

„Von Lepsius besorgt“ – geschätzt und verdammt. Gipsabgüsse in der Sammlung des Ägyptischen Museums Berlin

JANA HELMBOLD-DOYÉ

Einleitung

Zu Repliken bzw. Reproduktionen ist in einem publizierten Vortrag von S. Waetzoldt zu lesen: „Die einen schreiben auch den besten, den täuschendsten Reproduktionen nur Erinnerungs-, allenfalls dekorativen Wert zu, die anderen schwärmen davon, daß das Replikat einen Beitrag zur Demokratisierung der bildenden Kunst (Munro) bilde, oder dass der ständige Umgang mit dem erworbenen Replikat in seinem Besitzer ein neues Wert- und Schönheitsgefühl entwickeln werde, daß man ‚dem Kunstwerk im vollkommen gemachten Replikat näher kommen könne, als es bei einem Original im Museum gelingen mag‘ (Khuon). Das alte Thema, Original und Kopie‘ im neuen Gewande [...] steht also zur Debatte.“¹

Diese Debatte soll in dem hier vorliegenden Beitrag vor allem auf Grundlage der Gipsabgussammlung des Berliner Ägyptischen Museums geführt werden, die als Reproduktionen und nicht als Repliken oder Kopien angesprochen werden.² Dabei wird ein historischer Bogen geschlagen vom Erwerb sowie der Ausstellung der ersten Abgüsse im 19. Jahrhundert hin zur aktuellen Präsentation und Verwendung im Neuen Museum.³ Damit eng verbunden sind die Geschichte der Sammlung und vor allem des Neuen Museums sowie der sich wandelnde Blick auf die Museen.⁴ Diese Faktoren müssen somit entsprechend berücksichtigt werden.

Vor mehr als dreißig Jahren haben vermutlich Werbetexter die Kunstwörter „Replikat – Refraktur“ geschaffen, die sich immer auf Produkte in limitierter Auflage bezogen.⁵ Diese wurden entsprechend teuer im Unterschied zu Reproduktionen angeboten. Der gleiche wirtschaftliche Faktor steht heute bei ‚merchandising products‘ im Vordergrund, die im Rahmen von Ausstellungen angeboten werden. Heute sind jene, ebenfalls in begrenzter Stückzahl hergestellten Erzeugnisse, mit einem „Authentizitätszertifikat“ versehen. So beispielsweise bei einem Flaschenverschluss, den die Büste der Nofretete bekrönt.⁶ Doch was ist hier authentisch? Mit Blick auf das Berliner Highlight handelt es sich mitnichten um einen farbig gefassten Verschluss, der in der Originalgröße der Kalksteinbüste gefertigt ist, sondern um eine proportional verkleinerte Büste, hergestellt aus weißem Biskuitporzellan. Daneben sei, wenn auch für einen völlig anders gelagerten Fall, eine Aussage von A. B. Saarinen angeführt: „Wenn eine Fälschung so geschickt gemacht ist, dass ihre Authentizität auch nach der gründlichsten und gewissenhaftesten Untersuchung immer noch Zweifel offen lässt, ist sie dann nicht ein ebenso befriedigendes Kunstwerk, wie wenn es sich um ein eindeutig echtes handelte, oder ist sie das nicht?“⁷ Hier führt der Begriff Authentizität in Richtung der Frage nach der Ästhetik einzelner Kunstwerke – unabhängig davon, ob es sich um ein Original oder eine Fälschung handelt.⁸ Auch wenn beide Fälle keinen Bezug zu den Berliner Gipsabgüssen aufweisen, zeigen sie doch evident das Problem der Verwendung des Terminus Authentizität. Mir erscheint, zumindest momentan, noch keine Einigung über das Verständnis dieses

1 Waetzoldt – Schmid 1979, 18.

2 Siehe dazu Waetzoldt – Schmid 1979, 23–24. Der vollständige Sammlungsname lautet: Ägyptisches Museum und Papyrussammlung (ÄMP), Staatliche Museen zu Berlin (SMB), Preußischer Kulturbesitz (PK).

3 Auch in dem von G. Passalacqua geplanten, jedoch nie umgesetzten Ägyptischen Museum sollten Gipse gezeigt werden. Diese Pläne sind hier jedoch nicht von Belang. Siehe dazu: Karig – Kischkewitz 1992, 83–105; Messling 1997, 87–96; Wezel 2001, 137–140.

