

Daniela C. Maier

Kunst Kopie Technik

Galvanoplastische Reproduktionen
in Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts

Reimer

Zugelassene Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades philosophiae (Dr. phil.) im Fach Kunstgeschichte an der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung: Nicola Willam · Berlin

Satz: Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin

Umschlagabbildung: Tafel 7 des illustrierten Sortimentskataloges der Firma Carl Haas, galvanoplastisches Atelier des österreichischen Museums für Kunst und Industrie.

© Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz / Foto: Dietmar Katz

Druck: Hubert & Co. · Göttingen

Papier: 130 g/m² PrimaSet

Schrift: Garamond, Frutiger Linotype

© 2022 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin

www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01674-8 (Print)

ISBN 978-3-496-03062-1 (E-PDF)

Einleitung

Im Jahr 1942 setzte der norddeutsche Maler Arthur Illies (1870–1953) den Lüneburger Historiker Wilhelm Reinecke (1866–1952) ins Bild (Abb. 1). Auf dem Gemälde ist Reinecke in Profilansicht dargestellt, während er sich einer Gruppe von Metallarbeiten zuwendet, die die gesamte linke Bildhälfte einnimmt. Was zunächst wie ein repräsentatives Portrait erscheint, eröffnet unter Berücksichtigung der historischen Zusammenhänge vielschichtige Interpretationsansätze. Wilhelm Reinecke war 1895 als Stadtarchivar nach Lüneburg berufen worden, wo er später auch für die Ratsbücherei und das Museum verantwortlich zeichnete. Als Hüter der städtischen Denkmäler hatte er ein kulturhistorisches Erbe zu verwalten, dessen öffentliche Wahrnehmung stark von einer weitreichenden Entscheidung der 1870er Jahre geprägt war. Aufgrund einer finanziellen Notlage hatte die Stadt Lüneburg 1873 entschieden, die im Rathaus verwahrten Prunkgefäße, das sog. Lüneburger Ratssilber, an den preußischen Staat zu veräußern.¹

Während das Objektkonvolut, das sich aus 36 hochkarätigen Goldschmiedearbeiten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit zusammensetzte, in die Sammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums einging, kamen im Lüneburger Rathaus fortan galvanoplastische Nachbildungen und damit sehr detailgetreue und qualitätsvolle Kopien zur Aufstellung.² Der Verkauf des Ratssilbers fand in der Bürgerschaft nicht nur Befürworter. In den Augen der härtesten Kritiker stellte die Aktion gar einen Ausverkauf des städtischen Traditionsgutes dar. Dass Illies auf seinem Gemälde just einige dieser kopierten Objekte zur Darstellung brachte, obwohl Reinecke in den Verkauf der Originale nicht involviert gewesen war, lässt ganz unterschiedliche Schlüsse zu. Wenn wir noch einmal auf die eingangs formulierte Frage nach der intendierten Bildaussage zurückkommen, findet unter Berücksichtigung weiterer Details das Thema Verlust eindeutige Bestätigung.³ Beispielsweise steht der Kelch des Probstes Johannes Koller, der sog. Münzpokal, im Bildzentrum. Im Zuge der Reformationszeit drückte diese Goldschmiedearbeit eine deutliche Warnung gegen den Verfall von Traditionen und Werten aus. Die Verlustthematik kann daneben auch aus der Körperhaltung des Historikers gelesen werden. So fällt auf, dass Reinecke den Pokal mit dem Stammbaum Christi mit beiden Händen umklammert. Anfang des Jahres 1942 war sein Sohn Helmut in Russland gefallen; das Greifen nach dem Stammbaum könnte demnach als Hinweis auf diesen persönlichen Verlust interpretiert werden.

Wenn man diese ikonografische Lesart, die an dieser Stelle zweifelsohne noch nicht ausgeschöpft ist, um den Faktor der historischen Distanz ergänzt – zwischen dem Verkauf des Ratssilbers und der Entstehung des Gemäldes liegen immerhin rund 70 Jahre –, tritt anschaulich zu Tage, dass der Verkauf des Objektkonvolutes als Verlustererfahrung in das kollektive Gedächtnis der Stadt und ihrer Bewohner eingegangen war. Diese nahezu traumatische Erfahrung scheint für die Lüneburger Stadtbevölkerung bis heute präsent zu sein, wie nicht zuletzt der Aprilscherz des Lüneburger Stadtmagazins „Quadrat“ aus dem Jahr 2019 verdeutlicht. Dort wurde gemeldet, dass in einem See in der näheren Umgebung Lüneburgs originale Teile des Ratssilberschatzes zu Tage getreten seien. Offenbar, so lautete die Erklärung, sei es Kritikern des Verkaufs im

