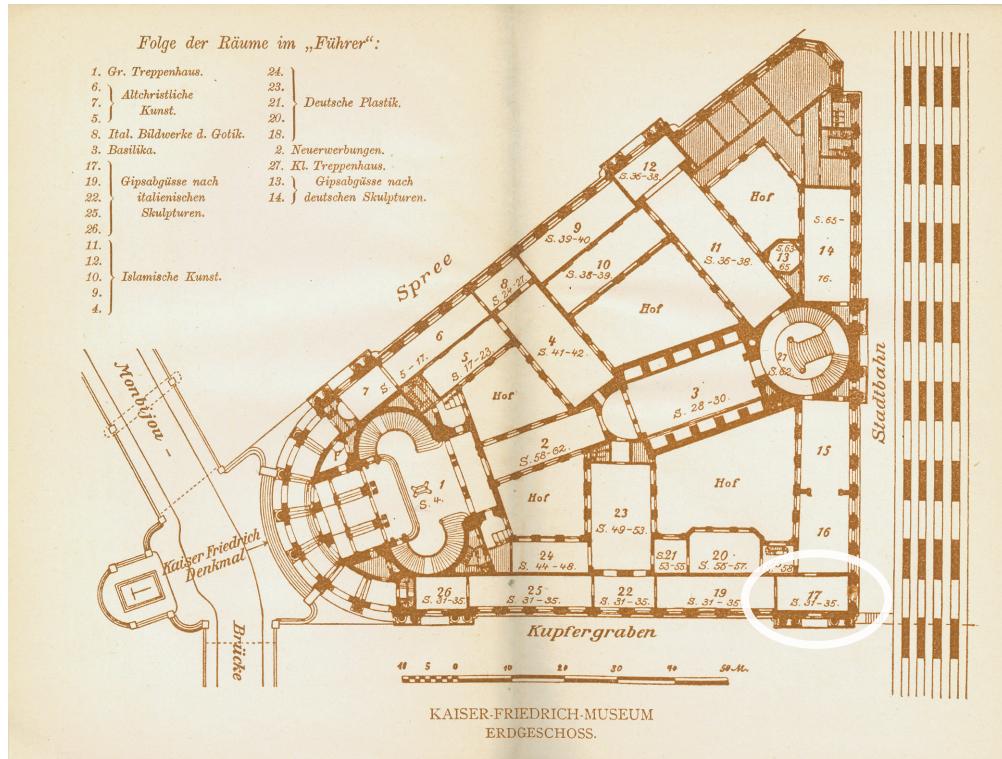
38 Zeitungsartikel 1888/89, SMB-ZA, IV/NL Bode 125, zit. n. Einholz 1996, wie Anm. 28, S. 28.

39 Frida Schottmüller, Die Gipsabgüsse nach italienischen Skulpturen im Kaiser Friedrich-Museum, in: Vossische Zeitung 257, 28.5.1911, o. P., SMB-ZA, I/SKS7 Bl. 142, s. Abb. 5.

40 Zeitungsartikel 1888/89, wie Anm. 38; Schottmüller 1911, wie Anm. 39, o.P.; Kammel 1996, wie Anm. 4, S. 48–49.

41 Vgl. Ludwig Pallat (Hg.), Richard Schöne, Generaldirektor der Königlichen Museen Zu Berlin: Ein Beitrag zur Geschichte der Preussischen Kunstverwaltung 1872–1905, Berlin 1959, S. 289.

42 Kammel 1996, wie Anm. 4, S. 49.



4 Raumplan Kaiser-Friedrich-Museum mit Standort des Taufbeckenabgusses in Saal 17

aber im Kaiser-Friedrich-Museum umsetzen, wenn auch nicht mit derselben Leidenschaft für den Gipsabguss, die er 30 Jahre früher an den Tag gelegt hatte – und eben auch nicht mit entsprechender Nachhaltigkeit, sodass in Berlin in Sachen einer musealen Präsentation der historischen Gipsbestände heute eine schmerzhafte Lücke klafft.

Die Aufstellung der Gipsabgüsse im Kaiser-Friedrich-Museum wurde in den Anfangsjahren in vielerlei Hinsicht durch logistische Herausforderungen auf der Museumsinsel torpediert, da der Zuwachs der Sammlungen und der sukzessive Neubau weiterer Museumsgebäude zahlreiche »artfremde« Um- und Zwischennutzungen der neuen Räumlichkeiten mit sich brachten. Nach der Eröffnung 1904 wurden die Abgüsse 1905 aus dem Neuen Museum in das Untergeschoss des jüngsten Neubaus auf der Museumsinsel umgezogen.⁴³ Bode schreibt, dass sie »eigentlich [...] von Anfang an« im Erdgeschoss ihren »Platz finden sollten«, was aber nicht geschah, »weil kurz vor der Eröffnung des neuen Museums unerwartet für die Fassade von Mschatta und die islamischen Kunstwerke Raum geschafft werden musste«.⁴⁴ Bode hatte sich seinerzeit bei Kaiser Wilhelm II. für die Erwerbung der 144 Meter langen Fassade der jordanischen Wüstenresidenz von Mschatta aus der Mitte des 8. Jahrhunderts eingesetzt, die wenig später als Schenkung nach Berlin gelangte und im Kaiser-Friedrich-Museum ausgestellt war, bis sie 1932 in Teilen im Pergamonmuseum aufgebaut wurde.⁴⁵ Weil das Kaiser-Friedrich-Museum also kurzfristig Werke aus der Sammlung der Islamischen Abteilung aufnehmen musste, wurden die Abgüsse auf Jahre im Keller eingelagert, bevor sie 1911 endlich am vorgesehenen Ort zur Aufstellung gelangten. Während auch dies zunächst extern motiviert zu sein scheint – diesmal verlangte die provisorische Unterbringung der »Kunstwerke der vorderasiatischen Abteilung während der Neubauten auf der Museumsinsel« im Untergeschoss des

Kaiser-Friedrich-Museums eine »Entfernung der dort magazinierten Abgüsse italienischer Bildwerke« –, sah Bode hier offenbar auch die Chance, diese »dem Publikum endlich wieder allgemein zugänglich zu machen«.⁴⁶ Durch die Verlegung der italienischen Bildwerke aus Ton und Stuck in die mit Gemälden derselben Zeit bespielten Räume im ersten Geschoss wurde das Erdgeschoss an der heutigen Kupfergrabenseite frei.

Die nicht einfache Aufgabe, in den hohen, aber »nur sechs Meter breit[en]« Räumen »die zum Teil sehr großen Abgüsse aufzustellen«, übertrug Bode der schon erwähnten »Dr. [Frida] Schottmüller«,⁴⁷ die seit 1905 im Werkvertrag als wissenschaftliche Hilfsarbeiterin an der Gemäldegalerie und Skulpturensammlung tätig war und an dieser Stelle als außergewöhnliche Museumsfrau gewürdigt werden darf. So nahm es Bode, dessen Vorgänger Richard Schöne noch die Devise verfolgt hatte, an den Museen keine Frauen einzustellen, »erstaunlicherweise auf sich, erstmalig eine Dame zu fördern«, und zwar eine soeben mit einer Arbeit über Donatello promovierte Kunsthistorikerin, die ab 1902 regelmäßig im Jahrbuch der Königlich-Preußischen Kunstsammlungen publizierte – lange Jahre als einzige weibliche Vertreterin ihrer

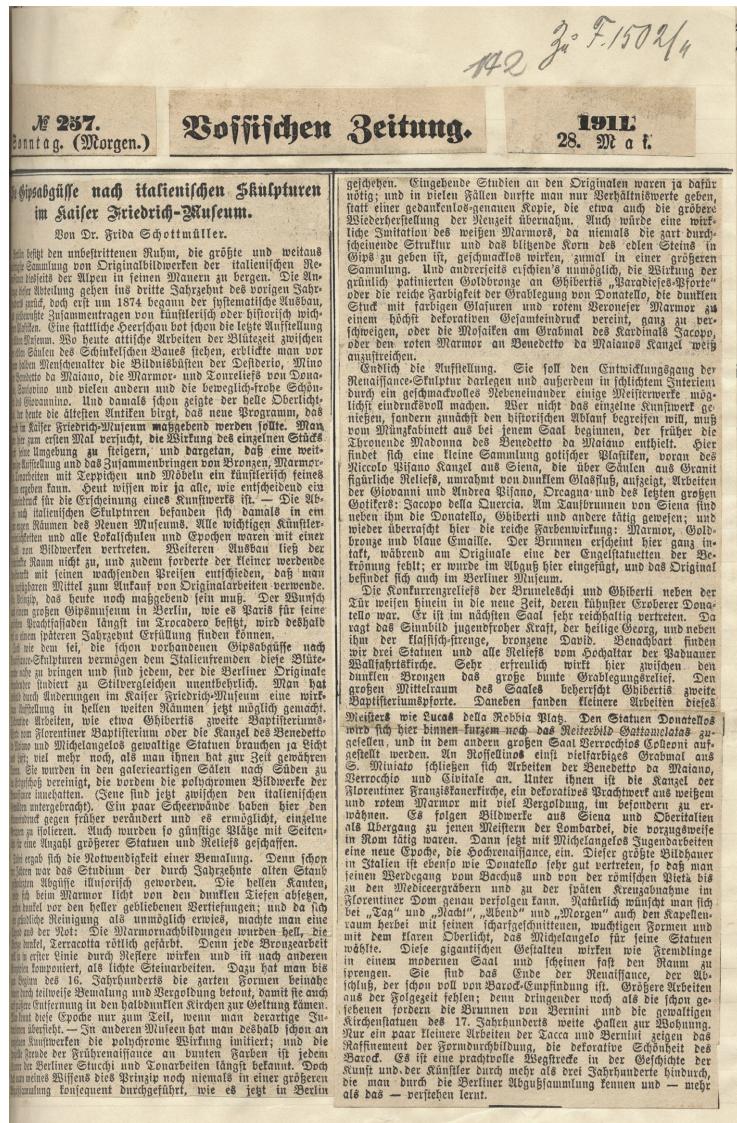
43 Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin. Das Kaiser-Friedrich-Museum, 5. Aufl., Berlin/Leipzig 1914, S. 31.

44 Wilhelm Bode, Die Aufstellung der italienischen Abgüsse im Erdgeschoss des Kaiser-Friedrich-Museums, in: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen XXXII 10, 1911, Sp. 209–211, hier Sp. 209.

45 Vgl. weiterführend Eva-Maria Troelenberg, Mschatta in Berlin: Keystones of Islamic art, Dortmund 2016.

46 Bode 1911, wie Anm. 44, S. 209.

47 Ebd., Sp. 209.



5 Frida Schottmüller, Die Gipsabgüsse nach italienischen Skulpturen im Kaiser-Friedrich-Museum, in: Vossische Zeitung 257, 28.5.1911, o. P., SMB-ZA, I/SKS 7, Blatt 142

Zunft.⁴⁸ Wie dem Museumsführer in den verschiedenen Auflagen ab 1911 zu entnehmen ist, waren die fünf aufeinanderfolgenden Erdgeschossäle 17, 19, 22, 25 und 26 mit Abgüssen italienischer Werke bespielt und befand sich der Taufbeckenabguss in Saal 17, also dem chronologisch ersten Saal auf der Kupfergrabenseite auf der Achse der kleinen Kuppel, der dem späten Mittelalter und der Frührenaissance gewidmet war (Abb. 4).⁴⁹ Schottmüller löste die ihr übertragene Aufgabe laut ihrem Vorgesetzten »in glücklichster Weise«, da »[s]elbst die kolossalnen Monamente [...] nicht nur untergebracht, sondern verhältnismäßig günstig gestellt und namentlich zur Hebung der Räume in vorteilhaftester Weise verwendet [sind]«, sodass »in ganz eigenartiger Weise und unter sehr viel ungünstigeren Verhältnissen eine ähnliche Wirkung erzielt worden [ist] wie seinerzeit bei der Umgestaltung der Weltausstellung im Trocadero zu einem Abgussmuseum französischer Skulptur«.⁵⁰

