

Gipsabgüsse als "originale" Repliken im Museum : von der Form zur Materie

Autor(en): **Renold, Karin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire**

Band (Jahr): **22 (2015)**

Heft 2: **Par tous les sens = Mit allen Sinnen**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-650792>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Gipsabgüsse als «originale» Repliken im Museum

Von der Form zur Materie

Karin Renold

Gemäss Karl-Josef Pazzini schrumpfen Reliquien (und als solche betrachtet er Museumsobjekte) zur «Faktizität ihres Materials, wenn die mythischen, ideologischen Komponenten, unter denen sie wahrgenommen wurden, zusammenbrechen».¹ Anhand verschiedener Quellen aus dem *Museum der Kulturen Basel* lässt sich unter anderem dieser Vorgang exemplarisch nachvollziehen.

Die Hauptquelle für diesen Artikel ist eine Karteikarte des *Museums der Kulturen Basel*.² Das Objekt VI 860, das im Jahr 1906 in die Sammlung aufgenommen wurde, ist ein «*Gebäckmodel*, Gipsabguss» respektive «*Gebäckmodel*, Rütlichwur, Gipsabguss», wenn wir das nach unten gesetzte mittlere Wort mit einbeziehen (Abb. 1).³ Dass das *Museum der Kulturen Basel* eine grosse Gebäcksammlung besitzt (circa 2500 Objekte), erstaunt heute. Bis in die 1960er-Jahre aber war diese Gebäcksammlung ein Aushängeschild der Abteilung Europa. «Auf unsere Gebäcksammlung dürfen wir allmählich mit Recht stolz sein», schreibt etwa Robert Wildhaber, der damalige Kurator, im Jahresbericht 1955.⁴ Als eines der «Spezialgebiete» werden die Gebäcke im Jahresbericht 1960 vermerkt.⁵ Fotos von Nahrungsmitteln sind zu dieser Zeit auch ganz selbstverständlich in Publikationen zu finden. 1961 etwa in der Publikation «Polnische Volkskultur»,⁶ wo «Pferdchen aus Schafkäse» oder «Neujahrsgebäck» ebenso gezeigt werden wie «Irdenware» oder eine «Felljacke». Eine Vermutung geht dahingehend, dass das Museum Gebäck sammelte, weil auch private Haushalte Gebäcke für verschiedene Zwecke aufbewahrten.⁷ So weisen einige «Änisbrötli» in der Sammlung des Museums eine «Aufhängeröse» auf (etwa VI 30025). Das heisst, dass «Änisbrötli» nicht nur gegessen, sondern dass einige auch aufgehängt und aufbewahrt wurden.

Auf der Karteikarte VI 860 bezeichnet das mittlere Wort das Motiv, welches mit dem Objekt in die Sammlung kam. Das Objekt belegt, dass es den geschnitzten Model (aus Holz) gab, der – vermutlich in Bäckereien – dazu verwendet wurde, das Motiv «Rütlichwur» auf «Änisbrötli» zu prägen. «Änisbrötli» sind süsse Kleingebäcke, die in der ganzen Schweiz vor und zu Weihnachten, und in den Halbkantonen Basel und Basel-Landschaft das ganze Jahr hindurch gebacken