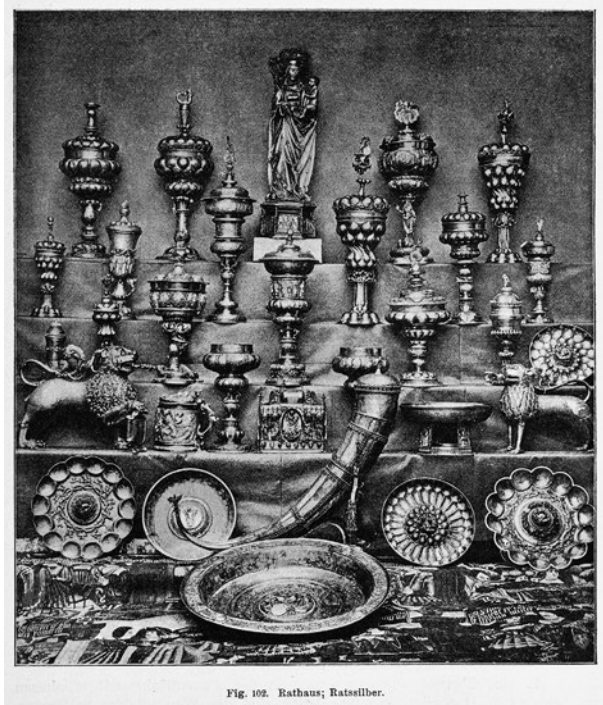


Abb. 1 Arthur Illies,
Wilhelm Reinecke, 1942,
Öl auf Leinwand, 131 x
131 cm

19. Jahrhundert gelungen, die Originale im See zu verstecken. Bei den verkauften Stücken, die in die Sammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums eingegangen waren, hätte es sich hingegen um Nachbildungen gehandelt.⁴

Auch wenn die jüngste Schlagzeile zum Ratssilber frei erfunden ist, funktioniert die Pointe der Fantasiegeschichte allein deshalb, weil sie auf die reale Verwendung und Wahrnehmung von Nachbildungen im 19. Jahrhundert rekurriert. Denn tatsächlich sind und waren die galvanoplastischen Reproduktionen des Ratssilbers formal nur sehr schwer von den Originalen zu unterscheiden. Schon Anfang des 20. Jahrhunderts scheint diese Tatsache zu Missverständnissen geführt zu haben. So wird in einem Kunstführer aus dem Jahr 1906, der die Kunst- und Kulturschätze der Stadt Lüneburg thematisiert, zwar darauf hingewiesen, dass sich im Rathaus galvanoplastische Reproduktionen befänden, zur Illustration jedoch eine historische Fotografie herangezogen, die eben nicht die Nachbildungen, sondern die originalen Stücke des Schatzes zeigt, obwohl die Bildunterschrift vermuten lässt, es seien die im Rathaus bewahrten Stücke abgebildet (Abb. 2).⁵ Neben diesen Unschärfen in der Rezeption des Ratssilbers und seiner Doppelgänger tritt der Aprilscherz des Stadtmagazins zu einer weiteren historischen Gegebenheit in Beziehung. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war es nicht unüblich, Nachbildungen von historischen Goldschmiedearbeiten herzustellen. Anders als im Lüneburger Fall jedoch, verblieben die historischen Originale oftmals in ihrem ursprünglichen Verwendungskontext, während die Nachbildungen in den Sammlungen von Kunstgewerbemuseen ausgestellt und

Abb. 2 Abbildung zum Eintrag des Lüneburger Ratssilbers im historischen Kunstführer „Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover“ aus dem Jahr 1906



für die Vermittlung nutzbar gemacht wurden. So überrascht es nicht, dass die im Auftrag des Berliner Kunstgewerbemuseums erzeugten Kopien des Ratssilbers nicht exklusiv für die Aufstellung im Lüneburger Rathaus vorgesehen, sondern ebenso für andere Institutionen und sogar Privatleute verfügbar waren.⁶

Für die Kunstgewerbemuseen, die ab 1851 europaweit als kunstgewerbliche Förderinstitutionen gegründet wurden, stellten galvanoplastische Nachbildungen als detailgetreue Kopien historischer Goldschmiedearbeiten einen signifikanten Sammlungsgegenstand dar. Goldschmiedearbeiten, insbesondere des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, waren für diese Institutionen, die Handwerkern und Gewerbetreibenden adäquate Gestaltungsprinzipien und technisches Know-how anhand von Objekten vermitteln wollten, von besonderem Interesse. Oftmals jedoch reichten die Erwerbungssetats der Museen nicht aus, um die teuren und nur selten verfügbaren Stücke anzukaufen. Die Herstellung, das Sammeln und die Nutzbarmachung von Kopien, die die formalen Eigenschaften der historischen Originale mit großer Genauigkeit wiedergaben, gehörten konsequenterweise zum Museumsalltag der Kunstgewerbemuseen. Überhaupt erst mit Kopien – neben galvanoplastischen Nachbildungen wurden auch andere Kopingattungen wie Gipsabgüsse und Fotografien genutzt – konnten diese Museen ihrem Ziel nahekommen, ein lückenloses Narrativ der Entwicklungsgeschichte angewandter Kunst vom Mittelalter bis in die Gegenwart anhand von Objekten nachzuzeichnen. Wie aufzuzeigen sein wird, wurden galvanoplastische Nachbildungen nicht einzig als detailgenaue Repräsentanten

historischer Originale wahrgenommen. Aufgrund ihrer technischen Merkmale schätzten die Museen der Gewerbeförderung diese Kopien als verlässliche Reproduktionsmedien sowie Symbole technischer Innovation.

