

Herr Imhoff und die schönen Frauen

Warum sammelt ein Museum Kopien von Skulpturen?

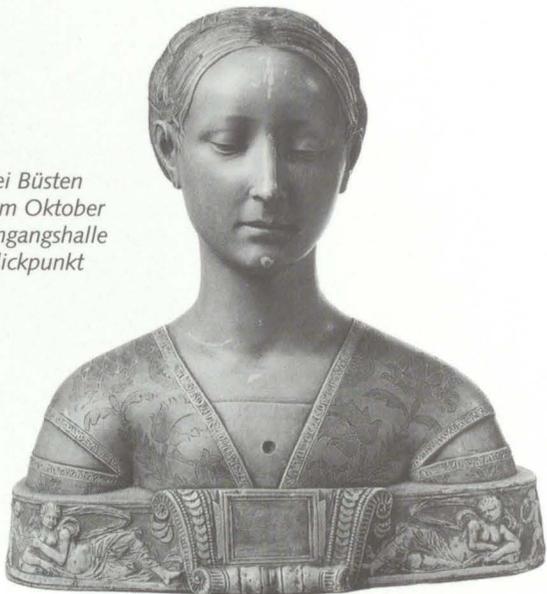
Es gibt Bildwerke im Bestand eines jeden Museums, die das Depot kaum jemals oder nur selten verlassen. Damit sind nicht jene Stücke gemeint, die man aufgrund des permanenten Mangels an Ausstellungsfläche, unter dem nahezu jedes Museum leidet, für befristete Perioden nicht zu zeigen vermag. Auch von jenen Objekten, die dringender Restaurierungsmaßnahmen harren, um den konservatorischen und den ästhetischen Gesichtspunkten einer Präsentation zu genügen, ist nicht die Rede. Anders verhält es sich mit Dingen, die man als Fälschungen erkannte und daher den Publikumsaugen entzog. Da sich Museen auch als kunst- und kulturhistorische Archive

verstehen, lagern in ihren Magazinen mitunter außerdem Werke, die für den auf kurzweilige Zerstreuung oder ästhetischen Genuß sinnenden Besucher eher drittrangig erscheinen, für den Forscher aber von großer Bedeutung sein können. Dazu zählen beispielsweise »Doubletten«, Werke minderer Qualität, oft bis zur Unkenntlichkeit verwitterte Skulpturen, die man von Gebäudefassaden entfernte, und Fragmente, die allein dem Spezialisten noch etwas sagen. Für die Wissen-

schaft werden sie hier zur Verfügung gehalten. Zu den Depotbeständen können außerdem Stücke zählen, die man in der Geschichte der Museum einst hoch geschätzt hat und deren Bedeutung aufgrund des entwickelten Wissensstandes inzwischen beträchtlich gesunken ist: Plastische Kopien zum Beispiel.

Für einen Monat werden nun drei Bildwerke gezeigt, die zur Sammlung der Skulpturenkopien, die bis auf Einzelstücke magaziniert ist, gehören. Das

*)
Diese drei Büsten
werden im Oktober
in der Eingangshalle
in den Blickpunkt
gerückt.



wird bei manchem die Frage aufwerfen, was das Interesse beflügeln kann, sich Kopien anzuschaffen, wo es doch in einem Museum zunächst und vor allem darum geht, originale, authentische Zeugnisse künstlerischer Schöpferkraft und menschlicher Zivilisation anzuhäufen. Doch das war nicht immer so. In der Frühzeit der Museen, im vergangenen Jahrhundert galt das Bestreben, Sammlungen als vollständige Entwicklungs- und Typenreihen aufzubauen, um enzyklopädische Überblicke zu geben, bzw. allumfassende Musterkollektionen zur Geschmacksbildung anzulegen, was allein anhand von originalen »kunstarchäologischen Objekten« selbst Optimisten kaum möglich erschien. Da vielfach ohnehin die pure Form oder aber der Darstellungsinhalt, vielfach der historische Aspekt eines Werkes im Vordergrund stand, tat die-