4 Allgemein zu dem Thema Pomian 1998. Siehe dazu auch den Beitrag von Einholz 1992, 75–96.

5 Waetzoldt – Schmid 1979, 24–25.

6 <https://katalogshop-smb.museumportal.org/flaschenverschluss-mit-der-buste-der-nofretete.html> (Zugriffsdatum: 16.10.2013).

7 Zitat aus New York Times Book Review, 30. Juli 1961, 14 abgedruckt in: Goodman 1997, 101.

8 Dazu auch Goodmann 1997, 118–119. 121.

Begriffes vorzuliegen, weshalb ich ihn auch in dem Beitrag nicht verwende.⁹

Gipsabgüsse im Ägyptischen Museum Berlin – damals

Gipse wurden systematisch erst seit 1871, bis auf wenige Ausnahmen, in einem separaten Inventarbuch aufgenommen. Darin ausgewiesen sind insgesamt 608 Reproduktionen neben Büsten und Modellen.¹⁰ Unter den dort erfassten finden sich lediglich 578 moderne Gipsabgüsse von Originalobjekten.¹¹ Die Abgüsse stammen von Objekten aus verschiedenen Sammlungen und decken nahezu die gesamte Bandbreite der pharaonischen Kultur ab.¹²

Carl Richard Lepsius (1810–† 1884; Direktor 1865–1884)¹³

Zu den ersten Gipsabgüssen zählen Exponate, die mit dem Vermerk „von Lepsius besorgt, März 1841“ im Inventarbuch verzeichnet sind. Diese wurden im Zuge einer Studienreise, die C. R. Lepsius Anfang des Jahres 1841 nach Turin führte, mit nach Berlin gebracht.¹⁴ Einer dieser Gipsabgüsse ist das Ober-

teil der vollständigen Sitzstatue Ramses' II. aus der 19. Dynastie.¹⁵ Da die Statue aus schwarzem Granit besteht, wurde auch der Gipsabguss entsprechend eingefärbt. Weitere Reproduktionen bildeten Originale ab, die sich in anderen europäischen Museen befinden. So ist von der Kolossalstatue der Königin Tuya aus dem Gregorianisch-Ägyptischen Museum im Vatikan in Rom ebenfalls nur das Oberteil abgeformt worden.¹⁶ Überwiegend handelte es sich jedoch um Gipse aus dem Louvre in Paris und dem British Museum in London.¹⁷ Daneben wurden ferner ab 1841 hauptsächlich Gipsabgüsse von Stelen und Statuen aus Kairo bzw. dem vormaligen Museum in Bulaq erworben. Dazu zählt beispielsweise eine ebenfalls eingefärbte Sitzstatue des Gottes Osiris, die bis vor kurzem außerhalb des Neuen Museums zu sehen war.¹⁸

Mit eigenen Worten beschreibt C. R. Lepsius den Bedarf an Gipsen und einem dafür notwendigen Spezialmuseum folgendermaßen: „Der große Gedanke eines allgemeinen Gypsmuseums in Berlin, schließt notwendig die Absicht ein, der ägyptischen Kunst eine bedeutende Stelle zu gewähren, da sie die wahre Basis für alle spätere Kunst sein kann.“¹⁹

Zwischen 1842 bis 1845 folgte die von ihm geleitete „Königlich Preussische Expedition nach Ägypten und Äthiopien“. Der Idee von einem Gipsmuseum folgend ist es letztendlich schlüssig, dass er schon

9 Ich möchte an dieser Stelle dem Initiator und Organisator Martin Fitzenreiter (Universität Bonn) herzlich danken, dass ich im Rahmen des Workshops an der Diskussion um den Begriff „Authentizität“ oder dem ‚A-Wort‘ teilnehmen durfte.

10 Die letzte ausgewiesene Nummer lautet 625. In dieser Zahlenfolge sind jedoch 17 Nummern nicht vergeben worden.

11 Zu der Summe der 30 fehlenden Inventarnummern gehören Reproduktionen und Modelle aus verschiedenen Metallen, Holz, Fayence, Kunstharz u. a. Materialien.