Mit den galvanoplastischen Nachbildungen des Lüneburger Ratssilbers, so lässt sich folgern, kamen also Kopien nach Lüneburg, die sich in musealen Kontexten schon mehrfach bewährt hatten und aufgrund ihrer Detailtreue in der Lage waren, die Originale würdig zu vertreten. Nicht die Reproduktionen als solche wurden und werden im Kontext der jüngeren Geschichte des Lüneburger Ratssilbers also negativ bewertet, sondern vielmehr der Verkauf des historischen Objektconvolutes, auf den die Kopien durch ihre Präsenz verweisen.

An diesem Punkt setzt die vorliegende Arbeit an. Sie macht es sich zur Aufgabe, die Gebrauchs- und Bewertungsweisen galvanoplastischer Nachbildungen im 19. Jahrhundert zu rekonstruieren und im Kontext der spezifischen kulturellen und historischen Rahmenbedingungen zu erörtern. Da die Kunstgewerbemuseen federführend an der Herstellung und Verbreitung dieser Kopien beteiligt waren und diese in ihre museale Praxis integrierten, bilden sie den Untersuchungsrahmen der Studie. Grundlegend werden die Institutionen dabei nicht nur als Rezipienten, sondern auch als Produzenten von Kopien thematisiert. In einem breiteren Kontext verfolgt die Arbeit das Ziel, die Bewertungsweisen galvanoplastischer Reproduktionen zu differenzieren und zu spezifizieren. Auf diese Weise soll nicht zuletzt die negative Bewertung, die Kopien in musealen Kontexten bis heute anhaftet, einer kritischen Befragung unterzogen werden. Damit geht auch die Absicht einher, den Beitrag der Kunstgewerbemuseen an der Entwicklung und Verbreitung innovativer Vermittlungskonzepte herauszuarbeiten und damit einen Museumstyp, der in dieser Form heute nicht mehr existiert, zu würdigen. Folgende Fragen sind dabei leitend: Wie ist die Konjunktur galvanoplastischer Nachbildungen in den Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts zu erklären? Wie ging die Etablierung und Verbreitung dieser Kopiegattung vonstatten? Was trugen galvanoplastische Nachbildungen zur Geschichtskultur im 19. Jahrhundert bei? Inwieweit und wie wurden mit und durch galvanoplastische Nachbildungen spezifische Narrative abgebildet oder konstruiert? Wann und unter welchen Bedingungen veränderten sich Gebrauchs- und Bewertungsweisen der Kopien?

Aufschluss über diese Fragen soll eine exemplarisch-vergleichende Analyse von ausgewählten europäischen Kunstgewerbemuseen und deren Umgang mit galvanoplastischen Reproduktionen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geben. Um eine Vergleichbarkeit der untersuchten Institutionen zu gewährleisten, erscheint es sinnvoll, das Untersuchungsgebiet auf die Protagonisten der Nutzung von galvanoplastischen Nachbildungen einzugrenzen. Dazu gehören folgende Museen: South Kensington Museum, London; Museum für Kunst und Industrie, Wien; Kunstgewerbemuseum Berlin; Bayerisches Gewerbemuseum Nürnberg; Magyar Iparművészeti Múzeum, Budapest; Musée des Arts décoratifs, Paris.⁷

Grundlegend sind die historischen Kunstgewerbemuseen, die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts einen neuen Museumstyp begründeten, als überaus vielgestaltige und dynamische Institutionen zu betrachten. Alle Museen, die wir heute mit dem Label Kunstgewerbemuseum versehen, entstammen dem Kontext der Gewerbeförderung. Gemein ist ihnen daher ihre programmatische Ausrichtung, die sich in ihren Sammlungs-, Ausstellungs- und Vermittlungskonzepten niederschlug und die wirtschaftspolitischen Zielen folgte. Viele Museen gehen auf

bürgerliche Initiativen und Gewerbesammlungen zurück, die erst im Zuge der Institutionalisierung, mit der oftmals auch räumliche Veränderungen einhergingen, für ein breiteres Publikum zugänglich wurden. Anders als es die Bezeichnung Kunstgewerbemuseum vermuten lässt, reichten die „Aktionsbereiche“⁸ dieser Institutionen weit über das Sammeln und Ausstellen von Exponaten der angewandten Kunst hinaus. Neben der Vermittlung gestalterischer Prinzipien standen ebenso technisch-wissenschaftliche Grundlagen in ihrem Fokus und damit beispielsweise Rohstoffe, Fabrikationsstufen und Baumaterialien. Sehr diverse, zuweilen auch innovative Angebote wie Bibliotheken, Zeichenbüros, Auskunftsstellen, Prüflabors, Wanderausstellungen und andere kamen dementsprechend zur Anwendung. Nicht selten waren den Museen sog. Lehr- bzw. Unterrichtsanstalten angeschlossen.⁹ Maßgeblich schlugen sich die spezifischen kulturellen, politischen und regionalen Rahmenbedingungen auf das Selbstverständnis der jeweiligen Institutionen und damit auf die zur Anwendung gebrachten Fördermaßnahmen nieder. Auch in der terminologischen Diversität deutet sich an, dass die unter diesem Typus zusammengefassten Museen unterschiedlichen und veränderbaren Profilen folgten. Im 19. Jahrhundert waren im deutschsprachigen Raum neben „Kunstgewerbemuseum“ auch die Bezeichnungen „Museum für Kunst und Industrie“, „Museum für Kunst und Gewerbe“, oder „Gewerbemuseum“ gebräuchlich, während sich im Französischen beispielsweise die Bezeichnungen „Musée des Arts décoratifs“ oder „Musée industriel“ etablierten.¹⁰