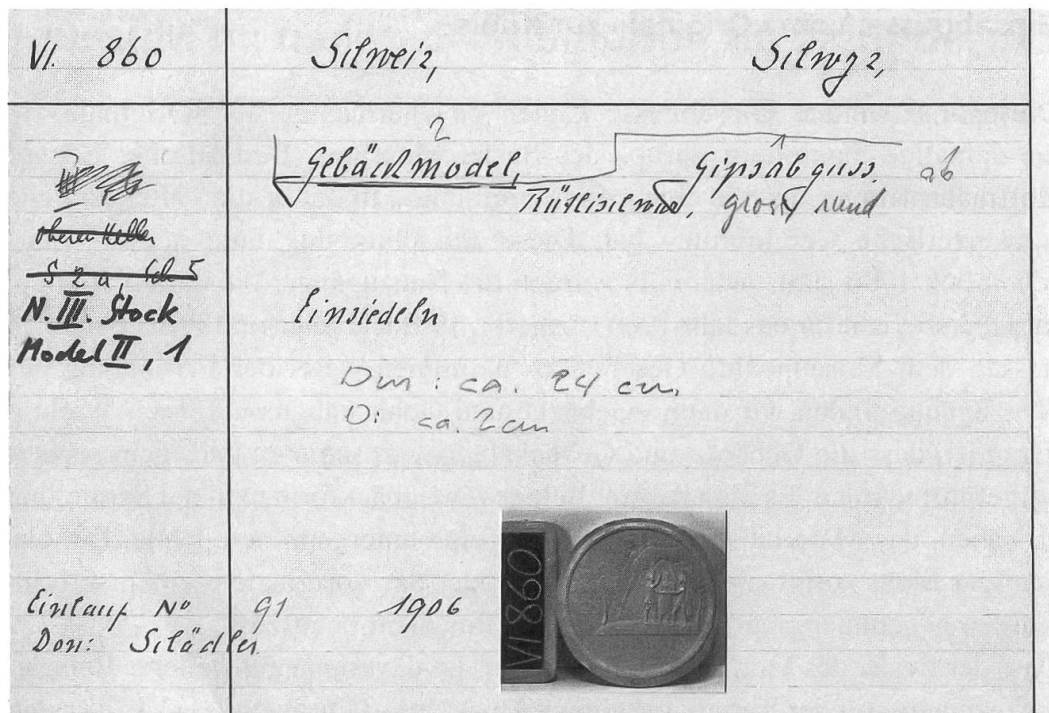


Abb. 1: VI 860, Karteikarte. (© Museum der Kulturen Basel)

werden. Sie werden insbesondere zu Anlässen im Lebenslauf oder Jahreslauf jeweils mit passendem Motiv hergestellt und oft verschenkt.⁸

Der Donator oder die Donatorin des Objekts ist mit «Schädler» angegeben. Vermutlich wurde jedoch nicht der Gipsabguss direkt dem Museum geschenkt, sondern der hölzerne Model dem Museum ausgeliehen. Bei den Gebäckmodellen handelt es sich um hölzerne Model, welche ein negativ geschnittenes Motiv aufweisen (siehe Abb. 2, S. 173). Dieser Model wird dann wie ein Stempel vor dem Backen einem Stück Teig aufgedrückt, wodurch das Motiv auf dem Gebäck erhaben (positiv) erscheint. Bei einem Gipsabguss wird das Motiv des Stempels in den Gips übertragen, vermutlich indem der Gips (mit einer Hilfskonstruktion) auf das Holzmodel gegossen wurde.⁹ Es darf angenommen werden, dass der Gipsabguss durch Museumspersonen im Museum hergestellt wurde.¹⁰

Die Objekt-Karteikarte VI 860 führt uns einen Wechsel in der Wahrnehmung von Abgüssen innerhalb eines ethnologischen Museums vor: Später – es ist schwierig festzustellen, wann genau – wurde nämlich mittels Linien, arabischen Zahlen und dem Wort «ab» das Objekt zu etwas anderem gemacht, es ist nämlich zu einem «Gipsabguss ab Gebäckmodel» geworden. Das Zentrale und Hervorzuhebende an diesem Museumsobjekt ist nun, dass es sich um einen Gipsabguss, also um eine Replik, eine Art Kopie handelt. War das Objekt zuvor in erster Linie ein Gebäckmodel, so ist es nun in erster Linie ein Gipsabguss.

Gipsabgüsse: vom «Original» zur Kopie

Dieser und weitere Gipsabgüsse kamen gleichermassen als «Originale» in die damalige Sammlung Europa des Basler Museums. Deren Leiter Eduard Hoffmann-Krayer machte eine «Ausschreibung», in der er um «altertümliche schweizerische Gebildbrote» bat. Diese Ausschreibung fand höchst wahrscheinlich 1906 statt, jedenfalls wurden die Neuzugänge, die darauf folgten, im Jahresbericht für das Jahr 1906 vermerkt. 19 Bäckereien und Privatpersonen liessen dem Museum ihre Geschenke zukommen.¹¹ Bei der Erwähnung der Neuzugänge finden wir dann «Gebäcke und Gebäckabgüsse 186».¹² Wichtig daran ist, dass die Gebäcke und Gebäckabgüsse zusammen und nicht separat aufgeführt wurden. Es ging darum, Belege für Gebäckformen in der Sammlung zu haben, das Material spielte keine oder eine untergeordnete Rolle. Der aus heutiger Sicht «originale» Gebäckmodel oder das «originalere» «Änisbrötli» wurden gegenüber einer Ausformung in Gips nicht bevorzugt.