Frida Schottmüller schrieb im Mai 1911 auch selbst in der überregionalen Berliner Vossischen Zeitung über die Neuaufstellung der Gipsabgüsse (Abb. 5).⁵¹ Ihren Ausführungen ist das »neue Programm«

zu entnehmen, das seinerzeit auf der Museumsinsel umgesetzt wurde, und demgemäß »die Wirkung des einzelnen Stücks durch seine Umgebung zu steigern«⁵² wäre. So sollte die Aufstellung »den Entwicklungsgang der Renaissance-Skulptur darlegen und außerdem in schlichem Interieur durch ein geschmackvolles Nebeneinander einige Meisterwerke möglichst eindrucksvoll machen«.⁵³ Diesen Entwicklungsgang – von Nicola Pisanos Kanzel und dem Taufbecken in Siena über die Konkurrenzreliefs Brunelleschis und Ghibertis, Donatellos Heiligen Georg und den sogenannten Bronze-David, Ghibertis Baptisteriumstür sowie die »binnen Kurzem«⁵⁴ erst noch aufzustellenden monumentalen Reiterstandbilder des Gattamelata und Colleoni bis hin zu Michelangelo Bacchus, Pietà und Medicigrabmälern – vollzieht Schottmüllers Bericht eindrucksvoll nach. Bei den »gigantischen Gestalten« aus der Medici-Kapelle, die »wie Fremdlinge in einem modernen Saal [wirken] und [...] fast den Raum zu sprengen [scheinen]«, begegnet sie in geschickter Weise der auch hier wieder waltenden Beschränktheit des Raumes und stetigen Unvollständigkeit der Sammlung durch den Verweis auf die sinnbildliche Größe der Skulpturen nachfolgender Epochen: »Sie sind das Ende der Renaissance, der Abschluss, der schon voll von Barock-Empfindung ist. Größere Arbeiten aus der Folgezeit fehlen; denn dringender noch als die schon gesehnen fordern die Brunnen von Bernini und die gewaltigen Kirchenstatuen des 17. Jahrhunderts weite Hallen zur Wohnung«.⁵⁵ Und so ist Schottmüllers Schlusswort eine Hymne auf die »prachtvolle Wegstrecke in der Geschichte der Kunst und der Künstler durch mehr als drei Jahrhunderte hindurch, die man durch die Berliner Abgussammlung kennen und – mehr als das – verstehen lernt.«⁵⁶

Ausdrücklich erwähnt Schottmüller auch »den letzten großen Gotiker[]«⁵⁷ Jacopo della Quercia und mit ihm das Taufbecken von Siena,

48 Vgl. Hannelore Nützmann, Ein Berufsleben: Frida Schottmüller, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 40, 1996, I/II, S. 236–244, hier S. 236, <http://www.jstor.org/stable/27654422>.

49 Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin. Das Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin 1914, S. 32.

50 Bode 1911, wie Anm. 44, S. 209–10.

51 Schottmüller 1911, wie Anm. 39, o.P.

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Ebd. Dass Schottmüllers Aufstellung nicht vollständig realisiert wurde und bestimmte Abgüsse erneut in der Gipsformerei zwischengelagert wurden, lässt sich einem Protokoll aus dem Jahr 1912 entnehmen: Hier wird erwähnt, dass für die Fertigung der vom Museum der Schönen Künste in Budapest bestellten Abgüsse der Dioskuren vom Monte Cavallo in der Gipsformerei dadurch Platz geschaffen werden müsse, dass »die beiden Reiterabgüsse des Colleoni und des Gattamelata des Kaiser-Friedrich-Museums anderweitig untergebracht werden«. Der zwischen 1909 und 1913 amtierende Direktor Karl Koetschau wird gebeten, »diese Stücke nunmehr zu übernehmen«, zumal es »doch früher beabsichtigt [war], die Abgüsse in Saal 19 und 25 aufzustellen«. Koetschau bestätigt diese Absicht, sieht aber aufgrund von »Raummangel« keine Möglichkeit der Realisierung: »Dadurch, dass im K. F. M. Herrn Minister von Oppenheim gestattet werden musste, seine Ausgrabungen auszupacken und zu deponieren, ist der letzte Platz in Anspruch genommen worden.« Er bezieht sich hier auf die Ausgrabungen vom Siedlungshügel Tell Halaf in Nordost-Syrien, die sich heute im Vorderasiatischen Museum befinden. Die beiden Reiterstandbilder sollten daher im Kellergeschoss unter der Großen Kuppel untergebracht werden. Siehe SMB-ZA, I/SKS 7, F. 3203/1912, Bl. 319.

55 Schottmüller 1911, wie Anm. 39, o.P.

56 Ebd. Die genaue Liste der Exponate ist den Führern durch das Kaiser-Friedrich-Museum ab 1911 zu entnehmen.

57 Schottmüller 1911, wie Anm. 39, o.P.

und zwar im Kontext der farblichen Fassung der Abgüsse, die in Berlin programmatisch wurde: Sowohl Bode als auch Schottmüller klagen über eine »dicke[] und fleckige[] Schmutzkruste«⁵⁸ der »durch Jahrzehnte alten Staub geschwärzten Abgüsse«⁵⁹ und thematisieren so das Problem der Reinigung und Konservierung von Gipsen, das schon in den 1870er Jahren hitzige Debatten, etwa um die »Trüloff'sche Tünche«, aber auch jenes nur unbefriedigende Preisausschreiben durch den Kultusminister hervorgebracht hatte, im Zuge dessen ein Reinigungsverfahren sowie eine »reinigungsfähige Abgussmasse« gesucht und drei Vorschläge zur Imprägnierung mit Barytlösungen anstelle von Wachs diskutiert worden waren.⁶⁰ Im Fall der für die Aufstellung vorzubereitenden Abgüsse nach italienischen Bildwerken war eine Reinigung offenbar unmöglich, sodass »der Anstrich als allein möglicher Ausweg blieb«.⁶¹ Zumindest von Schottmüller, die genau um die durch den Diskurs um die antike Polychromie befeuerte Polarisierung dieses Themas wusste, wurde diese Not aber zugleich wieder zur Tugend erhoben beziehungsweise als »noch niemals in einer größeren Abgussammlung konsequent durchgeführtes [Prinzip]«⁶² gewürdigt. Abgüsse von Marmoren wurden hell, solche von Bronzen dunkel und diejenigen von Terrakotten rötlich bemalt, wobei »[d]ie schmutzige Oberfläche« im ersten Fall »zunächst mit einer dünnen Deckfarbe überstrichen und dann mehrfach lasiert und gewachst«⁶³ werden musste, was, angeblich ohne den Verlust oberflächlicher Feinzeichnung, den »Eindruck einer eigenartigen Masse« hervorrief, »die nicht die unangenehme Kälte des Gipses zeigt, freilich auch nicht ganz den Eindruck von Marmor, sondern mehr den von feinem tonigen Kalkstein macht«.⁶⁴ Der Taufbeckenabguss wartete laut Schottmüller mit einer besonders »reichen Farbenwirkung auf, die auf die Materialien des Originals zurückgehen: »Marmor, Goldbronze und blaue Emaille«.⁶⁵ Auch von externer Seite wurde die »verständige Bemalung« der Abgüsse gewürdigt und deziert den handwerklichen Geschick der Gipsformerei zugeschrieben: »Was die Gipsgießerei der königlichen Museen zu Berlin an bemalten Abgüsse nach Terrakotten oder Bronzen hergestellt hat, muss anstandslos anerkannt werden«,⁶⁶ schreibt der Kunsthistoriker Berthold Daun im Jahr 1915. Bode hingegen empfand die farbige Nachbildung bei den Bronzen, vor allem aber bei den »glasierten Robbia-Arbeiten, deren Oberfläche zu speckig und glänzend erscheint, und bei denen die Farben zu kräftig wirken«, als weniger geglückt, was ihn aber nicht davon abhielt, die neue Aufstellung insgesamt nicht nur als »ebenso nützlich für den Unterricht wie genussreich für das Betrachterauge«, sondern auch als »vorbildlich für ähnliche Sammlungen« zu deklarieren.⁶⁷

Wie gesehen, war der Weg zu einer adäquaten Aufstellung der Gipsabgüsse italienischer Renaissancebildwerke auf der Berliner Museumsinsel lang und steinig, und dementsprechend blieb das Thema Gips für den 1914 geadelten Wilhelm von Bode in der Summe unbefriedigend, was auch dem kurzen Kapitel »Die leidigen Gipsabgüsse« in seinen posthum veröffentlichten Memoiren zu entnehmen ist. In der Rückschau führt von Bode aus, was ihm »die Sorge für die Abformungsarbeiten in Italien zuwider gemacht«⁶⁸ hatte: »Diese gingen gar nicht mehr von der Stelle. Schwierigkeiten über Schwierigkeiten boten sich, die Former lieferten, außer in Florenz und Rom, nur schlechte Arbeit, und die Überwachung durch die Brüder Cauer beschränkte sich, abgesehen von ihrem Standquartier Rom, auf eine flüchtige, halbjährige Revision, wenn sie von Rom nach Deutschland oder wieder zurück gingen. Dafür verbrauchten sie aber an Gehalt und Diäten schließlich

fast die Hälfte der ganzen Summe, die für die Abformungsarbeiten in Italien bewilligt worden war. Für das, was nicht geschah, wie für die schlechte Arbeit wollte man mich in Berlin verantwortlich machen. In der Kasse des Ministeriums, in der damals eine merkwürdige Unordnung zu herrschen schien, forderte man von mir die Rechnungsablage über die Formereien, die doch Cauers Sache war, und verlangte nach Jahren von mir noch Rückzahlung von Reisespesen – kurz, alles geschah, um mir diese Arbeit gründlich zu verleidern.«⁶⁹ Es verwundert nicht, dass von Bode so auch zu einem wenig positiven Gesamtbefund kommt: »Die Unterbringung der Abgüsse in den ungeeignetsten, engsten Räumen und die Kontrolle über die Abformungen in Italien verschaffte mir alles andere als Genuss und Befriedigung.«⁷⁰

Der Niedergang der Abgüsse ab den 1920er Jahren

Von Bodes Reflexionen vermitteln einen Zeitgeist, der in den 1910er und 1920er Jahren auch in Berlin zum langsam Niedergang der Gipse führte. Im Jahr 1916 wurde die bedeutende Sammlung der Abgüsse antiker Bildwerke der Berliner Museen an die Friedrich-Wilhelms-Universität (heute: Humboldt-Universität zu Berlin) abgegeben. Auch die Präsentation der Abgüsse der italienischen Renaissance und der in zwei weiteren Sälen untergebrachten deutschen Plastik sollte ein Gastspiel im Kaiser-Friedrich-Museum bleiben, wie sich anhand der im Abstand weniger Jahre erschienenen Führer durch das Museum nachverfolgen lässt. Wilhelm von Bode war bereits pensioniert, als in den 1920er Jahren im Nordflügel des Pergamon-Museums das Deutsche Museum eingerichtet wurde, in dem zwischen 1930 und 1939 in Originalen und anteilig auch in Gipsen die deutsche Kunst zu erleben war. Zeitgleich wurde im Kaiser-Friedrich-Museum sukzessive die Anzahl der Säle mit Abgüsse italienischer Plastik dezimiert.⁷¹ Anfang der 1930er Jahre wurden dann sämtliche noch ausgestellte Abgüsse in den Keller des Museums verlagert, »ließ es sich doch nicht mehr verantworten, dass sie in den schönsten, am besten beleuchteten Sälen des Erdgeschosses

58 Bode 1911, wie Anm. 44, S. 210.

59 Schottmüller 1911, wie Anm. 39, o.P.

60 Anlage zum Protocoll vom 24ten April 1874, Commission zur Berathung über die Behandlung und Conservierung von Gipsabgüßen, 1874; Preisaufgabe, 15.11.1877; Tränkung der Abgüsse, 11.6.1885; Die Dechend'schen Lösungen, o.D.; Die Behandlung der Gipsabgüsse in den Königl. Museen (Druckschrift); Denkschrift betreffend die Verfahren der Herren Dr. Reissig, Lechs und Dr. Filsinger, Gipsgegenstände ohne Beeinträchtigung ihres Aussehens zu wiederholter Reinigung geeignet zu machen, von Dr. phil. V. Dechend zu Berlin (Druckschrift); SMB-ZA, I/ SKS 96, Bl. 1–18.