An dem Spektrum der Namen werden darüber hinaus die jeweiligen Veränderungen von Konzeption und Trägerschaft ablesbar, wie das Beispiel des Berliner Kunstgewerbemuseums – so der aktuelle offizielle Titel des Hauses – zeigt. 1868 war es als „Deutsches Gewerbe-Museum zu Berlin“ auf Vereinsbasis durch Vertreter verschiedenster Berufsgruppen eröffnet worden. Während der Schwerpunkt der Sammlung in den Anfangsjahren auf zeitgenössischen Objekten lag – vornehmlich handelte es sich um Gegenstände, die das preußische Handelsministerium auf den Weltausstellungen erworben hatte –, war das Museum kurze Zeit später bemüht, den Fokus verstärkt auf historische Objekte zu richten. Als 1875 die Königliche Kunstkammer aufgelöst wurde und hochbedeutendes Kunsthandwerk in die Sammlung aufgenommen werden konnte, wandelte sich nicht nur die Konzeption des Hauses. Aus dem Gewerbeförderungsinstitut wurde ein staatliches Kunstgewerbemuseum, das nun „Kunst-Gewerbe-Museum zu Berlin“ hieß. Als es 1885 an die Königlichen Museen angegliedert wurde, erhielt es den entsprechenden Zusatz „königlich“.¹¹

Dass Museen im Laufe ihrer Geschichte unterschiedlichen Standards folgten und sowohl in ihrer inhaltlichen Ausrichtung als auch in ihren Trägern, Präsentationsmethoden sowie in ihrer Fokussierung auf einen bestimmten Raum oder eine Zielgruppe variierten, ist zweifelsohne auch für andere Museumsgattungen zu konstatieren.¹² In der Auseinandersetzung mit der Geschichte von Kunstgewerbemuseen ist dies jedoch besonders ausgeprägt. Nachdem sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als florierende und erfolgreiche Institutionen in der europäischen Museumslandschaft etabliert hatten, rückten ihre didaktischen Methoden vor dem Hintergrund einer Abwendung vom Historismus am Ende des Jahrhunderts verstärkt in die Kritik. In der Folge sahen sich die Museen gezwungen, sich konzeptuell gänzlich neu auszurichten. Während einigen Institutionen diese Verwandlung gelang, indem sie ihre Sammlungen unter kulturhis-

torischen Gesichtspunkten neu organisierten und das Motiv der Gewerbeförderung hinter sich ließen, mussten viele Kunstgewerbemuseen am Ende des langen 19. Jahrhunderts schließen.¹³

Die synchrone und diachrone Vielgestaltigkeit der Kunstgewerbemuseen soll in der vorliegenden Untersuchung zum Tragen kommen. Dabei werden die Nutzbarmachung und Bewertung von galvanoplastischen Nachbildungen als grundlegend institutionenübergreifendes Phänomen verstanden, aber stets in Abhängigkeit der jeweiligen Institutionengeschichte und des historischen Kontextes betrachtet. Die Entwicklungsgeschichte des Museumstyps im 19. Jahrhundert, Gründung – Blütezeit – Krise, prägt die Analysestruktur der Arbeit nachhaltig. Innerhalb dieses chronologischen Gerüsts ist die Untersuchung exemplarisch-vergleichend angelegt. Die Studie konzentriert sich damit auf repräsentative Fallbeispiele, an denen die Gebrauchs- und Bewertungsweisen galvanoplastischer Nachbildungen besonders anschaulich zu Tage treten. Dies trägt nicht zuletzt der Quellen- und Forschungslage Rechnung.

Forschungsstand

Fragen nach den historischen Formen des Gebrauchs und der Bewertung von galvanoplastischen Reproduktionen wurden von der kunst-, kultur- und museumshistorischen Forschung bisher nur in Ansätzen oder übergeordneten Kontexten thematisiert. Grundlegend mag dies auf die Tatsache zurückzuführen sein, dass der Museumstyp Kunstgewerbemuseum in der sammlungshistorischen Forschung unterrepräsentiert ist, obwohl Sammlungsinstitutionen des 19. Jahrhunderts, insbesondere deren Strategien der Inszenierung und Vermittlung, seit geraumer Zeit große Aufmerksamkeit zukommt.