sem Anspruch gerade hinsichtlich plastischer Objekte auch eine möglichst genaue Kopie genüge. Gipsabgüsse und galvanoplastische Nachbildungen für die Museen nicht erreichbarer Artefakte erlebten eine Blütezeit. Zumindest bis um 1870 bestanden die Sammlungen von Bildwerken großer deutscher Museen zu gewichtigen Teilen aus Abgüssen, die man den Originalen gleichwertig achtete. An den Königlichen Museen zu Berlin bildeten die Abgüsse gar den Kern der Sammlungen, und auch das Germanische Nationalmuseum hatte sich – angefangen bei Grabdenkmälern berühmter Deutscher – eine umfangreiche Abgusskollektion zugelegt, die erst in der Zwischenkriegszeit als überholt und unzeitgemäß angesehen ins geistige Abseits geriet und während des letzten Krieges sowie in der Nachkriegszeit stark dezimiert und in

ihren Resten schließlich magaziniert worden ist.

Zu diesen gehört die größte der Büsten, die den Nürnberger Patrizier Willibald Imhoff darstellt, der sich 1570 von Johann Gregor van der Schardt in Terracotta porträtieren ließ. Das Original befand sich einst in der Imhoffschen Hauskapelle in Nürnberg, bis es 1858 an das Königliche Museum zu Berlin verkauft worden ist. Man schätzte das Stück bereits damals enorm, zunächst aufgrund der dargestellten Person, aber auch aus künstlerischer Hinsicht, belegt es doch den starken italienischen Einfluß auf die nordalpine Porträtplastik der Spätrenaissance und insbesondere auf die Entfaltung der Gattung Büste. Dieser Meilenstein der Kunstgeschichte entsprach dem bürgerlichen Geschmack des späteren 19. Jahrhunderts offenbar sehr, und der gründerzeitliche Bourgeois sah darin wohl die Abbildung eines Prototypen seines Standes. Denn schon bald nach der Erwerbung stellte man in der Berliner Gipsformerei eine Abgussform her und vertrieb die Replik per Katalog: Wie das vom Germanischen National-

museum erworbene Exemplar zeigt, auch der Oberfläche des Originales entsprechend farbig gefaßt.

Deutlicher als Gipsabguß zu erkennen gibt sich eine der Frauenbüsten. Sie zeigt das berühmte Bildnis einer Prinzessin von Neapel, wahrscheinlich der Beatrice von Aragon (1417–1508), der vierten Tochter König Ferdinand I. von Neapel, die von 1476 bis 1490 mit König Matthias Corvinus von Ungarn vermählt war. Francesco Laurana schuf das Marmorbildwerk um 1470/80 und der berühmte Berliner Kunsthistoriker Wilhelm Bode erwarb es 1877 aus dem Florentiner Palazzo Strozzi für die Preussischen Kunstsammlungen. Der Abguss stammt ebenfalls aus der Berliner Gipsformerei. Wie Repliken der Imhoff-Büste kann man auch den der Prinzessin bis heute dort kaufen. Mehr noch als das historische Interesse an der dargestellten Person war es wohl der weibliche Schönheitskanon der oberitalienischen Renaissance, der dem großbürgerlichen Geschmack entsprach und dem Stück um die letzte Jahrhundertwende eine außerordentliche Popularität eintrug. Das Damenporträt war deshalb nicht allein in Abguss-sammlungen anzutreffen, sondern auch beliebtes Dekorationsobjekt bürgerlicher Wohnräume. In seinem Charakter als Dokument von historischem Zeitgeschmack und dessen Verbreitung mittels Reproduktionen, als Bestandteil bürgerlicher Wohnkultur und als materialisierter Maßstab weiblicher Schönheit liegt die Bedeutung des Objektes, das 1998 als Vermächtnis in die



von links:
Bildnisbüste einer Prinzessin von Neapel
Gipsabguß, monochrom gefaßt
Berlin, um 1910/1920
P.L.K. 1673

Bildnisbüste des Willibald Imhoff
Gipsabguß, polychrom gefaßt
Berlin, um 1870
P.L.K. 1025