61 Bode 1911, wie Anm. 44, S. 21.

62 Schottmüller 1911, wie Anm. 39, o.P.

63 Bode 1911, wie Anm. 44, S. 21.

64 Ebd.

65 Schottmüller 1911, wie Anm. 39, o.P.

66 Berthold Daun, Die Bemalung antiker Gipsabgüsse, in: Museumskunde, 9, 1915, S. 193.

67 Bode 1911, S. 20–21.

68 Von Bode 1997, wie Anm. 29, S. 128.

69 Ebd. S. 128–129

70 Ebd., S. 129.

71 Vgl. Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin. Das Kaiser-Friedrich-Museum, hg. v. der Generalverwaltung, 6. Aufl. Berlin/Leipzig 1920, laut dem von fünf nur noch drei Säle mit Abgüsse italienischer Bildwerke bespielt waren.



6 Demontierter Abguss des Taufbeckens im Dachgeschoss des Bode-Museums, Berlin, nach 1988

verblieb[en]«,⁷² wie von Bodes Nachfolger im Direktorat der Abteilung christlicher Bildwerke Theodor Demmler befand, um im Anschluss nochmals jenes Unbehagen zu äußern, das seinerzeit zu weiten Teilen Konsens gewesen sein dürfte und darin auch noch in die heutige Zeit hineinwirkt: »Wo man für den kostbaren Besitz des Staates teure Monumentalbauten errichtet hat, da scheint es auf die Dauer unökonomisch, sie mit Reproduktionen zu füllen; ganz abgesehen davon, dass unsere Zeit gerade den Gipsabgüsse, diesem Lieblingskind des mittleren und vorgerückten XIX. Jahrhunderts, ohnehin skeptisch gegenübersteht.«⁷³

Laut Frank Matthias Kammel, der in den späten 1980er Jahren an der Skulpturensammlung mit den Abgüsse befasst war, trug sich die letzte Episode der Sammlungsgeschichte folgendermaßen zu:⁷⁴ Mit der Zerstörung und Beschädigung zahlreicher Werke im Zweiten Weltkrieg und der Verbringung anderer in die Sowjetunion erlangten die Abgüsse neue Bedeutung. In den 1950er Jahren wurden unter dem damaligen Direktor der Skulpturensammlung Heino Maedebach und auch nach Rückkehr von Werken aus der Sowjetunion größere Anstrengungen unternommen, die Gipse aufwendig zu restaurieren und für eine Neu-präsentation in fünf Sälen im unteren Ausstellungsgeschoss des Bode-Museums vorzubereiten. Tatsächlich öffnete diese Präsentation im Jahr 1960 unter Maedebachs Nachfolgerin Ursula Grohn-Schönrock: »Der hallenartige Kellerraum unter der Kleinen Kuppel des Bode-Museums gab das Ausstellungslokal ab«⁷⁵ – wir befinden uns damit genau an jenem Ort, der aktuell Spielort der Neuauflistung des Taufbeckenmo-

dells ist. Der Ausbau des Kellerraumes unter der Basilika gelang in den Folgejahren, und 1964 öffneten beide Räume als Studiengalerie. Diese Studiengalerie war bis Anfang der 1980er Jahre geöffnet, bevor auch hier wieder »der permanente Mangel an Depot- und Lagerraum«⁷⁶ um sich griff beziehungsweise Sanierungen notwendig wurden. 1988 erfolgte die Umlagerung der Gipse ins Dachgeschoss, der zum Teil demontierte Taufbeckenabguss ist auf mehreren Fotos aus den späten 1980er oder frühen 1990er Jahren zu sehen (Abb. 6). Was Kammel 1996 als Erfolg verbuchte, dass nämlich »Pläne, die Abgüsse wie die der Antikensammlung in einer Lagerhalle in Hohenschönhausen zu deponieren und damit der Benutzung für Jahre zu entziehen, vereitelt werden konnten«⁷⁷ sollte, wie wir heute wissen, am Ende keiner mehr sein: Besagte Pläne wurden reaktiviert und die endgültige Ausgliederung der Abgüsse aus dem Museum an den Lagerstandort Hohenschönhausen wenig später vollzogen.

72 Theodor Demmler, Die Neuauflistung der italienischen Skulpturen im Erdgeschoss des Kaiser-Friedrich-Museums, Berliner Museen, in: LIV, 4, 1933, 68–71, hier S. 68, auch zit. in Kammel 1996, wie Anm. 4, S. 57.

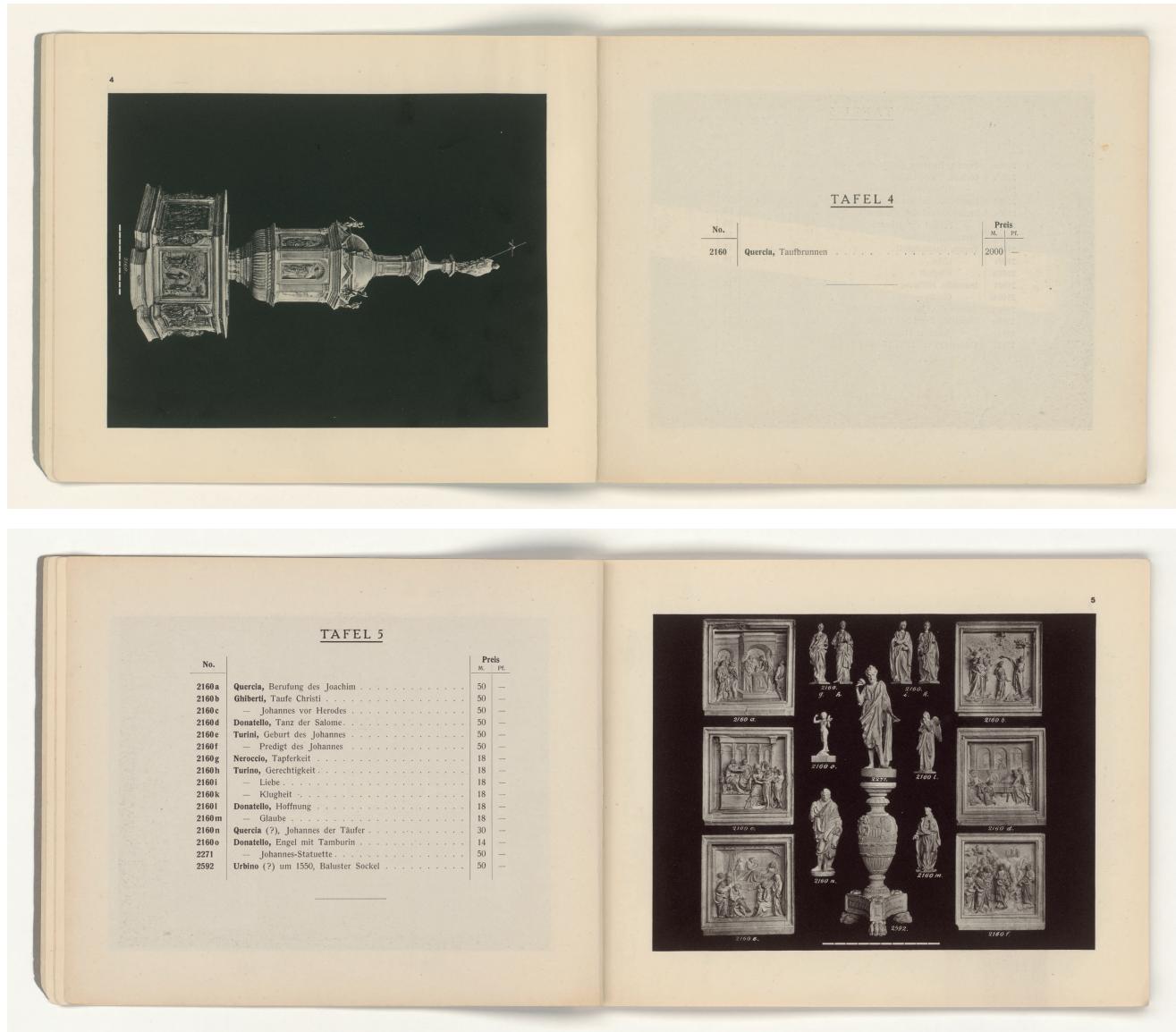
73 Ebd.

74 Vgl. Kammel 1996, wie Anm. 4, S. 58–62.

75 Ebd., S. 59.

76 Ebd., S. 60.

77 Ebd.



7a, b Abguss des Taufbeckens im Verkaufskatalog der Gipsformerei, 1926

Der Verkauf von Abgüssen des Taufbeckens von Siena durch die Berliner Gipsformerei

Im zweiten Teil dieses Beitrags sei nun noch einmal in die 1870er Jahre zurückgekehrt, um Reproduktion und Verkauf einiger Taufbeckenabgüsse durch die Berliner Gipsformerei genauer zu betrachten. Nach dem Rücklauf der Formen 1876/77 nach Berlin wurde das Taufbecken von Siena erstmals offiziell im *Verzeichnis der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse* aus dem Jahr 1879 zum Kauf angeboten, und zwar zum Preis von 1.500 Mark, was heute über zehntausend Euro und umgerechnet knapp zwei Dritteln der Honorarsumme entspricht, die der Gipsformer Del Ricco erhalten hatte. Neben dem Gesamtmonument werden seit jener Zeit auch die figürlichen Darstellungen, genauer die Reliefs und Statuetten der Tugenden sowie die Statuette des Johannes als Teilabgüsse angeboten. Nachdem Wilhelm Bode 1902 den ursprünglich einmal auf dem Tabernakel des Taufbeckens stehenden originalen *Putto mit Tamburin* für die Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin erworben hatte,⁷⁸ wurde

auch dieser abgeformt und im Verkaufsverzeichnis von 1906 erstmals offiziell zum Kauf angeboten (Abb. 7 a+b). Seit jener Zeit ist er auch Teil des gesamten Taufbeckenprogramms. Die anderen Putti fanden keinen Eingang in das Verkaufsverzeichnis, wurden nachweislich jedoch seit den 1950er Jahren einzeln verkauft.

Möchte man die Verkaufsgeschichten bestimmter Formnummern in der Gipsformerei nachvollziehen, sieht man sich mit der Situation konfrontiert, dass für das 19. Jahrhundert bis dato keine Verkaufsunterlagen gefunden werden konnten. Bestellungen sind somit nur punktuell beziehungsweise über die Archive der ankaufenden Institutionen rekonstruierbar. Für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hingegen weist das sogenannte Verkaufsbuch, das handschriftlich in mehreren Bänden zwischen 1902 und den 1950er Jahren geführt wurde, die Anzahl und den Zeitpunkt der Bestellungen – leider jedoch nicht die Na-

78 Zum Putto vgl. weiterführend Neville Rowley, Bodes Putto, in: Rowley, Tocha 2024, wie Anm. 3, S. 139–159.

men der jeweiligen Käufer:innen – relativ lückenlos nach. So lässt sich dem Verkaufsbuch entnehmen, dass der gesamte Taufbeckenabguss in jener Zeit zweimal, und zwar 1905 und 1907 verkauft wurde. Dies erscheint zunächst wenig, angesichts der Monumentalität und dem damit verbundenen Produktions- und Kostenaufwand dann aber wiederum nicht ungewöhnlich. Daneben erstaunt die geringe Anzahl der Verkäufe von Teilabgüssen: Abgüsse der Reliefs und Tugenden sowie des Johannes wurden zwischen 1902 und den frühen 1950er Jahren nur zwischen drei und neun Mal verkauft – mit Ausnahme von Donatellos Figuren *Hoffnung* und *Glaube*, für die immerhin 16 beziehungsweise 14 Verkäufe verzeichnet sind. Dass es unterkomplex wäre, diesen Befund mit der zeitgleichen Depopularisierung von Gipsabgüsse in Verbindung zu bringen, zeigt die Verkaufssituation rund um den wohl 1902 ›frisch‹ ins Programm aufgenommenen Abguss des *Putto mit Tamburin*: Für diesen sind für den Zeitraum von 1905 bis 1957 insgesamt 167 Verkäufe dokumentiert.⁷⁹

Im Zuge umfangreicher Recherchen konnten bis dato vier Abgüsse des gesamten Taufbeckens in Sammlungen außerhalb Berlins aufgespürt werden. Dank erhaltener Archivalien der ankaufenden Institutionen lassen sich deren Erwerbungen gut rekonstruieren: Die Skulpturensammlung der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden (heute: Staatliche Kunstsammlungen) erwarb den Taufbeckenabguss 1879; das South Kensington Museum (heute: Victoria and Albert Museum) in London 1886; das Carnegie Museum of Art in Pittsburgh 1905 und das Szépművészeti Múzeum [Museum der Schönen Künste] in Budapest 1907.⁸⁰