12 Bei den ältesten Ankäufen lagen die Schwerpunkte augenfällig auf den königlichen Statuen des Alten bis Neuen Reiches.

13 C. R. Lepsius war erst ab 1865 leitender Direktor, zuvor jedoch neben G. Passalacqua (Leiter der Ägyptischen Sammlung 1828–1865) ab 1855 zweiter Direktor.

14 Es handelt sich um die zweite Studienreise von Lepsius nach Turin, während der er anhand von Originalen noch offene Fragen hinsichtlich der Chronologie klären wollte. Mehlitz 2011, 80–81. Der amtierende Direktor Barucchi gestattete ihm während seines Aufenthaltes Abgüsse büstenartiger Oberteile von insgesamt 26 [sic!] Königsstatuen anzufertigen. Nach Ausweis des Inventarbuches sind jedoch nur 16 Gipsabgüsse verzeichnet, die sich auf diese Studienreise zurückführen lassen (G 2–3, 21–22, 25, 62, 66, 69–70, 97 (?), 123–124, 152, 173, 175). Da Mehlitz keine Referenz angibt, bleibt unklar, auf welcher Grundlage seine

Angabe zurückzuführen ist. Des Weiteren soll es sich dabei ausschließlich um solche aus der 18. Dynastie [sic!] gehandelt haben. Auch diese Angabe ist falsch, da sich unter den Abgüssen auch ramessidenzeitliche Objekte befinden.

15 Gipsabguss: ÄMP, G 2; Original: Turin, Ägyptisches Museum 1830.

16 Gipsabguss: ÄMP, G 34; Original: Rom, Sammlung der Vatikanischen Museen in Rom 22678 (Neues Reich, 19. Dynastie, Gemahlin Sethos' I. und Mutter des Nachfolgers Ramses' II.).

17 Von beiden Sammlungen wurden Abgüsse verstärkt zwischen August 1841 bis August 1842 in Berlin inventarisiert. Zu diesen gehört auch der Stein von Rosette (London, British Museum EA 24) aus der Regierungszeit Ptolemaios' V. Epiphanes neben Einzelstücken aus den Sammlungen in St. Petersburg, dem Vatikan u. a.

18 Das Stück war in der Ausstellung der Abguss-Sammlung Antiker Plastik des Instituts für Klassische Archäologie der FU Berlin 2012–2013 zu sehen. Gipsabguss: Berlin, ÄMP G 216 (Winter 1872/3 durch Ebers besorgt); Original: Kairo, CG 38358 (26. Dynastie). Besprochen und abgebildet jüngst bei Marohn 2012, 141. Zu den Schenkungen von G. Ebers s. Fischer 1994, 186. 189.

19 24.5.1842: Denkschrift zur geplanten Expedition nach Ägypten. Siehe dazu Mehlitz 2011, 86.



Abb. 1: Gipsabguss Berlin, ÄMP G 133, (ÄMP Berlin, SMB, PK – Fotoarchiv Ph. 823)



Abb. 2: Gipsabguss Berlin, ÄMP G 135, (ÄMP Berlin, SMB, PK – Fotoarchiv Ph. 824)

bei der Auswahl der Expeditionsmitglieder neben Architekten und Zeichnern auch einen Gipsformer berücksichtigte.²⁰ Die Wahl fiel auf C. W. Franke, der in Vorbereitung der Unternehmung einige Wochen im Atelier des Bildhauers C. D. Rauch wirkte und als Feuerprobe seiner zukünftigen Aufgaben drei Statuen aus seinem Heimatort Naumburg abformte.²¹ Somit sind als Ertrag dieser Reise neben Originalen, Zeichnungen und Papierabklatschen auch 75 Abgüsse von Reliefs nach Berlin gelangt.²²

Alle Abgüsse sind in dem bereits genannten Gipsinventarbuch als „von der Expedition mitgebracht, 1845“ gekennzeichnet. Dazu zählen auch die beiden abgebildeten Gipsabgüsse von Reliefs aus Gräbern

der 19. Dynastie aus dem Tal der Könige (Abb. 1–2).²³ Neben kleinformatigen Abgüssen gehören auch großformatige Stücke zur Ausbeute. Ein Beispiel dafür ist die ‚Traumstele‘ von Thumosis IV., dessen Original zwischen den Tatzen des großen Sphinx von Giza steht und das als Gipsabguss bis heute aus vierzehn Partien bestehend zu erwerben ist.²⁴

Bereits vor und noch während der Reise entwickelte C. R. Lepsius ein umfassendes Raumkonzept für die Präsentation der Ägyptischen Sammlung im Neuen Museum.²⁵ Darin fand jedes Ausstellungs-

20 Freier 2013, 248 (neben Angaben zu seiner Person mit einer Auflistung der entsprechenden Verweise in den Reisebriefen von G. G. Erbkam); Mehlitz 2011, 86 (mit falscher Referenz).