Cumäische Sibylle
Kopie, Lindenholz, gebeizt
Ulm(?), um 1880/90
P.L.K. 1663

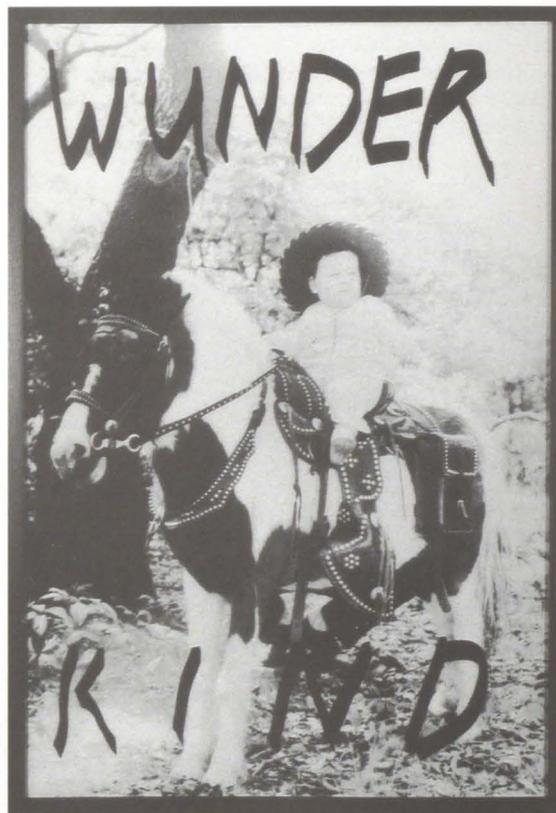
Sammlung gelangte, für ein Museum deutscher Kunst und Kultur.

Das dritte Stück ist die Büste der Cumäischen Sibylle, eine Kopie nach einer Wangenbekrönung am Chorgestühl des Ulmer Münsters, das zwischen 1469 und 1474 von der Werkstatt Jörg Syrlins d.Ä. geschaffen wurde, wobei die größeren figürlichen Teile wohl auf Michel Erhart zurückgehen dürften. Die aus Lindenholz geschnitzte und braun gebeizte Skulptur kam 1990 als Geschenk ins Museum und wird gut hundert Jahre alt sein. Von Interesse ist die exzellente Schnitzarbeit hauptsächlich als typisches Beispiel für die plastische Ausstattung von Herrenzimmern oder Salons im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Die Syrlinsche Signierung des Chorgestühls hatte bereits seit dem 17. Jahrhundert das Interesse an der dahinter stehenden Persönlichkeit geweckt, einer der wenigen faßbaren Künstlergestalten der Zeit. Mit der Wiederentdeckung der mittelalterlichen Kunst im vergangenen Jahrhundert avancierte sie dann zu einem Prototypen des altdeutschen Kunsthandwerkers, zum spätgotischen schwäbischen Künstler schlechthin. Insbesondere die Frauengestalten – die Sibyllen und die als »Ulmer Weiblein« sehr populäre Leuchterfigur im Ulmer Museum – in die man gern Porträts von Zeitgenossen interpretierte, wurden auf verschiedene Weise kopiert und dienten als beliebte Requisiten großbürgerlicher Wohnkultur. Daneben besaßen solche »altdeutschen Ikonen«, wie beispielsweise auch die sog. Nürnberger Madonna, immer die Ausweisfunktion nationaler

Gesinnung oder des Demonstrationsstückes von Lokalpatriotismus.

Ob nun als Zeugen der Museumshistorie, als Dokumente der Entwicklung des Faches, der Geschmacks-, Mentalitäts- und Rezeptionsgeschichte geschätzt, ob der ablesbaren sozialen oder kulturellen Facetten des vergangenen Jahrhunderts wegen gehütet: Die Sammlung, Aufbewahrung und Erforschung von Skulpturenkopien ist ein wichtiger Teil kulturgeschichtlicher Forschung. Und schön anzuschauen sind Kopien allemal auch.

Frank Matthias Kammel



Annette Lemieux
Wunderkind, 1993/94