Dass der Besitz des Motivs im Vordergrund stand, vermag ein weiteres Beispiel aufzuzeigen. Auf der Karteikarte eines «Änisbrötli»-Gipsabgusses (VI 788) sind zwei Inventarnummern als «Model» für diesen Abguss erwähnt. Es geht also nicht darum, genau das passende «Original», von dem dieser Abguss gefertigt wurde, ebenfalls zu besitzen und zuordnen zu können, sondern lediglich darum, Gebäckmodel und Abgüsse mit demselben Motiv im gleichen «Haus», auf der gleichen Karteikarte zu wissen. Es könnte sogar sein, dass keiner der Model für die Herstellung des Abgusses verwendet wurde. 1907 kam der erwähnte Abguss als Geschenk von Karl Lederer in die Sammlung. Die beiden Model (VI 4067 und VI 5352) kamen erst später, nämlich 1910 respektive 1912 in die Sammlung. Interessant ist auch das Beispiel von Abdrucken von zwei Brotstempeln.¹³ Die zwei Stempelabdrucke weisen fast genau dasselbe Motiv auf, einfach mit einer anderen «Handschrift», und der kleinere ist wie ein Ausschnitt des grösseren Stempelabdrucks. Interessanterweise steht auf beiden exakt die gleiche Objekt Nummer «VI 12266» geschrieben (VI 12266). Im digitalen Katalog TMS (*The Museum System*) des Museums sind jedoch zwei Objekte (mit Unternummern) eingetragen. Die eine Unternummer (VI 12266.01) bezeichnet einen Brotstempel, die andere Unternummer (VI 12266.02) bezeichnet einen Abdruck des Brotstempels. Im Museumsdepot sind jedoch zwei Abdrucke vorhanden. Dass zwei Objekte exakt die gleiche Nummer aufweisen – und keine Unternummern – scheint uns heute schwer vorstellbar.

Diese Generierung von Unternummern weist zusätzlich auf eine andere Verschiebung in der Wahrnehmung von Kopien hin. Spätestens mit der Digitalisierung der Bestände wird angenommen, dass bei zwei Objekten dieser Art das eine das motiv-generierende und das andere das motiv-erhaltende Objekt ist.

Abb. 2: VI 1792.01, Holzmodel, Rückseite.
 (Foto: Karin Renold, 2013.
 © Museum der Kulturen
 Basel)



Aus den zwei Abdrucken wurde also ein Stempel und ein Abdruck von diesem Stempel «gemacht». Waren diese Abdrücke von Brotstempeln und Gipsabgüsse damals vollwertige Museumsobjekte, ist anscheinend spätestens mit der Digitalisierung der Bestände ab den 1990er-Jahren, sehr wahrscheinlich vorher, nicht mehr vorstellbar, dass ein Abguss oder ein Abdruck ein eigenständiges Objekt ist. VI 4025 zum Beispiel kam 1910 in die Sammlung des Basler Museums (Abb. 3, S. 174). Es ist ein Gipsabguss. Im digitalen Katalog TMS sind heute zwei Unter-Objekte eingetragen, und zwar ein Abgeformtes (VI 4025.01) und ein formgebender Model (VI 4025.02). Im Depot des Museums ist jedoch nur eines auffindbar, und zwar der Gipsabguss. Wie bei den zwei oben erwähnten Abdrucken von Brotstempeln scheint auch hier spätestens mit der Digitalisierung das Abgeformte, die Kopie, nicht mehr alleine (be)stehen zu können.¹⁴ Bei der Aufnahme in die digitale Datenbank ist dieser einst «originale» Gipsabguss am



Abb. 3: VI 4025.01, Gipsabguss eines Änisbrot-Models. (Foto: Karin Renold, 2013. © Museum der Kulturen Basel)

Bildschirm in einen «originalen» Model und einen «nichtoriginalen» Abguss umgewandelt worden. Wir könnten auch sagen, das Objekt wurde wahrnehmungstechnisch in ein «Original» und seine «Kopie» getrennt.

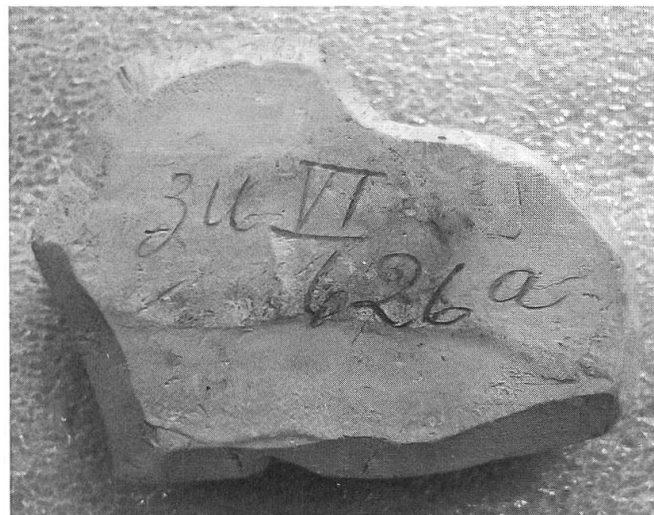
Ebenso verhält es sich beim Objekt VI 626, welches ebenfalls ein Gipsabguss (eines «Änisbrötli»-Models) ist (Abb. 4 und 5). Spannend ist bei diesem Objekt, dass der Gips am Rand leicht abgeschrägt wurde, wie um anzuzeigen, dass das Motiv eben zu einem «Änisbrötli» gehört. Dieses Beispiel zeigt, dass es nicht nur ausschliesslich um die Motive ging, sondern auch um die materielle Ausformung des Motivs in der Welt ausserhalb des Museums. «Änisbrötli» werden vor dem Backen für einige Zeit an der Luft getrocknet, sodass beim Backen die typischen «Füsse» entstehen.¹⁵