Eine letzte umfassende Untersuchung der Geschichte von Kunstgewerbemuseen legte Barbara Mundt 1974 mit ihrer Studie „Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert“ vor.¹⁴ Mit der systematischen Auswertung von umfangreichem Archivmaterial schuf die Autorin ein Grundlagenwerk, das die Entwicklung und Etablierung des Museumstyps in Deutschland zum Thema hat. Die vergleichend angelegte Studie nimmt insbesondere die programmatisch formulierten Ausstellungs- und Vermittlungskonzepte der jeweiligen Häuser in den Blick. Es ist wohl der Breite des Untersuchungsgegenstandes geschuldet, dass Fragen beispielsweise nach der konkreten Verwendung und der Bewertung von galvanoplastischen Nachbildungen nur exemplarisch beantwortet werden. Mundt konstatiert, dass die Aufnahme jeglicher Art von Kopien, sie nennt „Gipsabgüsse, Galvanos, Nachgüsse und Imitationen mit allen sonst bekannten technischen Verfahren sowie mit Hilfe mechanischer Übertragungsgeräte verkleinerte oder vergrößerte Kopien dreidimensionaler Gegenstände“¹⁵, gerade in den Gründungsjahren von nahezu allen deutschen Kunstgewerbemuseen in großem Umfang praktiziert worden sei.¹⁶ Daneben arbeitete sie am Beispiel der Museen in Berlin und Hamburg heraus, dass solche Nachbildungen häufig in die jeweiligen Ausstellungssituationen integriert und in direkter Gegenüberstellung zu den historischen Originalen ausgestellt wurden.¹⁷ Spezifischer mit der Kopiengattung der galvanoplastischen Nachbildungen setzte sich Barbara Mundt im Rahmen eines Aufsatzes auseinander, der 1980 im Sammelband „Gefälschte Blankwaffen. Galvanoplastische Kopien – Probleme der Authentizität“ erschien.¹⁸ Die technischen Eigenschaften von galvanoplastischen

Nachbildungen, wie sie beispielsweise auch Shirley Bury unter dem Titel „Victorian Electroplate“ 1971 für England darlegte, stehen in diesem Aufsatz im Vordergrund, wohingegen die musealen Gebrauchsweisen nur am Rande, nämlich am Beispiel des Berliner Kunstgewerbemuseums, thematisiert werden.

Wesentlich blieb die wissenschaftliche Untersuchung der Wechselwirkungen von galvanoplastischen Nachbildungen und Kunstgewerbemuseen nahezu ausschließlich auf die sammlungsgeschichtliche Perspektive begrenzt und dabei den jeweiligen Institutionen verhaftet. Dass eine kritische Auseinandersetzung der Museen mit den zahlreichen Nachbildungen in ihren Sammlungen relativ spät einsetzte, mag als Folge von deren Abwertung am Anfang des 20. Jahrhunderts zu betrachten sein; offenbar ging mit der Neubewertung von Objektgruppen im Sammlungskontext das Verständnis für die historischen Entstehungsbedingungen von galvanoplastischen Reproduktionen verloren.

Als einer der früheren institutionengebundenen Beiträge kann der 1972 von Gerhard Egger verfasste Katalog „Gold- und Silberschätze in Kopien des Historismus“ gelten, der als Führer zur gleichnamigen Ausstellung des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst erschien.¹⁹ Eggers Verdienst ist es, mit seiner Ausstellung und dem dazugehörigen Katalog als einer der ersten Museumskuratoren den Bestand an galvanoplastischen Nachbildungen kritisch reflektiert und die Diskussion um den Wert und die Qualität dieser Objektgruppe neu belebt zu haben.

Als bedeutsame Zeugnisse der Sammlungsgeschichte kommen galvanoplastische Reproduktionen auch in den Monographien zur Sammlungsgeschichte zur Sprache, wie sie häufig aus Anlass von Institutionenjubiläen verfasst wurden.²⁰ Die Nutzung von und der Umgang mit galvanoplastischen Nachbildungen wird in diesen Publikationen in Abgrenzung zu Eggers Katalog noch stärker vor dem Hintergrund des historischen Kontextes beleuchtet. Für die institutionelle Beschäftigung mit Nachbildungen sind diese Publikationen charakteristisch, da der Objektbestand dabei oftmals repräsentativ die Sammlungspraxis eines bestimmten Zeitraums illustriert. Dies ist auch dann zu beobachten, wenn Museen im Rahmen von Ausstellungen ihren Bestand an galvanoplastischen Nachbildungen thematisieren.²¹

Institutionell begrenzt bleibt auch der 2012 erschienene Aufsatz „The Perfect Marriage of Art and Industry: Elkingtons and the South Kensington Museum’s Electrotype Collection“ von Angus Patterson. Da die Kooperation des South Kensington Museums mit Elkington & Co, dem größten und bedeutendsten Hersteller von galvanoplastischen Nachbildungen in England, im Mittelpunkt der Ausführungen steht, kommt hier der Rolle der Kunstgewerbemuseen als Impulsgeber für die Produktion von Kopien mehr Aufmerksamkeit zu.²² Vom gleichen Autor erschien in Zusammenarbeit mit Alistair Grant eine Monografie, die dieses facettenreiche Zusammenwirken von Museen und Industriebetrieben am Beispiel der genannten Akteure behandelt.²³ Zeugen die jüngeren Untersuchungen von einem wiederaufkeimenden Interesse an der Thematik und an deren Aufarbeitung, handelt es sich gleichwohl um vereinzelte und institutionengebundene Beobachtungen, die sich nicht zu einem befriedigenden Gesamtbild zusammenschließen lassen.