Im Folgenden sollen die Erwerbungs- und Aufstellungsgeschichten dieser Abgüsse nachvollzogen und einander gegenübergestellt werden. Am Exempel entsteht so ein Überblick zur Konzeption und Realisierung musealer Abgussammlungen am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts und zu deren Nach- und Überleben im weiteren Verlauf des 20. Jahrhundert. Dabei spiegeln die untersuchten Sammlungen in je eigener Weise die Berliner Museumssituation: Mit Dresden und der Aufstellung der Abgüsse im Albertinum liegt ein – in Ansätzen mit Berlin vergleichbares – Beispiel eines sorgfältig durchkonzipierten, chronologisch organisierten Gipsmuseums vor, das als Ort verloren gegangen ist. Die Sammlung jedoch ist erhalten und als solche auch Gegenstand neuer Auf- und Ausstellungen. London und Pittsburgh liefern Beispiele für kuratierte Museumsräume, die in ihrer ursprünglichen Konzeption mehr oder weniger ›originalgetreu‹ erhalten sind und sich von Berlin oder Dresden darin unterscheiden, dass sich die Aufstellungen auf einen beziehungsweise zwei Säle konzentrieren, ein größerer Fokus auf monumentale architektonische Werke gelegt und die chronologische Folge zugunsten loser stilistischer wie auch rein ästhetischer Arrangements aufgebrochen wurde. Dabei zeigt das Beispiel Pittsburghs, inwiefern sich europäische Trends zeitversetzt in die USA übertragen haben. In durchaus vergleichbarer Weise erlaubt Budapest den exemplarischen Blick auf eine der damals Österreich-Ungarn zugehörige Museumssammlung, die nicht nur geografisch auf einem Übergangsgebiet zwischen West- und Osteuropa, sondern auch inhaltlich jenseits der westlichen Museumswelt im engeren Sinn anzusiedeln ist. Das Sammlungsprojekt agierte im Vergleich mit den Großstaaten Europas und gemäß einer insgesamt verzögerten Industrialisierung ebenfalls zeitversetzt und legte nicht zuletzt aufgrund bescheidenerer Bestände von Originalkunstwerken große Ambitionen auf dem Feld der

Gipse an den Tag. Budapest ist zugleich ein Beispiel für eine Abgussammlung, die sich konzeptionell deutlich an Berlin und Dresden anlehnte und dabei ihren eigenen nationalen Fokus ausdifferenzierte. Sie war zugleich durch den rund um die Jahrhundertwende stärker spürbaren architektonischen Fokus geprägt und erlebte außerdem im 20. Jahrhundert den zeittypischen Niedergang. 2021 wurde sie dann an einem gänzlich neuen Ort und in spektakulärer Weise ›wiedergeboren‹.⁸¹ In der Zusammenschau eröffnen die in Berlin hergestellten Abgüsse des Sieneser Taufbeckens Einblicke in die internationale Museumswelt der Zeit, und der Umgang mit ihnen lässt Unterschiede und Gemeinsamkeiten der jeweiligen Museums- und Sammlungskonzepte sichtbar werden.

Dresden

Die Objektbiografie des Dresdner Abgusses lässt sich wie diejenige der meisten erhaltenen Gipse der Dresdner Abgussammlung in drei Phasen einteilen: Auf eine erste Zeitspanne der öffentlichen Aufstellung und Inszenierung folgten nach dem Zweiten Weltkrieg Einlagerung und Unsichtbarkeit, denen man zum Ende des 20. Jahrhunderts schließlich mit einem Rehabilitationsprojekt begegnete. Zum Zeitpunkt des Ankaufs des Taufbeckenabgusses Ende der 1870er Jahre blickte die Dresdner Abgussammlung anders als viele ihrer neu gegründeten Schwesterninstitutionen bereits auf eine rund hundertjährige Geschichte zurück. Diese nahm ihren Ausgang mit dem im Jahr 1783 erfolgten Ankauf von 833 nachgelassenen Gipsabgüsse nach antiken Bildwerken, die der Maler Anton Raphael Mengs zwischen 1866 und 1872 im Zuge seiner Abformungstätigkeit für Karl III. von Spanien in Rom zusammengetragen hatte. Diese höchst bedeutungsvolle Gipssammlung war ab 1794 im Stallhofgebäude, ab 1857 in Sempers Galeriegebäude am Zwinger untergebracht und wuchs in jenen Jahren auf über viertausend Gipse nach Werken des Altertums, darunter auch der ägyptischen und assyrischer Kulturen, an.⁸²

Anhand von in Dresden erhaltenen Archivalien lässt sich der Erwerbungskontext des Taufbeckenabgusses und die Dresdener Ankaufspolitik um 1880 in Grundzügen rekapitulieren. In einem Entwurf für ein Schreiben⁸³ an den Generalsekretär der Königlichen Museen Julius Dielitz vom 13. Januar 1879 listet Hermann Hettner, seinerzeit Direktor der Antikensammlung und des Museums der Gipsabgüsse, diejenigen Abgüsse, die er bei der Berliner Formerei zu erwerben gedachte. Die

79 Vgl. das unveröffentlichte Verkaufsbuch der Gipsformerei, Band 2001 bis 2400, hier Formnummer 2160.

80 Auch im Kontext der Donatello-Ausstellung im Museo Nazionale del Bargello 1887 waren im ersten Obergeschoss nachweislich Teilabgüsse des Taufbeckens ausgestellt, vgl. Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertela, L'Esposizione Donatelliana del 1887 e la fortuna dei calchi, in: Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca, Florenz 1985, S. XLVII–LIV, hier S. XLVII. Vermutlich handelte es aber nur um Teilabgüsse der Reliefs und Statuetten.

81 Vgl. Miriam Szöcs, Rebirth of a Collection. The Plaster Casts of the Museum of Fine Arts, Budapest in the Renewed Star Fortress in Komárom, Budapest 2021.

82 Zur Abgussammlung von Mengs vgl. Moritz Kiderlen, Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlass des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München 2006.

83 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Archiv, SKD 01/SKS 83, Bl. 9. Für den Zugriff auf die Akten, für zahlreiche Informationen sowie den Austausch danke ich Christian Klose.



8 Abguss des Taufbeckens im Donatello-Zimmer des Dresdner Albertinums, 1891

Liste umfasst die beiden Rubriken »Aus den Ausgrabungen zu Olympia« sowie »Italienische Renaissancewerke« und damit die jüngsten Neuzugänge aus den großen Grabungs- beziehungsweise Abformungskampagnen in Griechenland und Italien in den späten 1870er Jahren, die der Berliner Gipsformerei einige ihrer bedeutendsten Formenbestände verschafft hatten. Die zeitliche Nähe zu den Originalabformungen zeigt, wie sehr Hettners Sammlungspolitik am Puls der Zeit war und dass er sich in engen Austauschbeziehungen mit den Königlichen Museen befand: Das Verkaufsverzeichnis der Gipsformerei aus dem Jahr 1879, in dem der Abguss des Taufbeckens erstmals offiziell angeboten wurde, dürfte zu jenem Zeitpunkt noch nicht gedruckt, die aktuellen Abformungstätigkeiten bei Hettner aber schon länger bekannt gewesen sein. Dass Hettner prompt auf die wachsende Bedeutung von Abgüssen der jüngeren Kunstgeschichte reagierte, zeigt auch der von ihm vorgenommene räumliche Ausbau, im Zuge dessen er 1879 im nordwestlichen Zwingerbau eine eigene Abteilung für die Abgüsse des Mittelalters und der Renaissance einrichtete.

Hettners Bestellliste enthält Abgüsse nach Werken von Michelangelo, Donatello, Verrocchio, Pollaiuolo, Mino da Fiesole, Benedetto da Maiano, Giovanni Pisano, Ghiberti, Quercia (hier: »Taufbecken aus Siena, vollständig«) und anderen. In einem Schreiben vom 16. Februar 1879 bestätigt Julius Dielitz den Versand der von Hettner bestellten Abgüsse in 17 Kisten: »Sie erhalten außer den Einzelteilen des großen Taufbeckens aus unseren Formen die für Sie in Italien mitbestellten Abgüsse, über deren Bezahlung für Ihre Rechnung ich Ihnen nächstens das Weitere mittheilen werde.«⁸⁴ Dass für Dresden Abgüsse »in Italien mitbestellt« wurden, deutet darauf hin, dass sich beide Institutionen – wie damals durchaus üblich – bei der Finanzierung der Abformungen zusammengetan haben könnten. Gemäß dem Zugangsverzeichnis der Gipsabgüsse muss besagte Sendung spätestens am 20. Februar 1879 in Dresden angekommen sein. Es ist anzunehmen, dass das Taufbecken wie auch die anderen Neuerwerbungen im unmittelbaren Nachgang

zur Aufstellung gelangten. Dem Ausstellungsverzeichnis des königlichen Museums für Abgüsse, anhand dessen die jeweiligen Aufstellungsorte rekonstruiert werden können, entnehmen wir, dass es Hettner kurz vor seinem Tod im Jahr 1882 gelungen war, seine Vision einer in Gips manifestierten »Geschichte der Plastik von den ägyptischen und assyrischen Anfängen bis auf die jüngste Gegenwart«⁸⁵ Wirklichkeit werden zu lassen.

Mit Georg Treu, der Hettners Nachfolger wurde, nachdem er zuvor Direktorialassistent an der Berliner Antikensammlung und mit der Leitung der Ausgrabungen in Olympia betraut gewesen war, nahm das zum Albertinum umgebaute Zeughaus Gestalt an, in das die Abgüsse 1889 umzogen und in dem die Abguss- und die Antikensammlung zur Skulpturensammlung zusammengefasst wurden. In chronologischer Folge und in didaktischer Weise mit Modellen, Original- und Vergleichsfotografien ergänzt nahmen die Abgüsse das gesamte zweite Obergeschoss ein. Sie bildeten damit die »modernste und schönste Abgussammlung Deutschlands«,⁸⁶ die auch internationale Vorbildwirkung hatte. Von den 30 mit insgesamt 2.400⁸⁷ Abgüsse bespielten Räu-

84 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Archiv, 01/SKS 83, Korrespondenz 3.

85 Herrmann Hettner, Das Königliche Museum der Gypsabgüsse zu Dresden, 4. Aufl. Dresden 1881, S. IV, urn:nbn:de:bsz:14-db-id3215178300. Der Abguss des Taufbeckens ist auf S. 157–158 geführt.

86 Erhard Hexelschneider, Kordelia Knoll, Georg Treu, Iwan Zwetajew und die Gründung des Museums der Schönen Künste in Moskau, in: Erhard Hexelschneider, Alexander Baranov, Tobias Burg (Hg.), In Moskau ein kleines Albertinum erbauen. Iwan Zwetajew und Georg Treu im Briefwechsel (1881–1913), hg. v. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Museum der Bildenden Künste A. S. Puschkin Moskau, Köln 2006, S. 17–31, hier S. 20.

87 Kordelia Knoll, Die Einrichtung und Aufstellung der Abgussammlung, in: dies. (Hg.), Das Albertinum vor 100 Jahren – Die Skulpturensammlung Georg Treus. Zur Erinnerung an die Eröffnung der Sammlung der Originalbildwerke am 22. Dezember 1894, Ausst.-Kat. [Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, 18.10.1994–12.3.1995], Dresden 1994, S. 58–130, hier S. 58–62.

men, die in zahlreichen Fotografien eindrucksvoll dokumentiert sind,⁸⁸ und unter denen der Parthenon- und der Olympiasaal die größten waren, fungierte ein schmales Seitenzimmer als »Donatello-Zimmer« und damit als Aufführungsort einiger Abgüsse nach Hauptwerken Donatellos beziehungsweise dessen Umfelds. Hier stand auch der Taufbeckenabguss, wie ein historisches Foto aus jener Anfangszeit des Albertinums belegt (Abb. 8).