21 Mehlitz 2011, 87. Zu dem Atelier von Rauch siehe Einholz 1992, 88–89. Nach einem heftigen Streit mit Lepsius wurde er vorzeitig am 17. Mai 1844 vom Gebel Barkal (heutiges Karima/Sudan) aus nach Europa zurückgeschickt. Freier 2013, 248; Mehlitz 2011, 145.

22 Stern (Stern 1880, 147) erwähnt insgesamt 1500 Originalobjekte sowie Gipsabgüsse, die Lepsius nach Berlin brachte. Zur Reise insgesamt: Freier – Grunert 1996; Lepsius 1849–59; Lepsius 1852. Zu den Gipsen: Freier – Grunert 1996, 160; Stern 1880, 148. 152. Zu den Archivbeständen: Grunert 2010, 155–164. Zur Technik der Abklatsche sowie dem Durchpausen und seinen Vorteilen siehe Mehlitz 2011, 37. 40 Anm. 50. Die Anzahl der Gipse erschließt sich aus dem Gipsinventarbuch.

23 Für beide Objekte ist im Inventarbuch der Gipse „Relief. Kopf Sethos’ II. mit Königshaube, bartlos“ notiert. Die Aufnahmen sind im Inventarbuch der Fotos vermerkt mit „Nov. 1887 für das „Century“ in New York gefertigt; Augen. Neumann, Berlin“. Damit wird deutlich, dass hier nicht mehr entschieden werden kann, ob es sich um die ältesten Gipsabgüsse handelt oder aber um jüngere Exemplare der gleichen Form. Siehe dazu auch: Gipsformerei 1968, Taf. 56, 1158–1159.

24 Die Gesamtgröße der Gipsreplik (Berlin, ÄMP G 93) beträgt H. 2,50 m × B. 2,17 m. Gipsformerei 1968, Taf. 36, 1081. Siehe dazu Dubiel 2011, 9–10. 26–27 Kat. 1.

25 So beispielsweise anhand eines Briefes vom 11. Juli 1845 von C. R. Lepsius an I. von Olfers (Lepsius 1852, 361–372. 451f. Anm. 85) zu ersehen. Mehlitz 2010, 253–266; Mehlitz 2011, 201–205; Messling 1995, 58–60; Messling 1997, 77–78; Müller 1988, 277–279; Wezel 2001, 141; Wildung 1990, 226–227. Siehe dazu auch die Briefe zwischen I. v. Olfers und A. v. Humboldt publiziert von Olfers 1913. Diese legen Zeugnis ab über das Verhältnis zwischen Olfers und Humboldt, dem König sowie Lepsius u. a. Personen. Die ersten Räume der Ägyptischen Sammlung konnten, zugänglich über einen Nebeneingang, ab 1850 besichtigt werden. Auf Grund der

stück seinen Platz nicht als Kunstwerk, sondern primär als Kulturdokument, das in einen erläuternden Rahmen gesetzt wurde – ganz im Sinne des Architekten F. A. Stüler, der das Haus als ein Universalmuseum konzipiert hat – ein Ansatz, der auf einen abgeschlossenen Sammlungsbestand zielt.²⁶ Allein schon die Anzahl und Größe der von der Lepsius-Expedition mitgebrachten Objekte sprengte jedoch den vorgegebenen Rahmen, da diese bei der Planung des erforderlichen Platzbedarfes noch nicht berücksichtigt werden konnten. In einem Führer aus dem Jahr 1855 findet sich folgende Passage: „Das Neue Museum dagegen [...] ist aus lauter geistreicher Symbolik zusammengesetzt, ist ein Labyrinth der Symbolik, ist ein bis in die kleinsten Beziehungen symbolisches Bauwerk. Ein Ergebnis des besonderen Charakters, den die Weltanschauung, die Bildung, das Wissen und der Produktionsbetrieb unsrer modernen Zeit angenommen.“²⁷ Damit wird zugleich Stülers Anspruch deutlich, der das Haus als „Mittelpunkt für die höchsten geistigen Interessen des Volkes“²⁸ bezeichnete und dessen Besucher offensichtlich nur aus den Reihen des gebildeten