Mit der Ausformung und Unterscheidung von Form-Gebenden und Form-Erhaltenden scheint auch die Entwertung der Kopien zu beginnen. Die Kopie

Abb. 4: VI 626.01, Gipsabguss eines Änisbrot-Models, Vorderseite. (Foto: Karin Renold, 2013. © Museum der Kulturen Basel)



Abb. 5: VI 626.01, Gipsabguss eines Änisbrot-Models, Rückseite. (Foto: Karin Renold, 2013. © Museum der Kulturen Basel)



ist nur eine von unendlich vielen möglichen Kopien. Bei der Inventarisierung wird zumeist der formgebende Model an erster Stelle aufgenommen (VI 1792; VI 635). In dieser Hierarchisierung spielt auch das Material, respektive dessen Haltbarkeit eine Rolle. Je länger haltbar, desto weiter vorne in der Aufzählung erscheinen die Materialien. Bei VI 1792.01–03 ist dies etwa die Reihenfolge Holz (der Model), sowie je ein Abguss aus Gelatine sowie Plastilin. Auf der Karteikarte zu den Objekten VI 635.01–03 ist die Reihenfolge Holz (der Model), und dann Abgüsse aus Gips respektive Salzteig.¹⁶ Hier ist zudem auch die zunehmende Relevanz der Konservierung in den Museumsaufgaben festzustellen.¹⁷

Ein weiteres Beispiel zeigt, dass im Lauf der Zeit ein Abguss in der Museumsammlung umgewertet wurde. «Abgegossen» worden zu sein genügte irgendwann nicht mehr, es wurde darauf geachtet, dass das Objekt «originaler» wirkte und möglichst «aktiv» hergestellt worden war. Es handelt sich um Beispiele von

«*Springerle*, Wachsabdruck eines Modells» (VI 32658). «Springerle» ist ein Synonym für «Änisbrötli». ¹⁸ Auf der zugehörigen – vermutlich um 1966 verfassten Karteikarte – heisst es: «in München abgegossen». Im digitalen Katalog TMS wurde das «abgegossen» zu «GEGOSSEN». Bei einem anderen Springerle lautet der Eintrag im digitalen Katalog «HERGESTELLT» (VI 32660), was originaler und weit aktiver wirkt. Es scheint, als habe der Abdruck im Lauf der Zeit zu sehr an Wert verloren, um in der Sammlung als solcher aufgeführt zu werden. ¹⁹

Von der Form zur Materie

Wird ein Objekt von einem «*Gebäckmodel*, Gipsabguss» zu einem «Gipsabguss ab *Gebäckmodel*», so weist dies auch auf eine Verschiebung des Referenzpunktes hin. Deutet Ersteres auf den (Verwendungs-)Kontext des Objekts ausserhalb des Museums hin, so verweist Letzteres (selbstreferenziell) auf den Kontext, das «Sein» des Objekts innerhalb des Museums. In diesem Zusammenhang können auch die weiteren handschriftlichen Ergänzungen auf der Karteikarte: «gross, rund» sowie die Angaben von Durchmesser («Dm: ca. 24 cm») und Dicke («D: ca. 2 cm») interpretiert werden. Im Museum – genauer gesagt insbesondere im Depot – spielen die Masse und das Material des Objekts eine Rolle. Es geht um den Platz, den das Objekt im Depot benötigt, sowie um dessen optimale Lagerung und Erhaltung, in diesem Fall des Gipses. Das Material des Objekts innerhalb des Museums wird wichtig, in den Hintergrund tritt das Material des Objekts, welches das Objekt ausserhalb des Museums eigentlich hätte. Offen bleibt die Frage, ob das Museum mit diesem verstärkten Bezug auf sich selbst – und auf die Konservierung – auch selbstreflexiver wird, oder eben gerade nicht.