Die weitere Geschichte ist rasch zusammengefasst. Zu Beginn des Zweiten Weltkrieges 1939 wurde die Skulpturensammlung geschlossen, und die Abgüsse wurden im Erdgeschoss deponiert. Nach kurzzeitiger Öffnung einer kleinen Dauerausstellung nach dem Krieg wurden die Abgüsse bis zum Ende des Jahrhunderts im Kellergewölbe des Albertinums eingelagert. Zwischen 1998 und 2002 fand schließlich ein großangelegtes Inventarisierungsprojekt statt, in dessen Zentrum die wissenschaftliche Aufarbeitung und Restaurierung der Gipsabgussammlung von Anton Raphael Mengs stand. Es mündete in der Teilpräsentation der Abgüsse in einem Schaudepot in den Kellergewölben des Albertinums ab dem Jahr 2000. Im Zuge des Elbhochwassers 2002 mussten die Abgüsse jedoch notgeborgen und erneut verlagert werden.⁸⁹ Seit 2016 wird die Meng'sche Sammlung in Anlehnung an ihre frühere Präsentation im Deutschen Pavillon ausgestellt. Der Abguss des Taufbeckens befindet sich gut dokumentiert und in Einzelteile zerlegt im Lager.

London

Das Gegenbeispiel einer seit ihrer Gründung 1852 stets öffentlich zugänglichen und *grosso modo* wenig veränderten Abgussammlung liefert das Londoner South Kensington Museum (heute: Victoria and Albert Museum). 1873 eröffnete das Museum seine Architectural Courts (heute: The Cast Courts), in denen Gipsabgüsse und einige galvanoplastische Reproduktionen von Bildwerken verschiedenster Epochen und Kulturen zu imposanter Aufstellung gelangten. Den Kern der Sammlung bildeten Abgüsse, welche die Government School of Design (heute: Royal College of Art) seit 1837 gesammelt hatte. Ab den 1850er Jahren wurden jene monumentalen Gipse erworben, die das Bild der Cast Courts bis heute prägen, etwa derjenige des Florentiner David von Michelangelo (beauftragt 1847, ausgeführt von Clemente Papi, 1856 für Queen Victoria reproduziert), derjenige der aufgrund seiner Höhe in zwei Teile zerlegten römischen Trajanssäule (beauftragt 1861 durch Napoleon III., ausgeführt von Leopold Oudry, 1864 für London reproduziert) oder der 41 Meter breite Abguss des romanischen Pórtico de la Gloria aus Santiago de Compostela in Spanien, der 1866 von Domenico Brucciani eigens für das Museum in Gelatine abgeformt worden war. Auch das 1869/70 unter Henry Cole abgeformte Osttor des großen Stupa im indischen Sanchi ist hier zu nennen.

Zwischen 1884 und 1910 erweiterte das Museum seine Sammlung von Gipsabgüßen mittels intensiver Tauschgeschäfte mit dem europäischen Ausland, allen voran Deutschland und Italien.⁹⁰ Der Abguss des Taufbeckens wurde im Jahr 1886 im Tausch von den Berliner Museen erworben. Zur Erwerbung sind in London leider nur wenige Dokumente erhalten, und es fehlen Informationen dazu, ob und welche Objekte im Gegenzug nach Berlin gelangten. Schriftlich tradiert ist, dass der Abguss in 51 Einzelteilen geliefert wurde.⁹¹ Diese Zahl dürfte fehlerhaft

sein, da der Taufbeckenabguss seinerzeit, sprich vor Zugang des sechsten beziehungsweise Berliner Puttos aus je nach Zählung insgesamt rund 60 Teileabgüssen bestand. Als Entstehungsdatum ist in der Online-Datenbank gemäß den Akten des Museums ein Zeitraum zwischen 1875 und 1877 verzeichnet,⁹² was ebenfalls als inkorrekt einzuordnen wäre, da hier das Datum der Originalabformung und nicht dasjenige der Fertigung des Abgusses gemeint sein dürfte, das gemäß seines Bestell- beziehungsweise Erwerbungsdatums auf das Jahr 1886 fällt. Zur Aufstellung kam das Taufbecken an der Stirnseite des East Courts (heute: Weston Cast Court). Ein Foto aus dem späten 19. Jahrhundert zeigt den Abguss in der zeittypischen Präsentation, die auch eine gerahmte Fotografie des originalen Bildwerks in Siena umfasste (Abb. 9). In Anlehnung an die Aufstellung in Siena entschied man sich für einen zweistufigen hexagonalen Sockel. Im Vergleich mit den anderen bekannten Abgüsse des Taufbeckens drang man hier auch insofern auf die größtmögliche Originalnähe, als dieser Abguss als einziges bekanntes Beispiel originalgetreu bemalt wurde: Die Materialität und Farbigkeit der in Marmor ausgeführten architektonischen Anlage des Monumentes, der in feuervergolder Bronze realisierten Reliefplatten, Statuetten der Tugenden, Putti und der Tabernakeltür [sportello] sowie der beiden umlaufenden emaillierten und vergoldeten Schriftbänder wurden malerisch nachempfunden und erzeugen – insbesondere auch im Vergleich mit der eher monochromen Bemalung des Berliner Abgusses – einen *Trompe l'œil*-Effekt, der sich stark vom abstrakten, auf die reine Form konzentrierten Eindruck der weißen oder nur leicht abgetönten Gipse in Dresden, Budapest und Pittsburgh unterscheidet. Wer diese Bemalung vorgenommen hat, ob sie in Berlin oder – was wahrscheinlicher ist – in London ausgeführt wurde, bleibt bis heute allerdings im Dunkeln.

Anders als etwa in Dresden herrschte in den Cast Courts ein Neben- oder auch Durcheinander verschiedener Epochen und Stile, etwa in Form unmittelbarer Nachbarschaften von Abgüsse antiker und renaissancezeitlicher, aber auch europäischer und asiatischer Bildwerke. Die Cast Courts waren bereits im 19. Jahrhundert ein Ort der Anachronismen und Paradoxien und setzten laut Holly Trusted jede rationale oder museologische Berechtigung außer Kraft,⁹³ um darin zu Anfang Begeisterungsstürme, im Folgejahrzehnt dann aber auch zunehmend Kritik zu ernten. Es ist interessant, dass die seinerzeit im Neuen Museum ausgestellte Berliner Gipsabgussammlung in den 1880er Jahren auch deshalb von britischer Seite so positiv rezipiert wurde, weil hier ein dem Londoner Display diametral entgegenstehender Eindruck

88 Vgl. Kordelia Knoll (Hg.), *Das Albertinum vor 100 Jahren – Die Skulpturensammlung Georg Treus. Zur Erinnerung an die Eröffnung der Sammlung der Originalbildwerke am 22. Dezember 1894, Ausst.-Kat. [Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, 18.10.1994–12.3.1995]*, Dresden 1994 mit einer Vielzahl historischer Fotografien.

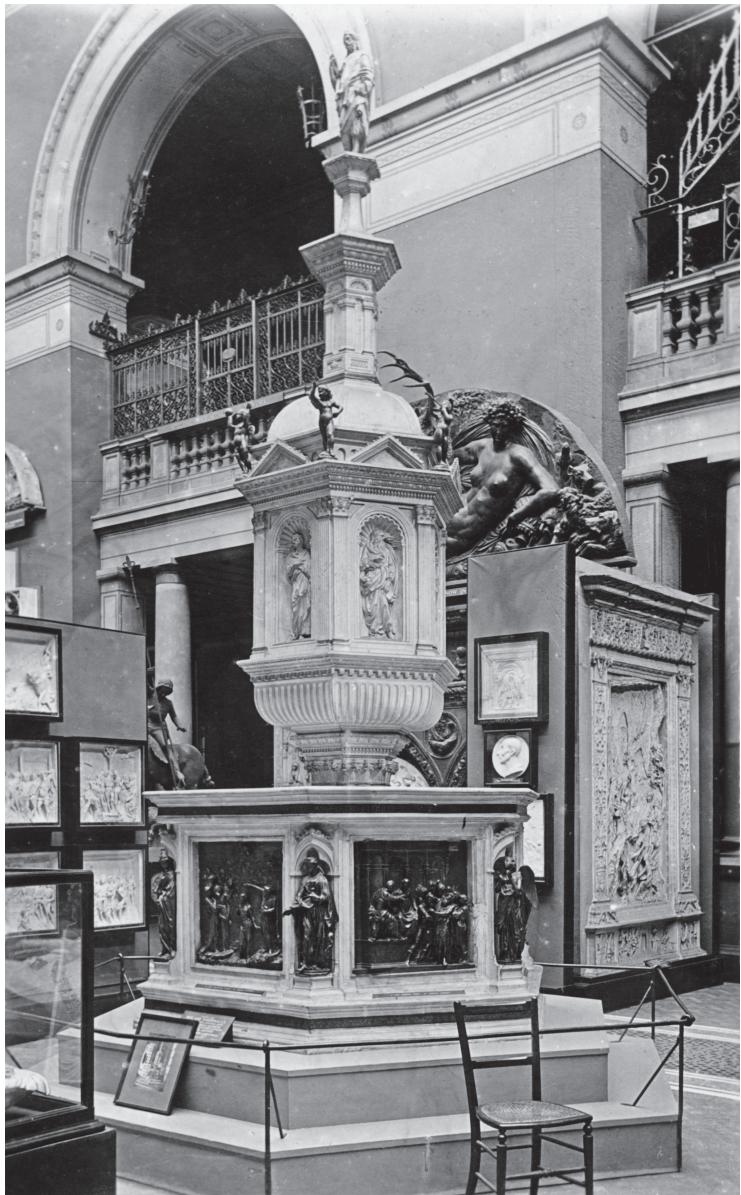
89 Vgl. Kiderlen 2006, wie Anm. 82, S. 26, 27, 30.

90 Vgl. Whitney Kerr-Lewis, *Donatello in London: Eine Geschichte aus South Kensington*, in: Neville Rowley (Hg.), *Donatello. Erfinder der Renaissance*, in Zusammenarbeit mit Francesco Caglioti, Laura Cavazzini, Aldo Galli, Berlin/Leipzig 2022, S. 105–117, hier S. 111.

91 Ich danke Whitney Kerr-Lewis für diese Information.

92 Vgl. <https://collections.vam.ac.uk/item/O127973/font-jacopo-della-quercia/> [letzter Zugriff: 19.9.2025].

93 Vgl. Marjorie (Holly) Trusted, *The Making and Meaning of Plaster Casts in the Nineteenth Century. Their Future in the Twenty-First Century*, in: Helfrich, Haak 2022, wie Anm. 9, S. 148–169, hier S. 150.

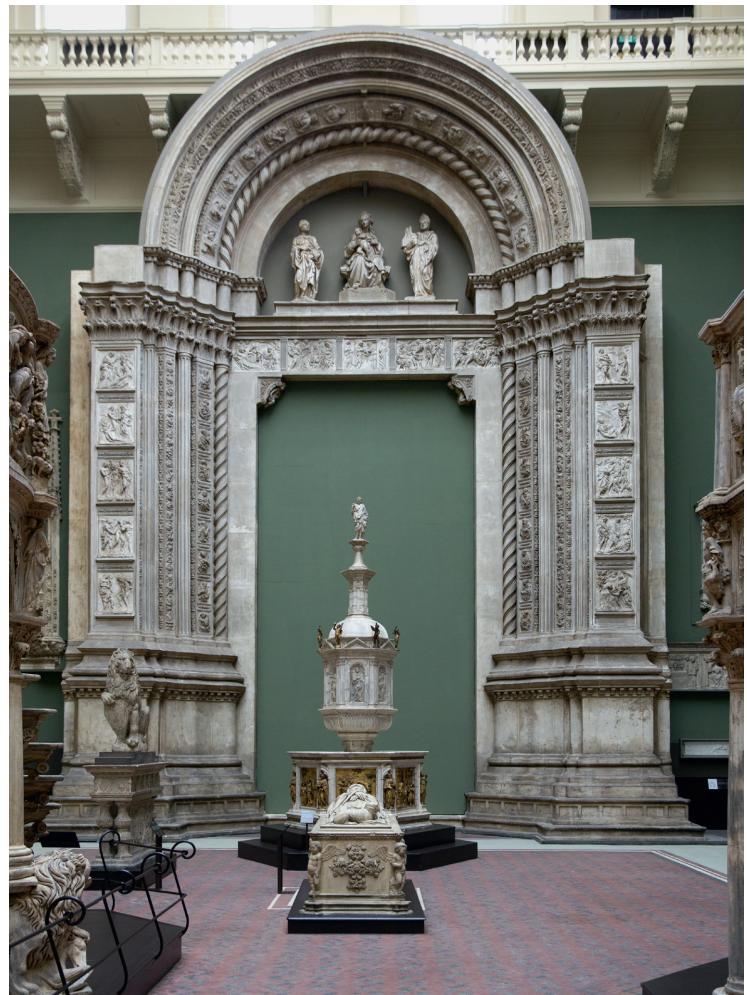


9 Abguss des Taufbeckens im East Court des South Kensington Museums (heute: Weston Cast Court im Victoria and Albert Museum), spätes 19. Jahrhundert

strenger chronologischer Ordnung vorherrschte, was wiederum auch prägend für Dresden und andere Sammlungen war. So äußerte Arthur Banks Skinner, der spätere Direktor des South Kensington Museum, im Jahr 1887: »[The] Collection of Renaissance Italian casts in the Royal Museum, Berlin, gathered together by Mr. W. Bode [...] is one of the most interesting collections which I visited in Germany. The casts are very carefully arranged [...]. The order is as far as possible chronological.«⁹⁴