Bürgertums stammen konnten.²⁹ Er richtete sich an Bildungsbürger, denen neben „dem Genusse schöner Kunstwerke [...] eine möglichst klare und ausgedehnte Uebersicht der Kunstübungen verschiedener Zeiten und Völker“³⁰ einräumt wurde. Dies erforderte eine „übersichtliche und belebende Aufstellung der Gegenständen [in] größtmöglicher Harmonie mit den aufzustellenden Gegenständen“³¹.

Besonders eindrücklich wird der von F. A. Stüler und C. R. Lepsius verfolgte Ansatz anhand des viel zitierten Ägyptischen Hofes deutlich (Abb. 3).³² Dieser repräsentiert einen altägyptischen Tempelhof, der erst in der Folge der Expedition entstehen konnte und fortan als das wahre Ägypten verstanden wurde – wenn auch nur für kurze Zeit. Ein Zeitzeuge preist diesen mit den Worten: „... Da sind Sie in Ägypten...“³³. „Alles Andere dagegen [außer die Wandmalereien], was Sie in diesen Räumen sehen, ist in vollkommen Aegyptischem Styl, in Form und Farben, im Verhältniß des ganzen wie im Zierrath des Einzelnen.“³⁴ Der Hof war jedoch nicht allein Kulisse, sondern bot durch die Darstellungen auf den Säulen und Wänden die Möglichkeit einer Einführung in die ägyptische Kunst sowie Architektur.³⁵ Dabei bildeten die Wandbilder „als Reiseersatz ein Panorama Ägyptens“³⁶. Dem Säulenhof schloss sich ein Hypostyl und Sanktuar an – ganz in der Raumabfolge pharaonischer Tempel – „eine charakteristische Probe aegyptischer Architektur“³⁷. Zusätzlich dazu waren Gipsabgüsse assyrischer Reliefs im Oberge-

Zerstörung im Verlauf des Zweiten Weltkrieges 1943 und 1945 sowie im Zuge des Teilabrisses in den 1990iger Jahren ist uns heute die Farbenpracht der Ausstellungsräume aus der gedanklichen Feder von C. R. Lepsius vor allem im Mythologischen Saal erhalten geblieben.

- 26 Adler 1853b, 585–586; Bähr 2009, 77; Dorgerloh 2009, 69, 71, 74; Wezel 2001, 135–137. Beispielsweise ist dies anhand einer Zeichnung abzulesen, die einen Schnitt durch den Nordflügel zeigt und neben der Architektur Ausstellungsstücke erkennen lässt. Stüler 1862, Taf. 6 reproduziert bei Neues Museum 2009, 36–37 [sic! Südtrakt]. Stüler ließ sich anfänglich von Lepsius wohl nur beraten. Siehe dazu den Kommentar bei Karig – Kischkewitz 1992, 87 Anm. 21 mit Bezug auf die Handzeichnungen (TU, Berlin, Plansammlung, 17263) Stülers abgebildet bei Börsch-Supan 1977, Abb. 37 (sw), Börsch-Supan – Müller-Stüler 1997, 262 Abb. 13 (farbig) und Wenzel 2001, Abb. 126 (farbig). Dazu auch die Beschreibung in Berliner Kunstschatze 1855, 219: „Die Architektur entspricht in jedem der Säle nicht nur der Natur der darin aufgestellten Sammlung im Allgemeinen, sondern sie greift auch mit ihrem Motiven teils ergänzend, teils deutend und erklärend ... ein.“ Zusammen mit dem Alten Museum: Maaz 2009, 26. Zu archäologischen Museen allgemein, die auch heute noch die zeitliche und räumliche Universalität verfolgen siehe Pomian 1998, 97–98. Zu Stüler und das Neue Museum siehe Börsch-Supan – Müller-Stüler 1997, 67–74. 907–911 Abb. 101–115.
- 27 Museen in Berlin [1855], 219. An gleicher Stelle wird das Haus als „steinernes Kompendium der Kultur- und Kunstgeschichte, [...] als eine Universität der Kunst“ bezeichnet.
- 28 Stüler 1862, o. Seitenangabe.