Abseits der musealen Gebrauchsweisen von galvanoplastischen Nachbildungen erfuhr die vorliegende Untersuchung Impulse aus der wirtschaftshistorischen Forschung. Beiträge zur Firmengeschichte der Galvanoplastikproduzenten, wie sie beispielsweise Alistair Grant mit seiner

Studie zu Elkington & Co oder de Ferrière le Vayer zu Christoffe & Cie verfasst haben, sind für die vorliegende Studie im Hinblick auf die Geschichte der industriellen Entwicklung und Etablierung galvanoplastischer Nachbildungen von Interesse.²⁴ Es bleibt dieser Arbeit vorbehalten zu fragen, wie die Zusammenarbeit von externen Produzenten und Kunstgewerbemuseen (abseits von London) zustande kam und konkret organisiert war.

Hinweise, von denen die vorliegende Arbeit profitieren konnte, stammen zudem aus der restaurierungswissenschaftlichen Forschung. Für die Aufarbeitung der Geschichte von galvanoplastischen Nachbildungen vor dem Zeitalter der Kunstgewerbemuseen sowie der Anwendungsbereiche des galvanischen Verfahrens hat sich insbesondere Jörg Freitag engagiert. Mit einer wissenschaftshistorisch geprägten Sichtweise und unter Verwendung restaurierungswissenschaftlicher Analyseverfahren geht er den technischen Voraussetzungen ebenso wie der frühen Produktion von Galvanoplastiken am Produktionsort Berlin nach.²⁵ Forschungen, wie sie darüber hinaus beispielsweise an einer der galvanoplastischen Nachbildungen des Maître Alpais Ziboriums durchgeführt wurden, stellen Fragen nach der Produktionsmethode sowie den verwendeten Materialien in den Fokus.²⁶ Für die vorliegende Studie lassen sich hieraus wichtige Erkenntnisse zum Produktionsablauf und -aufwand ableiten.

Quellen

Aufgrund des dargelegten Forschungsdesiderates sind die Analysen der vorliegenden Arbeit in besonderem Maße auf Quellen angewiesen. Mehrheitlich sind diese bisher weitgehend unberücksichtigt oder nur in anderen thematischen Zusammenhängen beleuchtet worden. Die diversen historischen Zeugnisse lassen eine Vielzahl von Lesarten zu und werden in dieser Studie stets in Anbetracht der Fragestellung analysiert.

Unter den publizierten Quellen stellen die Statuten, Festschriften, Jahresberichte, Ausstellungskataloge, Museumsführer, Publikationsorgane der Museen (Mitteilungen und Fachzeitschriften) sowie Sortimentskataloge wichtige Gruppen dar. Sie werden als Dokumente gelesen, die sowohl die Programmatik wie auch die Praxis der Museen veranschaulichen.

Die Publikationsformate sind als Quelle nicht immer klar voneinander abgrenzbar. Beispielsweise wurden die Museumsstatuten häufig als Bestandteil der Jahresberichte – erstmals und in Folge – publiziert. Auch konnte im Rahmen von Fachzeitschriften über die Statuten eines andernorts neu gegründeten Museums berichtet werden. An der Verkettung des Quellenmaterials bestätigt sich, dass die Kunstgewerbemuseen in einem engmaschigen Institutionennetz agierten und sich und ihre Aktivitäten durch diese Art der Berichterstattung legitimierten. Über den Bestand von Nachbildungen geben oftmals Jahresberichte und Mitteilungen Auskunft. Sie können Informationen über neu erworbene oder gestiftete Objekte enthalten, galvanoplastische Nachbildungen waren zumeist separiert ausgewiesen. Die Hauspublikationen wurden von den Museen genutzt, um auf ihren Status als Kopienproduzenten aufmerksam zu machen. Wo keine eigenständigen Sortimentskataloge oder -listen erschienen, eigneten sich die Hauspublikationen dafür in besonderem Maße, weil die Listen auf diese Weise fortlaufend ergänzt werden konnten. Schließlich erschienen in den Museumspublikationen vereinzelt auch Aufsätze, an denen die

Bewertungskriterien von Reproduktionen anschaulich nachvollzogen werden können. Welche konkreten Folgen die diskursive Bewertung der Kopien innerhalb der musealen Praxis hatte, kann anhand von Ausstellungskatalogen und Museumsführern beantwortet werden. Als kommentierter Spiegel der Gliederung und Gruppierung von Museumsexponaten zeigen sie, wie galvanoplastische Nachbildungen beispielsweise in Abgrenzung von Originalen oder anderen Kopiegattungen ausgestellt wurden, was wiederum Rückschlüsse auf deren Bewertung zulässt.