Bis heute hat das Victoria and Albert Museum seine Cast Courts als materielle Zeugen des viktorianischen Zeitalters bewahrt. Veränderungen der Aufstellung der Gipsabgüsse wurden immer wieder durch-

geführt und betrafen auch den Taufbeckenabguss. So wurden der monumentale Abguss des David von Michelangelo sowie die galvanoplastische Reproduktion von Ghibertis Paradiestür quasi im Tausch mit dem Taufbeckenabguss von der einen auf die andere Seite des heutigen Weston Court transloziert (Abb. 10). Während dies in erster Linie geschah, um ein stringenteres Ensemble Florentiner Bildwerke zu kreieren und den David mit anderen Michelangelo-Abgüsse zu kontextualisieren⁹⁵, erhielt auf diese Weise auch der Taufbeckenabguss einen sinnigen Aufstellungskontext. Hinter ihm erhebt sich heute ein weiteres Meisterwerk Jacopo della Quercias: das Portal von S. Petronio in Bologna in einem 1886 von Oronzio Lelli gegossenen Abguss. In jüngerer Zeit wurden die beiden Höfe und ihr Verbindungsraum gemäß zeitgenössischen Bedarfen behutsam aktualisiert und 2018 öffentlichkeitswirksam wiedereröffnet. In diesem Zuge wurden die ursprünglichen Wandfarben wiederhergestellt, die Bodenfliesen freigelegt, die Lichtsituation angepasst und die Objektschilder überarbeitet. Namen der Formen beziehungsweise Werkstätten und die Datierung der Abgüsse sind hier wo möglich angegeben; einige zentrale Stücke sind in der öffentlich zugänglichen Datenbank des Museums wiederzufinden. Wie die anderen Abgüsse wurde auch der Taufbeckenabguss aufwendigen Reinigungs- und Konservierungsmaßnahmen unterzogen. Sein vormals heller hexagonale Sockel wurde dunkel gestrichen, und der Abguss steht heute ohne Abstandshalter im Raum.



10 Abguss des Taufbeckens, London, 2014

94 Arthur Banks Skinner, Report, 17.11.1887, zit. n. Trusted 2020, wie Anm. 9, S. 152.

95 Vgl. ebd., S. 156.



11 Abguss des Taufbeckens in der Hall of Architecture des Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, nach 1908

Pittsburgh

Einen nochmals anderen Aufstellungskontext liefert das im Jahr 1896 gegründete Carnegie Museum of Art in Pittsburgh. Inspiriert von der World's Columbian Exposition in Chicago im Jahr 1893, auf der wie auf jeder anderen Weltausstellung monumentale Gipsabgüsse von Skulpturen und Architekturen ausgestellt waren, legte der Industrielle Andrew Carnegie eine bis heute intakte Sammlung von 144 Abgüsse von Skulpturen und 360 Bronzekopien an, welche die europäische »Grand Tour« im Sinne einer Bildungsreise für die Massen nach Pittsburgh holen sollten.⁹⁶ In diesem Zuge erwarb er 1905 den Taufbeckenabguss bei der Berliner Gipsformerei zu einem Preis von 450 Dollar.⁹⁷ Im Jahr 1907 eröffnete in einem Erweiterungsbau die Hall of Architecture, die nach dem Vorbild des Mausoleion von Halikarnassos in der heutigen Türkei angelegt war. Sie ermöglicht einen imposanten Rundgang durch architektonische Strukturen in Gips, die seinerzeit als Meisterwerke vor allem der westlichen Hochkulturen zwischen dem Alten Ägypten und der italienischen Renaissance galten. In der großen Halle waren und sind Abgüsse des Löwentors von Mykene, der Korenhalle mit den Karyatiden vom Erechtheion auf der Akropolis in Athen, des Portals der Kathedrale Saint-André von Bordeaux oder der extra für Pittsburgh abgeformten Fassade der Abteikirche in Saint-Gilles, aber auch die Abgüsse von Ausstattungsgegenständen berühmter Kirchen und antiken Statuen versammelt. Ein Foto von nach 1908 zeigt den Taufbeckenabguss auf einem knappen dunklen Sockel im Zentrum der Halle vor einem Pasticcio gipserner Fassadenarchitektur an den umlaufenden Wänden: dem hochgotischen Portal von Saint-André links, den drei romanischen Portalen von Saint-Gilles rechts, und Ghibertis Paradiestür aus Florenz gleichsam als solitäres Verbindungsglied in der Mitte (Abb. 11). Heute steht der Abguss in der nordöstlichen Ecke der Architectural Hall und damit in einer nochmals anderen Objektkonstellation (Abb. 12).

Ähnlich wie in London haben auch die Abgüsse in Pittsburgh die Unsicherheiten des 20. Jahrhunderts an Ort und Stelle überdauert, so dass sich das Carnegie Museum of Art heute als größte Sammlung ar-



12a, b Abguss des Taufbeckens und nordöstliche Ecke der Architectural Hall, Pittsburgh, 2007

96 Joseph Giovannini, Old Masters in Plaster. The Carnegie Museum of Art Lifts the Fig Leaf from its 100-year-old Collection of Plaster Casts, in: Architect, 2007, S. 67–71, hier S. 67.

97 The Carnegie Museum of Art archives, Acquisition No. 128, angelegt am 1.6.1928. Für die Bereitstellung archivalischer Dokumente und historischer Fotografien danke ich Elizabeth Tufts Brown.

chitektonischer Abgüsse in den USA versteht. Und ähnlich wie die ehemaligen Architectural Courts des V&A legt die Hall of Architecture heute ein ebenso eindrückliches wie anachronistisches Zeugnis enzyklopädischen Sammelns rund um die Wende zum 20. Jahrhundert ab. Pittsburgh, das den etwas früher angelegten Abgussammlungen in Boston, New York, Philadelphia und Washington folgte und einige davon auch überlebte, ist dabei ein Beleg dafür, dass amerikanische Sammlungen insbesondere an der Ostküste in ihren Museumskonzepten und Sammlungspolitiken unmittelbar von den europäischen Trends beeinflusst waren. So spiegelt sich hier nicht nur das Londoner, sondern wieder einmal auch das Pariser Vorbild. Auch der Niedergang der Gipse ab den 1920er Jahren war ein europäischer Trend, dem man in den USA folgte, wie etwa die Deakzessionierung der Abgussammlungen des Metropolitan Museum in New York zeigt. Dass Pittsburgh hier ausnahmsweise unmodisch war, erweist sich für den Erhalt nicht nur der Gipse, sondern des Gesamtkunstwerks der Architectural Hall und deren ursprünglichen Aufstellungskonzeptes als glückliche Fügung.

Budapest

Im Jahr 1896 nahm auch die Gründung des Szépművészeti Múzeum [Museum der Schönen Künste] in Budapest Gestalt an. Für die 1906 eröffnete Abgussammlung wurden Abgüsse antiker Plastik und solche ungarischer Bildwerke vom Magyar Nemzeti Múzeum [Ungarisches Nationalmuseum] übernommen, diejenigen mittelalterlicher und renaissancezeitlicher Werke wurden zwischen 1902 und 1912 bei verschiedenen europäischen Formereien bestellt.⁹⁸ Im Vorfeld hatte die ungarische Regierung eine Delegation von Experten auf eine sechswöchige Reise zu jenen europäischen Museen und Abgussammlungen entsandt, die seinerzeit als vorbildhaft galten – darunter Berlin und London. Zwei Personen kommt dabei besonderes Gewicht zu, da sie maßgeblichen Einfluss auf die universalistische Konzeption der Abgussammlung des Museums der Schönen Künste nahmen: Georg Treu in Dresden und Wilhelm Bode in Berlin, wobei letzterer bereits seit 1892 mit Gábor Térey im Austausch stand, der in Budapest Kustos unter dem späteren Generaldirektor Ernő Kammerer und treibende Kraft der Museumsgeschäfte war.⁹⁹

Die Budapester Sammlung vereint Abgüsse von Groß- und Bauplastik und positioniert sich dabei mit monumentalen Abgüssen von Portalen, Tympana und Kirchenausstattung aus dem In- und Ausland. Der Abguss des Taufbeckens traf 1907 ein. Die neu erworbenen Abgüsse wurden in den großen Ausstellungshallen im Erdgeschoss – allen voran der Romanischen Halle und der Renaissance-Halle – präsentiert, ein Arrangement, das Mitte der 1920er Jahre nochmals modifiziert wurde. Dort überlebten sie das 20. Jahrhundert mehr schlecht als recht, da der allgemeine Werteverlust von Gipsabgüsse zum Zeitpunkt der Fertigstellung der Ausstellung 1913 bereits in vollem Gange war. Im Zweiten Weltkrieg nahm das Museum massiven Schaden – und mit ihm einige der Abgüsse, deren rechtzeitige Evakuierung keine Dringlichkeit besessen hatte. Nach dem Krieg wurden die noch vorhandenen Gipse – darunter immerhin etwa zwei Drittel der Abgüsse nach mittelalterlichen und renaissancezeitlichen Werken¹⁰⁰ – notdürftig in der Romanischen Halle untergebracht, wo sie 70 Jahre lang auf ihre Rehabilitation warteten. Ein Foto aus dem Jahr 1981 zeigt die zum Lager



13 Abguss des Taufbeckens in der Romanischen Halle im Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1981

umfunktionierte Halle, in der der Abguss des Taufbeckens neben demjenigen des Reiterstandbilds des Gattamelata von Donatello und inmitten zahlreicher anderer Sammlungsobjekte und Gebrauchsgegenstände zu erkennen ist (Abb. 13).

Mit der Rekonstruktion der Sternfestung (Star Fortress) in der nordungarischen Kleinstadt Komárom erlebte die Abgussammlung 2021 ein spektakuläres Revival. Rund 300 Abgüsse wurden in den 2010er Jahren aufwendig restauriert, hinsichtlich ihrer Provenienzen erforscht, in einer Online-Datenbank versammelt und in Komárom sowie im Schaudepot des National Museum Conservation and Storage Centre in Budapest wieder aufgestellt (Abb. 14). Der Taufbeckenabguss steht heute in der Sternfestung im sogenannten Colleoni-Saal. Er wur-

98 Andrea Rózsavölgyi, The Meeting of Past and Present. The Museum of Fine Arts' Plaster Cast Collection of Medieval and Renaissance Sculpture, in: Szőcs 2021, wie Anm. 81, S. 130–157, hier S. 144.

99 Ebd., S. 137, 138.

100 Miriam Szőcs, Restoration of a Collection. The Museum of Fine Arts' Medieval and Renaissance Plaster Cast Collection after World War II 2021, in: Szőcs 2021, wie Anm. 81, S. 158–183, hier S. 181.