29 Abeken 1856, 47: „... die Betrachtung des gebildeten Christen auf sich zu lenken...“. Daneben sei auf den Kommentar von Petras 1987, 58–62 zur wirtschaftlichen Situation eines Großteils der Berliner Bevölkerung hingewiesen.

30 Stüler 1862, o. Seitenangabe.

31 Stüler 1862, o. Seitenangabe.

32 Nach einem Aquarell von Friedrich Eduard Gaertner um 1850, das sich ehemals im Besitz Friedrich Wilhelms IV. befand. Er bildete „die exotisch entrückte Mitte des Ägyptischen Museums“ (Dorgerloh 1994, 80). Zu dem Hof: Abeken 1856, 6–26; Adler 1853a, 29–30; Börsch-Supan 2010, 13–37; Brugsch 1850, 11–29; Brugsch 1850, 6–16; Mehlitz 2010, 263–264; Mehlitz 2011, 209–213; Messling 1995, 56–58; Museen in Berlin [1855], 221–225.

33 Abeken 1856, 6.

34 Abeken 1856, 18.

35 Lepsius 1870, 7–18; Lepsius 1886, 2–10; Stüler 1862, o. Seitenangabe. Zu den Berliner Malern und Vorlagen der Wandmalereien siehe Börsch-Supan 2010, 20–35.

36 Dorgerloh 1994, 82.

37 Siehe A. Erman in: Verzeichnis 1899, 3.



Abb. 3: Der Ägyptische Hof im Neuen Museum (F. A. Stüler, Das Neue Museum, Der Ägyptische Vorhof, Kolorierte Lithografie nach F. E. Gärtner um 1850), in: Stüler 1862, Taf. 7)

schoß und damit in Sichtweite angebracht, um dem Betrachter die Stilverwandtschaft zu verdeutlichen. Im Hof selbst wurden neben Originalen auch Gipse präsentiert, die alle Teil der Ausschmückung von Tempeln zu unterschiedlichen Zeiten waren.³⁸ Dazu gehörten „... colossale Widder, von denen nur der links stehende ein Original aus schönem Granit, der rechts aber ein, um der in Aegypten immer erforderter Symmetrie willen hier aufgestellter Abguß in Gyps ist...“³⁹. Daneben war eine überlebensgroße Sitzstatue Sesostri’s I. ausgestellt, die zusammen mit einer weiteren das paarweise Vorkommen von Königsfiguren im Tempelkontext repräsentieren sollte. Von dieser Sitzstatue ist lediglich der Thronuntersatz sowie nur teilweise die untere Partie der Statue Original. Das Statuenunterteil aus der Sammlung Drovetti wurde auf Wunsch des Generaldirektors I. von Olfers in der gesamten oberen Partie mit

38 So später auch in dem Führer 1891, 114 reflektiert.

39 Abeken 1856, 19–20. Um die Idee einer Widderallee anzudeuten, gehörte unter anderem dazu eine Reproduktion (Berlin, ÄMP G 373) des Widders von Soleb aus der Regierungszeit Amenophis’ III. Das Original (Berlin, ÄMP 7262) wurde bereits in der Antike vom Tempel von Soleb zum Gebel Barkal verbracht. Die Reproduktion wurde vom Original (Berlin, ÄMP 7262) abgeformt.

Gips ergänzt und eingefärbt.⁴⁰ Insbesondere der Kunsthistoriker F. Eggers bemängelt solche Art der Ergänzungen und spricht diesen ihren wissenschaftlichen Wert ab.⁴¹

In gleicher Weise wurde die überladene dekorativ-didaktische bzw. histografische Innenraumgestaltung bereits von Zeitzeugen kritisch betrachtet.⁴² So ist wohl auch die Äußerung von H. Brugsch zu verstehen: „Die jetzige Aufstellung der gesamten Monumente ist nach allgemeinen Prinzipien entworfen, deren Kritik unserer Aufgaben fern liegt.“⁴³.