Neben den publizierten werden auch Archivquellen herangezogen. Die Quellenlage gestaltet sich äußerst heterogen, da die jeweiligen Museumsarchive, beziehungsweise jene Archive, die sich den archivalischen Nachlässen der historischen Kunstgewerbemuseen angenommen haben, Dokumente in unterschiedlicher Menge und Aussagekraft besitzen. In den Kunstgewerbemuseen in Berlin und Nürnberg sind nahezu keine Verwaltungsakten aus dem 19. Jahrhundert erhalten.²⁷ Über umfangreichere Bestände hingegen verfügen die Museumsarchive in Budapest, London, Paris und Wien. Auch die Art der Quellen variiert stark. Unter den Akten befinden sich beispielsweise Korrespondenzen, Verträge, Rechnungen, Kassenbücher, Protokolle von Kommissionssitzungen und historische Findmittel. Die Kunstgewerbemuseen in Budapest, London und Paris traten bei der Herstellung und Verbreitung galvanoplastischer Nachbildungen als Hauptakteure auf; dementsprechend ist dort umfangreiches Archivmaterial vorhanden. Im Zuge der historischen Archivorganisation wurden jene Korrespondenzen und Rechnungen, die im Zusammenhang mit der Produktion und Verbreitung von galvanoplastischen Nachbildungen stehen, in ausgewiesene Aktenkonvolute zusammengefasst oder entsprechend verschlagwortet.

Auf Grundlage der diversen Quellengattungen kann das Phänomen der Verwendung von galvanoplastischen Nachbildungen in den Kunstgewerbemuseen und deren Bewertung auf unterschiedlichen Ebenen erschlossen werden. Die Konzepte, Ideen und Überlegungen zu ihren Gebrauchsweisen werden in den genannten Quellen ebenso nachvollziehbar wie die tatsächliche Umsetzung der Programmatiken. Die Bewertungsweisen von galvanoplastischen Nachbildungen sind hingegen schwerer auszumachen. Nur wenige konkrete Äußerungen von Museumsakteuren, beispielsweise in Form von Zeitschriftenartikeln oder Kommissionsprotokollen, haben sich erhalten. Die Studie versucht daher, die Bewertung von Nachbildungen stets auch aus den zur Anwendung gekommenen Gebrauchsweisen abzuleiten. Ergänzend wurden die Drucksachen und Sitzungsprotokolle des „Verbandes von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauteren Geschäftsgebaren“ herangezogen. Auch wenn hier nicht allein Akteure der Kunstgewerbemuseen zu Wort kommen, führen die Diskussionen des Verbandes den Bewertungswandel, der sich für galvanoplastische Nachbildungen am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts abzeichnet, anschaulich vor Augen.

Da die vorliegende Arbeit das Verhältnis von galvanoplastischen Nachbildungen und Kunstgewerbemuseen untersucht, bildeten, bis auf die genannten Ausnahmen, Museumsarchive stets den Ausgangspunkt der Recherche. Aufgrund des umfangreichen Quellenmaterials musste die Untersuchung weitestgehend darauf beschränkt bleiben. Zweifelsohne könnten weiterführende Recherchen, die beispielsweise Quellenmaterial von Produktionspartnern der Museen oder Fachzeitschriften systematisch berücksichtigen, das Bild vervollständigen und die Ergebnisse der Studie weiter präzisieren.²⁸

Methodische Ansätze

Da die Studie die museale Verwendung von galvanoplastischen Nachbildungen in den Blick nimmt, ist sie im Kontext der historischen Museumsforschung angesiedelt. Museumshistorische Untersuchungen widmen sich der Analyse von Prinzipien musealer Gestaltung wie Organisationsformen, Arbeitsmethoden, Werten und Sammlungen.²⁹ Seit dem Ende der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts stehen verstärkt Fragen der nationalen Repräsentation und kulturellen Sinnggebung im Fokus der Aufmerksamkeit und damit der Beitrag von Museen und ihren Konzeptionen als Teil und Ausdruck der Geschichtskultur.³⁰ Diese Themenkomplexe sind auch für die folgende Analyse von großer Bedeutung, da die zahlreichen Gründungen von Kunstgewerbemuseen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund nationalökonomischer Konkurrenzsituationen zu lesen sind. Doch geht es nicht darum, Kunstgewerbemuseen alleine als national- und geschichtspolitische Handlungs- und Reflexionsräume zu verstehen. Vielmehr sollen auch die dynamischen Durchdringungs- und Verflechtungsprozesse ihrer Praxis kenntlich gemacht und einer kritischen Betrachtung unterzogen werden. Vergleichende Analysen der Mechanismen von Herstellung und Vertrieb, Strategien der Nutzung und Kennzeichnungspraktiken werden es gestatten, die facettenreichen Wechselwirkungen der Museen zu reflektieren. Hiermit orientieren sich die Ausführungen an neueren Forschungen zur transnationalen Museumsgeschichte, nach denen Transfer- und Austauschprozesse die Museen in praktischer wie theoretischer Hinsicht entscheidend prägten sowie diese als „transnationale Orte nationaler Identitäten“³¹ kennzeichneten.³²