14 Abguss des Taufbeckens im Colleoni-Saal der Sternfestung in Komárom, 2021

de auf einen einstufigen Sockel gesetzt und bildet zusammen mit dem ebenfalls in Berlin gefertigten Abguss von Nicola Pisanos Kanzel im Dom von Siena und dem aus der Werkstatt des Mailänder Gipsformers Carlo Campi stammenden Abguss des Grabmals des Petrus Martyr in der Portinarikapelle in Mailand ein dreiteiliges Ensemble, das zwischen die buchstäblich überragenden Abgüsse der beiden Reiterstandbilder des Colleoni und des Gattamelata platziert wurde – letzterer aus der Werkstatt Gherardi in Rom stammend, ersterer hingegen aus der Berliner Gipsformerei beziehungsweise von der Hand des venezianischen Bildhauers Giuseppe Longo, der den Originalsockel 1907 exklusiv und mit Sondererlaubnis für Budapest abformte.¹⁰¹ Im Saal steht außerdem ein etwas weniger verbreiteter, ebenfalls von Carlo Campi gegossener Abguss des Bronzekandelabers Il Riccios aus der Basilika des Heiligen Antonius in Padua. An den umlaufenden Wänden finden sich Abgüsse weiterer Grabmäler wie auch derjenige der Paradiestür von Ghiberti aus der Werkstatt des Florentiner Formers Giuseppe Lelli. Die Neuauflistung der Renaissance-Abgüsse ist damit nicht nur eine Gegenüberstellung zentraler italienischer Bildwerke des 13. bis 16. Jahrhunderts, sondern auch ein Stelldichein einiger der wichtigsten rund um die Wende zum 20. Jahrhundert operierenden europäischen Formereien beziehungsweise Formereien.

Im Archiv des Museum der Schönen Künste in Budapest haben sich einige Archivalien erhalten, die wertvolle Rückschlüsse auf das Berliner Abgussgeschäft rund um die Wende zum 20. Jahrhundert erlauben. So lohnt ein Blick auf einen Brief¹⁰² der Generalverwaltung der Berliner Museen vom 13. Juli 1907 an den Budapest Generaldirektor Kammerer, in dem der Teilversand einer Bestellung vom 24. Februar 1907 bestätigt wird: Die bestellten Abgüsse seien »heute in Waggon Magdeburg Nr. 14513 wohlverpackt, dem Spediteur Hertling in Char-

lottenburg zur Veranlassung ihrer Beförderung an das Museum der schönen Künste in Budapest übergeben«¹⁰³ worden. Dies verdeutlicht den damaligen Versandweg per Eisenbahnwaggon über die Firma Hertling, die noch immer in der unmittelbaren Nachbarschaft der Gipsformerei direkt am heutigen S-Bahn- und früheren Eisenbahnhof Westend angesiedelt ist. Erwähnt wird sodann, dass weitere, wegen Raummangel nicht mitgeschickte Abgüsse, darunter die Athena- und Zeusgruppen vom Pergamonaltar, zusammen mit den Abgüsse einer Nachbestellung vom 27. Juni 1907 versendet würden, was auf das enorme Volumen der beiden Bestellungen von 1907 verweist. Abschließend wird erklärt, dass dem ersuchten Preiserlass nicht in dem »angegebenen Umfange« nachgekommen werden könne, »da die Preise der verkäuflichen Abgüsse mit Rücksicht auf die Gemeinnützigkeit des Instituts der Königlichen Formerei so niedrig, wie nur möglich gehalten sind«, dass aber in »Anbetracht des Umfangs der [...] gemachten Bestellungen« ein Rabatt von zwei Prozent gewährt werde.¹⁰⁴ Details zu der zweiten Sendung, die insgesamt 13 Abgüsse beziehungsweise 180 »Formteile«, darunter auch das Taufbecken, enthielt und im November 1907 mit dem Waggon »Hannover 19313« nach Budapest transportiert wurde, sind einem von dem seinerzeitigen Inspektor der Berliner Gipsformerei Oskar Siecke unterzeichneten und ausführlich kommentierten Verzeichnis¹⁰⁵ (Abb. 15) zu entnehmen.

101 Rózsavölgyi 2021, wie Anm. 98, S. 143.

102 Archives of the Museum of Fine Arts Budapest, 1227/1907. Für die Bereitstellung archivaler Dokumente und historischer Fotografien danke ich Laszlo Nagy, Miriam Szöcs und Marton Toth.

103 Ebd.

104 Ebd.

105 Archives of the Museum of Fine Arts Budapest, 1748/1907.

1748/1919: 5.1.19.		gez. 1. 1748/1919
Nr.	Zeit	Burgersatz
		Zeugnisse von 1913 sind folgende Gegenstände für die Meissie des Deutschen Alts im Burgersatz vermerkt:
Zeit		Burgersatz
Zeit		Burgersatz
150	Antarone	Stabre
214	Flammendies	
1021	Zeugnisse von großen Alter zu Bayreuth	
	Sortkel Jara	
	Lins	
2012	Eos	"
2016	Abderayognyppe	"
	Sortkel Jara	
	Lins	
Asia - Paris		Banknoten
	"	Telephon
	"	Reliefs
	"	Aufgeworfener Wurf
2160	Taufbrunnen	Sortkel
	Unterbaur	Reliefs
	"	Würfchen
	"	Plastikettchen
	"	Druckgeschenk
	"	Druckplakat
	"	Fridolinsaule
	Aufbau	Kapelle
	"	Aufzähmung Pferde
	"	Reliefs
	"	Bolschewismus
	"	Strela
	"	Plastikettchen
	Bekleidung	Stoffversatz
	"	Jaspe
	"	Tambour

Die Abgisse in Wagen Hannover sind wie gewünscht
in ihren einzelnen Teilen so geschnitten, daß eine Verarbeitung
unmöglich und das Abgussern bequem vorgenommen
werden kann. Die Klammer und Stifte an einigen
Stücke vorzüglich ausgewählt werden, weil sie sich nicht
herauslösen lassen und folglich voll verrostetgezurrt sind.
Sie sind aber so wenig, daß eine eigentliche Schäoringkeit
nicht vorliegt.
Der Wagen ist wieder von 2 Seiten geschnitten auf der
einen Seite sind die gegenseitigen Abst. auf die andern
zu beiden großen Dreiecken, den Rest
nehmen die drei Räte und die Staben pp auf.
Klein Teile sind ebenfalls hinzusehst, sie liefern
sich nicht von einem Gesichtspunkte aus restlos.
Nebenstehend ist die rechte, vierzig Teile zu einem Jungen
gehören, es sind zusammen 150 Teile.
Beim Aufbau der Abgisse sind 2031 und 1067 (teils mit
Athenenrappen) ausser wohl die Reliefs auch aufgebaut
und kann der Artikel deswegen geworben werden, kann später auf
gestellt. Beim Taufbrunnen 2660 ~~rechte~~, so standen es
ich auch im Unterberatungsmaterial vorher, und die Mittel
säule durch die Deckplatte mit ihnen verbunden ist.
Bei 210 Grabstein des Cardinals von Portugal ist besonders
Rücksicht auf das Maßwerkvermögen der numerischen Spalten
gezogen und die Wände eingefügt werden, damit
die halbenden Engelköpfe zwischen die Türe kommen.
Bei einigen Einzelzügen des Reliefs nicht möglich, dann auf
die Grabstein eine Brüstung ~~an~~ aufzuhängen.
Viele

15 Kommentiertes Verzeichnis zur Sendung des Taufbeckenabgusses von Berlin nach Budapest im Waggon »Hannover 19313«, 1907

Auch die anderen Budapest Archivalien sind aufschlussreich. So ist eine Rechnung¹⁰⁶ von József Reichenberger aus dem Jahr 1908 erhalten, dem vermeintlich einzigen Gipsformer in Ungarn, der für das Museum ungarische Architekturen und Skulpturen abformte sowie den Einbau und die Installation sämtlicher Abgüsse vornahm, so auch diejenige des Taufbeckens.¹⁰⁷ Eine weitere Rechnung¹⁰⁸ aus dem Jahr 1908 belegt die Anfertigung der hölzernen Sockelkonstruktion durch János Neumann; erhalten ist hierzu auch eine entsprechende Skizze.¹⁰⁹ Eine dritte Rechnung¹¹⁰ aus dem Jahr 1909 umfasst die Patinierung und Be- malung von über 20 Abgüssen durch die Firma Steinhäusl és Kölber. Exemplarisch verdeutlicht der Taufbeckenabguss, welch umfangreiches Unterfangen die Einrichtung einer Gipsabgussammlung vom Gießen der (Teil-)Abgüsse bis zum letzten Finish am Aufstellungsort war – und heute noch ist.

Mit Blick auf die untersuchten musealen Abgussammlungen zwischen Berlin und Budapest lassen sich an dieser Stelle die jeweils anders gelagerten Einsätze der fünf Taufbeckenabgüsse zusammenfassen: Berlin nutzte seinen Abguss in einem chronologischen Gefüge zur Veranschaulichung des Übergangs von der Hochgotik zur Renaissance. Dresden zeigte das Taufbecken als Teil des Gesamtwerks von Donatello und seines Umfelds. London versammelte den gesamten Kontext der Hochrenaissance. Pittsburgh führte Einzelbildwerke wie das Taufbecken als dekorative, kunsthistorisch aber zusammenhanglose Raumelemente im Zentrum seiner diversen Fassadenarchitekturen auf. Und Budapest inszenierte die italienische Renaissance gemäß dem Berliner und Dresdener Einfluss gleichermaßen unter dem Rubrum des großen Meisters Donatello. In diesem Zuge wird offenbar, dass die untersuchten Abgüsse jeweils Teile eines größeren Ganzen waren und sich als *partes pro toto* in den Dienst kuratierter räumlicher Inszenierungen stellten

beziehungsweise immer noch stellen. Im Spiegel der hier untersuchten Sammlungsgeschichten zeigt sich außerdem, dass Abgüsse Repräsentanten politischer Macht waren, die in der schieren Größe und einer die räumlichen Kapazitäten bisweilen sprengenden Quantität von Einzelstücken zum Ausdruck kommen sollte.

Teilabgüsse des Taufbeckens

Die hier unternommenen Ausführungen blieben unvollständig, würde nicht abschließend auf die Teilabgüsse des Taufbeckens und dabei insbesondere auch auf die Tatsache verwiesen, dass sich in den Gips-sammlungen weltweit auch Abgüsse der Reliefs, der Tugenden und Putti befinden, die nicht aus der Berliner Gipsformerei stammen. Drei Namen italienischer Former, die solche Teilabgüsse reproduziert und verkauft haben, sind uns heute bekannt: Bereits 1878 finden sich einige dieser Stücke in einer Verkaufsliste des sienesischen Bildhauers Angelo Giannini und ab 1886 auch in den Katalogen des international agierenden Oronzio Lelli, dessen Formen-, Modell- und Abgussammlung 1922 vom Istituto Statale in Florenz erworben wurde, wo Teilabgüsse des Taufbeckens bis heute ausgestellt sind (Abb. 16).¹¹¹ Der dritte – oder genauer: erste – Name ist der uns wohlbekannte Giuseppe del Ricco.

106 Archives of the Museum of Fine Arts Budapest, 134/1908.

107 Vgl. auch Rózsavölgyi 2021, wie Anm. 98, S. 139–141.

108 Archives of the Museum of Fine Arts Budapest, 143/1908.

109 Archives of the Museum of Fine Arts Budapest, Layouts, T-11.

110 Archives of the Museum of Fine Arts Budapest, 778/1909.

111 Vgl. den Katalogeintrag zum Abguss des Reliefs Donatellos im Istituto Statale in Istituto Statale d'Arte 1985, wie Anm. 5, S. 16–17, hier S. 16.



16 Teilabgüsse des Taufbeckens in der Gipsoteca des Istituto Statale, Florenz

Annarita Caputo Calloud weist darauf hin, dass im Protokoll der Sitzung der Commissione dell'Opera della Metropolitana di Siena vom 12. Juli 1876 von einigen »wenn auch nicht schwerwiegenden Unannehmlichkeiten bei der Ausführung der Gipsabgüsse des Taufbeckens« [benché non gravi inconvenienti avvenuti nell'esecuzione dei gessi del Fonte Battesimale] die Rede ist, sodass es unwahrscheinlich sei, dass eine Originalabformung nach 1876 erneut genehmigt worden wäre.¹¹² Wir wissen nichts genaueres über diese »inconvenienti«, können mit Caputo Calloud aber davon ausgehen, dass Giannini und Lelli Abgüsse von Abgüssen herstellten beziehungsweise dass die von ihnen genutzten Formen von einem Satz Modelle abgeformt wurden, die Del Ricco offenbar für sich behielt. Dem Istituto Statale wurde Del Riccos Formensammlung im Jahr 1939 durch dessen Nachfahren Altero del Ricco zum Kauf angeboten – ein Geschäft, das jedoch aufgrund fehlender Mittel nicht zustande kam. Es liegt also nahe, dass Giuseppe Del Ricco selbst Teilabgüsse des Taufbeckens vertrieb, also gleichsam Teilabgüsse zweiter Generation, die in der weiteren Reproduktion durch Giannini und Lelli zu Abgüsse dritter oder höherer Generation wurden.