40 Berlin, ÄMP 7265. Mehlitz 2011, 205.

41 Eggers 1850, 273. Siehe auch die nachfolgende Anm. 42.

42 Siehe dazu den Verweis auf die Beiträge des Kunsthistorikers und Herausgebers des Deutschen Kunstblattes F. Eggers veröffentlicht im Deutschen Kunstblatt Nr. 35–37 aus dem Jahr 1850 unter dem Pseudonym „Vincenz“. Aufgegriffen von: Bähr 2009, 78; Börsch-Supan 2010, 36; Mehlitz 2011, 211 Anm. 38. So auch Petras 1987, 76 mit Verweis auf die Zeitschrift für praktische Baukunst, Berlin 2, 1842, 236–237. Zur Kritik am überladenen didaktischen Konzept des Ägyptischen Hofes siehe Woltmann 1872, 214–215. Zum Neuen Museum „im Dienste des historischen Bewusstseins“ siehe ausführlich Wezel 2001, 157–220. Daneben die Assoziation mit einer Theaterkulisse bei Mehlitz 2011, 211 Anm. 39.

43 Brugsch 1850, 7.



Abb. 4: Blick in das Vestibül des Neuen Museums um 1910, (ÄMP Berlin, SMB, PK – Fotoarchiv)

Daneben wurde konkreter bemängelt: „Bei dem Bau des Neuen Museums, das ist immer wieder zu betonen, stand nicht die Rücksicht auf die Sammlungen obenan, sondern waren die architektonischen Effekte Selbstzweck.“⁴⁴ Im Gegensatz dazu sind zahlreiche Äußerungen zu finden, die die Rauminstallation positiv betrachten. So beispielsweise: „Das eben war der sinnige leitende Gedanke dieses Museums, dass es die Aegyptischen Alterthümer in ihrem Zusammenhange vorführen sollte [...] dass sie in der ihnen eigenthümlichen und verwandten Umgebung als Theile eines Ganzen wirken [...] Die

44 Woltmann 1872, 219.

Mehrzahl der Statuen sind gleichsam Stücke des Gebäudes selbst, von dem sie sich noch nicht losgelöst haben und sind ganz auf die architektonische Wirkung berechnet.“⁴⁵ Auffällig ist, das kritische Stimmen verstärkt nach dem Tod des Architekten F. A. Stüler im Jahr 1865 geäußert wurden.⁴⁶ Zu dieser Zeit wurde auch der Vorwurf erhoben, Stüler

45 Abeken 1856, 7.

46 Zu Recht bezieht Börsch-Supan 1977, 61 auch den Tod des Königs Friedrich Wilhelm IV. (1861) sowie des Architekten C. H. E. Knoblauch (1865) mit ein. Siehe dazu C.-B. Arnst, Pro und Contra. Meinungen von Besuchern und Fachleuten, in: Ägypten in voller Farbenpracht. Die ursprüngliche Dekoration der ägyptischen Säle im Neuen Museum (Mailand 2014).

habe „gegenüber dem König eine „traurige Verewigung aller Mittelmäßigkeit und alles Diletantismus“ herbeigeführt“.47 Demnach konnte das Neue Museum in seiner ursprünglichen Gestalt nur auf Grund der engen Verbindung von Architekt und dem König Friedrich Wilhelm IV. realisiert werden.48

Die dominante Gliederung von C. R. Lepsius lag auf der Betonung der historischen Seite der ägyptischen Objekte.49 Somit ordnete er diese in den Ausstellungsräumen weitgehend in chronologischer Reihenfolge, kleinformatige lediglich nach Materialien.50 Sammlungslücken wurden mit Gipsabgüssen gefüllt, die von ihm sowohl für seine philologischen Studien, als auch auf dem Gebiet der Kunstgeschichte und den daraus resultierenden chronologischen Erkenntnissen verwendet wurden.51 Dieser Umgang entsprach ganz den Vorstellungen des Generaldirektors I. von Olfers, der seinen Traum von der „vollständigsten, umfassendsten und gemeinnützigsten Kunstsammlung der Welt“ zu annehmbaren Kosten im Haus umgesetzt haben wollte.52 So begegneten den Besuchern bereits im Vestibül zwei Abgüsse von Löwenfiguren aus der Regierungszeit Amenophis' III. – die ‚Prudhoe-Lions‘,

die von Lord Prudhoe dem British Museum London 1835 geschenkt wurden (Abb. 4).53

Darüber hinaus sei auf drei kleine Räume im Erdgeschoss des Neuen Museums hingewiesen, die ausschließlich den Gipsen gewidmet waren.54 Vorrangig wurden dort Büsten und Statuen ausgestellt, die bei gutem Seitenlicht bewundert werden konnten neben kleineren Gipsen, die in Vitrinen präsentiert wurden.55 Doch auch in den anderen Räumen und Sälen waren Reproduktionen zu finden. Zur Unterscheidung innerhalb des Museums wählte man verschiedenfarbige Beschriftungen: Gipse wurden durch blaues Papier gekennzeichnet, Originale durch gelbes.56