Abgesehen von der Anwendung methodischer Ansätze der historischen Museumsforschung schließt die vorliegende Studie auch an den Forschungsbereich der Material Culture Studies an. Der Forschungsansatz, der Objekte und deren Materialität als Quelle begreift, kommt in den letzten Jahren in den unterschiedlichsten Wissenschaftsdisziplinen verstärkt zur Anwendung.³³ Für die Analyse der Bewertung von galvanoplastischen Nachbildungen ist er besonders geeignet, da er Fragen nach der Bedeutung der technischen sowie materiellen Eigenschaften von galvanoplastischen Reproduktionen erlaubt.

Methodisch orientiert sich die Untersuchung ebenfalls an Forschungsdiskussionen, die Kopien und deren Einfluss auf die Verbreitung und den Transfer von Kunstwerken, Geschichte und Wissen in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken.³⁴ Im Sinne solcher Studien versteht die Arbeit galvanoplastische Nachbildungen als Medien der Aneignung und Vermittlung, die in Abhängigkeit von kulturellen und historischen Kontexten unterschiedliche Les- und Bewertungsarten zulassen.

Struktur

Die Struktur der vorliegenden Arbeit folgt der These, dass die Gebrauchs- und Bewertungsweisen von galvanoplastischen Nachbildungen in Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts in drei Phasen erfolgten: Voraussetzungen, Annäherung/Etablierung, Popularisierung. In Anbetracht der bereits erläuterten synchronen und diachronen Vielgestaltigkeit des Museumstyps entsprechen insbesondere die Phase der Etablierung und jene der Popularisierung nicht zwingend auch dem chronologischen Verlauf. Die einzelnen Kapitel richten den Blick vor diesem Hintergrund explizit auf die historischen Kontexte, musealen Praktiken und Diskurse, die die jeweiligen Phasen bestimmten.

Im ersten Kapitel werden zunächst die Entwicklung und Verbreitung des galvanischen Verfahrens und damit die technischen sowie gesellschaftlichen Voraussetzungen für die Herstellung von galvanoplastischen Nachbildungen skizziert. In einem nächsten Schritt richtet sich das Augenmerk auf die Bedeutung von Kopien für die museale Praxis der Kunstgewerbemuseen. Mit dem Vorbilderglauben und der Geschmacksbildung sollen zwei grundlegende ideengeschichtliche Konzepte vorgestellt und mit Blick auf die Programmatik der Kunstgewerbemuseen ausgewertet werden.

Der Hauptteil der Studie ist der praktischen Verwendung und diskursiven Bewertung von galvanoplastischen Nachbildungen gewidmet. Damit rückt zunächst die Phase ihrer Etablierung und später ihrer Popularisierung in den Fokus der Untersuchung.

Am Beginn des ersten Teils werden die Bewertungsweisen von galvanoplastischen Nachbildungen vor dem Horizont anderer Kopiengattungen, wie Gips und Fotografie, am Beispiel der Nachbildungen des Hildesheimer Silberfundes erörtert. Anschließend vermittelt eine exemplarische Gegenüberstellung von Produktionsmodellen, in welchem Maße die Kunstgewerbemuseen an der Etablierung der Medientechnik beteiligt waren. Da eine Hierarchisierung von Reproduktionstechniken auch in der praktischen Nutzbarmachung von Kopien greifbar wird, weitet sich die Analyse im Anschluss daran auf die Ausstellungssituationen aus.

Im dritten Kapitel sollen anschließend die Folgen und Auswirkungen erörtert werden, die auf die große Verbreitung galvanoplastischer Nachbildungen und ihre Etablierung als Reproduktionstechnik zurückzuführen sind. Ein besonderes Augenmerk gilt zunächst den unterschiedlichen Facetten der musealen Anwendung, mit denen die galvanoplastischen Nachbildungen als Instrumente der Geschichtspolitik auf der einen und der Kunstgeschichte auf der anderen Seite betrachtet werden können. In Anbetracht der Kopienkonjunktur in den 1880er Jahren wurden Fragen nach der Qualität von Nachbildungen und dem Schutz vor Missbrauch stärker diskutiert, so dass dem darauffolgenden Unterkapitel nicht nur die Auseinandersetzung mit den Perfektionierungstendenzen folgt, sondern auch Kennzeichnungsmaßnahmen beleuchtet werden. Zuletzt sollen auch die Entwicklungen dargestellt werden, die am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts eine Neubewertung der Nachbildungen einläuteten, bis diese schließlich ganz aus dem Blickfeld der Kunstgewerbemuseen verschwanden.