Eine berühmte museale Abgusssammlung, die sich für Teilabgüsse anstelle des gesamten Taufbeckenabgusses entschied und hierbei auch auf die Dienste Del Riccos zurückgriff, ist das 1912 eröffnete Staatliche Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin [Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина] in Moskau, das Iwan

Zwetajew interessanterweise nach dem Vorbild des Dresdner Albertinums und in engem Austausch mit Georg Treu konzipiert hatte.¹¹³ Laut Vasily Rastorguev dachte Zwetajew anfangs darüber nach, den vollständigen Taufbeckenabguss für Moskau zu bestellen, sah von diesem Plan aber aus Platz- wie auch aus Geschmacksgründen ab und entschied sich für Teilabgüsse, die er dann aber nicht in Berlin, sondern bei Del Ricco bestellte, den er 1903 kennengelernt hatte.¹¹⁴ Die Moskauer Abgüsse sind bemalt, und es ist nicht auszuschließen, dass die Bemalung durch die Berliner Gipsformerei vorgenommen worden sein könnte: Zwetajew hatte sich bereits 1899 zu den großen Fähigkeiten eines in der Gipsformerei aktiven Skulpturenmalers namens Schroeder geäußert, was uns wichtige Hinweise auf den Beginn des Berliner Geschäfts mit bemalten Abgüsse gibt: »Früher lieferte das Berliner Museum nur Gips, aber jetzt hat es seinen eigenen Maler, Hausmaler Schroeder. Er bemalt und behandelt die Gipse so, dass sie in Farbe und Charakter den Originalen entsprechen. [...] Ich habe ihn getroffen. [...] Es ist auf jeden Fall notwendig, ihn zu beauftragen, ein paar Proben und Tests zu machen.«¹¹⁵ Wenig später schrieb Zwetajew an Bode, um in Berlin patinierte Abgüsse von Werken von Luca und Andrea della Robbia zu bestellen,¹¹⁶ und noch im selben Jahr bat er um die Bemalung von in Italien abgeformten Büsten,¹¹⁷ sodass er womöglich auch die Abgüsse der Taufbeckenbronzen in Berlin bemalen oder den in den Personal-

112 Ebd. Übersetzung durch die Autorin.

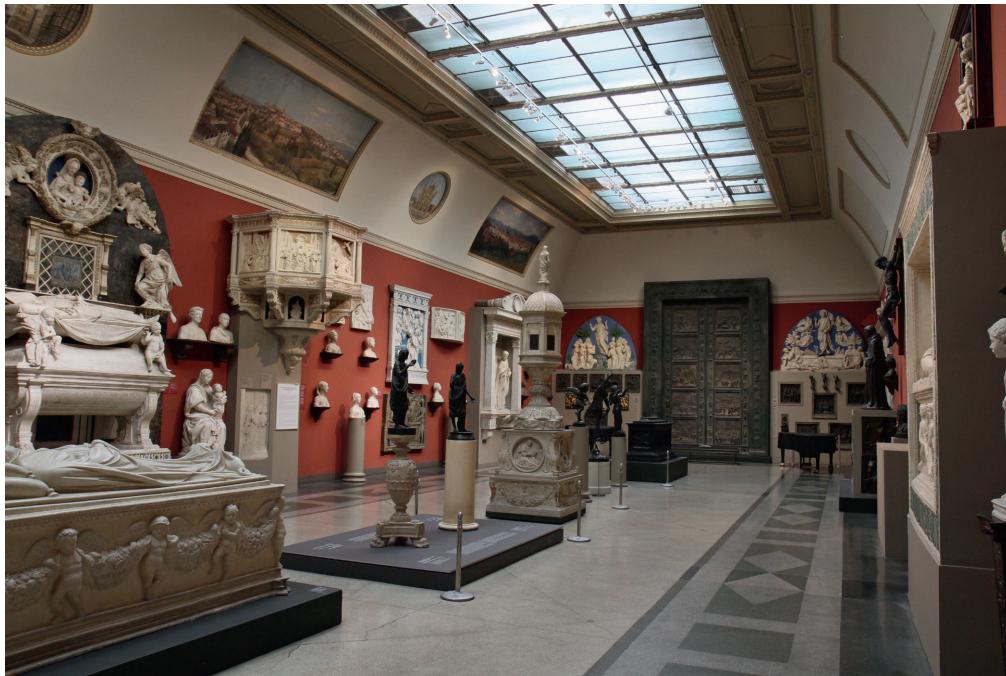
113 Vgl. Hexelschneider, Baranov, Burg 2006, wie Anm. 86.

114 Persönliche E-Mail von Vasily Rastorguev vom 1.8.2023 mit Verweis auf die veröffentlichte Korrespondenz И. В. Цветаев – Ю. С. Нечаев-Мальцов. Переписка 1897 – 1912. Публ., коммент. [I. V. Zsvetaev – Yu. S. Nechaev-Maltsov: Correspondence 1897–1912. Publ., Comment]. М.Б. Аксененко, А. Н. Баранов. М., 2008–2011 [M. B. Aksenenko, A. N. Baranov. M., 2008–2011]. Band 2, S. 97, 191–192, 195–196.

115 So schreibt Zwetajews am 10.6.1899 in sein Tagebuch: »The copying industry in Europe goes on and on, not being satisfied with the existing forms. Now they are no longer content with the exact casting of plaster from sculptures, but try, if possible, to imitate the originals. Bronzes receive copies of their color, and the appearance of ancient marbles is conveyed with more precision. There were masters who painted plaster to match the character of the wood of the Old German statues or sculptures of the Italian Renaissance. Previously, the Berlin Museum supplied only gypsum, and now it has its own house painter, Hausmaler Schroeder, who paints and processes gypsum to match the color and character of the originals. I wrote to Zhukovsky about imitations of faience by Della Robbia, but now I have learned that with regard to the Berlin samples of these amazing masters, we can provide ourselves with the works of this Mr. Schroeder. I got to know him... It turns out that he had already painted plasters for the Braunschweig and Copenhagen museums. It is absolutely necessary to order to make him a few things for the sample and for the test.« [Копирующая промышленность в Европе идет все вперед и вперед, не удовлетворяясь существующими формами. Сейчас уже не довольствуются точной отливкой гипсов с произведений скульптуры, а стараются, по возможности, подражать оригиналам. Бронзы получают копии их цвета, старинные мраморы передают свой вид гипсам с большей точностью. Появились мастера, раскрашивающие гипсы под характер дерева старонемецких изваяний или скульптур Итальянского Возрождения. Раньше Берлинский музей доставлял только гипсы, а сейчас он держит уже своего домашнего живописца, Hausmaler'a Schroeder'a который раскрашивает и обрабатывает гипсы под цвет и характер оригиналов. Я написал Жуковскому об имитациях фаянсам Делла Роббия, но ныне узнал, что в отношении Берлинских образцов этих удивительных мастеров можно обеспечить себя работами этого г.Шредера. Я познакомился с ним... Он, оказывается, уже исполнял раскрашивание гипсов для Брауншвейгского и Копенгагенского музеев. Непременно надоно заказать сделать ему несколько вещей для образца и для пробы.]. Iwan Zwetajew, unveröffentlichtes Tagebuch, Archiv des Puschkin Museums. Ich danke Ekaterina Pravilova für die Zusendung dieser Passage und deren Übersetzung ins Englische.

116 Brief von Zwetajew an Bode vom 25.8.(6.9.)1899, SMB-ZA, IV/NL Bode 2248, zit. n. Kammel 1996, wie Anm. 4, S. 51.

117 Brief von Zwetajew an Bode vom 27.10.(8.11.)1899, zit. n. ebd.



17 Teileabgüsse des Taufbeckens (hinten rechts) in der Renaissance-Halle des Staatlichen Museums für Bildende Künste A. S. Puschkin, Moskau, 2024

akten leider nicht identifizierbaren Schroeder dafür nach Moskau kommen ließ. Von den spektakulären Abgussälen ist im Puschkin-Museum heute noch etwa ein Drittel erhalten.¹¹⁸ Die patinierten Abgüsse von fünf der sechs Reliefs, drei Putti und zwei Allegorien des Taufbeckens von Siena sind in einer Wandinszenierung in der Renaissance-Halle zu sehen, die einige weitere Abgüsse aus der Berliner Gipsformerei erkennen lässt und anderen Abgussälen der Zeit in nichts nachsteht (Abb. 17). Es scheint, als habe sich Zwetajew anstelle des gesamten Taufbeckens für den Abguss eines anderen Sienesischen Monumentes entschieden, das die Mitte der Halle zieren sollte: des in seiner architektonischen Anlage ähnlich gearteten, in der Grundfläche aber weniger ausladenden Marmorzbioriums von Benedetto da Maiano über dem Hauptaltar der Basilica di San Domenico.

Schlussbemerkungen

Bereits 1903 antizipierte Iwan Zwetajew hellsichtig das Schicksal so vieler Abgussammlungen im 20. Jahrhundert – wohl in dem Bewusstsein, dass seine Moskauer Museumskonzeption im Vergleich mit den vorbildhaften westeuropäischen Sammlungen »verspätet« realisiert werden würde und der Trend sich langsam von den Gipsen wegentwickelte: »Die Abgüsse werden früher oder später zerstört, und eine der kommenden Generationen wird dazu gezwungen sein, alles wie alten und untauglichen Trödel wegzwerfen, alles, was jetzt mit solchen Mühen und Kosten erworben wird [...].«¹¹⁹ Nachdem Abgüsse ein dreiviertel Jahrhundert tatsächlich wie alter Trödel behandelt worden sind, erhalten sie seit einigen Jahrzehnten neue Wertschätzung. Wie der vorliegende Beitrag gezeigt hat, richtet sich diese Wertschätzung weniger auf ihre Potenziale als Kopien berühmter Bildwerke, sondern vielmehr darauf, dass sie als Zeugen und wenn man so will auch als Akteure der

Sammlungs-, Institutionen- und Museumsgeschichte(n) anerkannt werden. Neben dem Quellenwert, den wir den Abgüsse heute unumstößlich zuerkennen, begreifen wir sie zunehmend auch in ihrem Eigenwert, als künstlerisch-handwerkliche Artefakte und Objekte eigenen Rechts, die gerade in ihrem Zwitterstatus zwischen Reproduktion und Werk eine eigene Aura entfalten. Im Spiegel des Gipsmodells des Taufbeckens von Siena, das im Bode-Museum auf den bronzenen *Putto mit Tamburin* trifft, kann dieses neue Verständnis – oder diese neue Vision – besonders gut gelingen, da das Modell gerade durch die Offenlegung seines handwerklichen Charakters seine historische Bedeutung unmittelbar zur Schau stellt.

Abkürzungen

GStA PK · Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz
SMB-ZA · Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv

Abbildungsnachweis

1: Staatliche Museen zu Berlin, Gipsformerei, Skulpturensammlung/David von Becker. – 2: Fotosammlung Norbert Franken. – 3: Führer durch die Königlichen Museen, hg. v. der Generalverwaltung, 6. Aufl. Berlin 1886, S. 164. – 4: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstsbibliothek – 5: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv. – 6: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Archiv. – 7a, b: Abbildungen der in der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin käuflichen Gipsabgüsse 3, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin, 1926, Tafeln 4–5. – 8: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung/Hermann Krone. – 9, 10: Victoria and Albert Museum, London. – 11, 12a, b: Carnegie Museum of Art Archives, Pittsburgh. – 13, 15: Szepműveszeti Múzeum Budapest. – 14: Szepműveszeti Múzeum Budapest/Gellert Ament. – 16: Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca, hg. v. Istituto Statale d'Arte, Ausst.–Kat. [Florenz, Istituto Statale, 19.12.1985–30.5.1986], Florenz 1985– 17: Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin [Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nyx iskusstv imeni A. S. Puškina] / Vasily Rastorguev.

¹¹⁸ Ludmilla Akimova, Das Dresdner Albertinum und sein Moskauer »Sohn«, in: Hexelschneider, Baranov, Burg 2006, wie Anm. 86, S. 49–63, hier S. 56.

¹¹⁹ Brief von Zwetajew an Roman Klein, 1903, zit. n. Akimova, wie Anm. 118, S. 60.