Diese Quellen zeigen, dass es keinen «logischen» Umgang mit Abgüssen oder Nichtoriginalen im weiteren Sinn im Museum gibt, sondern dass sich historisch wandelt, wie eine Replik (ein Abguss) zu verstehen und einzuordnen ist. ²⁰ Es gibt eine Geschichte der Wahrnehmung und Behandlung von «Originalen» und Repliken. Der Begriff des Originals ist historisch wandelbar. ²¹ Damit verknüpft ist auch die Frage, ob ein Objekt eher als Materie oder als Form wahrgenommen wird. ²² Für das *Museum der Kulturen Basel* kann die Frage beantwortet werden: Es hat im Lauf des 20. Jahrhunderts im Bereich der Objekte eine Verschiebung des Wahrnehmungsschwerpunktes von der Form zur Materie stattgefunden.

Anmerkungen

- 1 Karl-Josef Pazzini, *Die Toten bilden. Museum & Psychoanalyse II* (Museum zum Quadrat 15), Wien 2003, 89. Teile dieses Artikels basieren auf Teilen meiner bevorstehenden Dissertation *Replicas of Food and the Museum. A Critical Enquiry into Museum History, Theory and Practice Focused on Things the Museum (Mainly) Produces Itself* in *Museum Studies* an der University of Leicester (UK). Ich danke dem *Museum der Kulturen Basel* für den Zugang zu seinen Archiven sowie für die Ermöglichung von Forschungsinterviews. Ich danke Dr. Sandra Dudley und Timm Eugster für kritische Nachfragen zum Thema.
- 2 Die Karteikarte befindet sich im *Museum der Kulturen Basel*. Sie ist auch im digitalen Katalog TMS (The Museum System) des Museums eingescannt.
- 3 «VI» bezeichnet die Objekte der Abteilung Europa am *Museum der Kulturen Basel*.
- 4 *Bericht über das Basler Museum für Völkerkunde und Schweizerische Museum für Volkskunde für das Jahr 1956*, 20.
- 5 *Bericht über das Basler Museum für Völkerkunde und Schweizerische Museum für Volkskunde für das Jahr 1961*, 14.
- 6 *Polnische Volkskultur. Sonderausstellung, 15. Januar–3. April 1961*. Führer durch das Museum für Völkerkunde und Schweizerische Museum für Volkskunde Basel, Basel 1961.
- 7 Vgl. Karin Renold, ««Food and the Museum». Erforschung von Museumsgeschichte und -praxis mit einem Fokus auf Essen/Ernährung», *Tsantsa. Zeitschrift der schweizerischen ethnologischen Gesellschaft* 19 (2014), 132–137.
- 8 Verein kulinarisches Erbe der Schweiz, <http://www.kulinarischeserbe.ch> (Zugriff am 9. 1. 2014).
- 9 Mariateresa Pol-Cometti, Mitarbeiterin Konservierung & Restaurierung am *Museum der Kulturen Basel*, persönliche Mitteilung, 11. 2. 2015.
- 10 Dominik Wunderlin, Leiter der Abteilung Europa am *Museum der Kulturen Basel*, persönliche Mitteilung, 10. 6. 2013.
- 11 *Bericht über die Sammlung für Völkerkunde des Basler Museums 1906*, 7.
- 12 Ebd., 5.
- 13 Es handelt sich um Abdrucke von Brotstempeln aus dem Bereich des orthodoxen Kultus aus Mazedonien (VI 12266).
- 14 Vgl. dazu: Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*, New York 1993; Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999.
- 15 Verein (wie Anm. 8).
- 16 Für die Bestätigung der Haltbarkeit der verschiedenen Materialien danke ich Mariateresa Pol-Cometti. Vgl. Pol-Cometti (wie Anm. 9).
- 17 Vgl. Sven Ouzman, «The Beauty of Letting Go. Fragmentary Museums and Archaeologies of Archive», in Elizabeth Edwards et al. (Hg.), *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford 2006, 269–301.
- 18 Verein (wie Anm. 8).
- 19 Vgl. Didi-Huberman (wie Anm. 14).
- 20 Der historische Wandel gilt auch für die Verwendung von Repliken in Ausstellungen.
- 21 Vgl. dazu: Maike Berchtold, *Gipsabguss und Original. Ein Beitrag zur Geschichte von Werturteilen, dargelegt am Beispiel des Bayerischen Nationalmuseums München und anderer Sammlungen des 19. Jahrhunderts*, Diss., Stuttgart 1987; Matthew Greg Sullivan, «Chantry and the Original Models», in Rune Frederiksen, Eckart Marchand (Hg.), *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin 2010, 289–306.
- 22 Vgl. Butler (wie Anm. 14).