Die von C. R. Lepsius verfolgte Konzeption war nur durch das stetige Sammeln von Gipsabgüssen möglich, die durch Kauf, Tausch und Schenkungen nach Berlin gelangten.57 In den Folgejahren ist daher ein Anwachsen der Gipsammlung zu registrieren. Dies lässt sich anhand der verschiedenen Auflagen des „Verzeichnisses der wichtigsten Originaldenkmäler und Gypse“ nachvollziehen (Diagramm 1, Seite 8).58

47 Börsch-Supan 1977, 61 Anm. 470 bezieht sich auf Zeitschrift für praktische Baukunst 25, 1865, 158. Das Zitat greift in dem Nachruf an Stüler jedoch die Schlosskapelle und die Kuppel auf.

48 Zur engen und besonderen Beziehung zwischen König und Stüler siehe beispielhaft: Zeitschrift für praktische Baukunst 25, 1865, 157–158 sowie das umfassende Werk von Minkels 2011.

49 Wezel 2001, 144.

50 Erman 1929, 193; Verzeichnis 1886, 1–2. Generell zur chronologischen Aufstellung der Gipse im Neuen Museum siehe Einholz 1992, 82. Zur chronologischen Aufstellung der ägyptischen Objekte siehe bereits Stüler 1862, o. Seitenangabe: „die chronologische Ordnung der Monumente [...] soweit bei der Aufstellung beachtet, als es den Räumlichkeiten nach zulässig erschien.“

51 Siehe dazu beispielsweise die Verweise in Lepsius 1882, 8–9 auf Gipsabgüsse. Siehe dazu auch Fischer 1994, 188–189 (zur Einstellung von G. Ebers); Marohn 1994, 13–14.

52 I. v. Olfers war ab 1839 Generaldirektor der Königl. Museen. Unter ihm wuchs die Sammlung der Gipsabgüsse zu einer der umfangreichsten und umfassendsten europäischen Abgusssammlungen. Dorgerloh 1994, 80; Einholz 1992, 80; Karig – Kischkewitz 1992, 92; Messling 1997, 77; Petras 1987, 68–72; Wezel 2001, 145–147. Zu den zahlreichen Gipsen, die unter seiner Ägide angefertigt bzw. erworben wurden siehe die kritischen Anmerkungen von Erman 1929, 122 Anm. 3.

53 Bei beiden Gipsrepliken (Berlin, ÄMP G 222–223) handelt es sich um Kriegsverluste. Die identische fotografische Aufnahme mit Blick in das Vestibül aus der Zeit um 1910, möglicherweise aus dem Jahr 1907, ist abgebildet bei Börsch-Supan – Müller-Stüler 1997, Abb. 107, Dorgerloh 1994, Abb. 45, Neues Museum 2009, 50–51 sowie Petras 1987, Abb. 74.

54 Zusammengefasst als Raum IX. Siehe dazu den Grundriss im Einband von Lepsius 1879. Lepsius 1879, 2 (Saal VIII [sic!]). 69–86; Lepsius 1882, 92–110.

55 Lepsius 1871, 73–85 (alle Gipse).

56 Lepsius 1871, 73; Lepsius 1879, 69.

57 Dies geschah mit tatkräftiger Unterstützung von den Professoren Ebers (1872/3) und Brugsch (1876) sowie Dr. Reil. Siehe dazu Fischer 1994, 189; Verzeichnis 1894, IX. So wurde ein Gipsabguss des „Grünen Kopfes“ bereits 1886 erworben, das Original jedoch erst 1894. Zur Erwerbungs-geschichte des Originals siehe Ägyptisches Museum 1982, 41. Dazu auch Marohn 1994, 8–9. 15–16; Marohn 1997, 23–24.

58 Lepsius 1871, 73–85; Lepsius 1875, 76–89; Lepsius 1879, 69–86 abzüglich von neun Gipsen, die nicht präsentiert wurden. Siehe a. a. O. 84 zusammen mit einem handschriftlichen Hinweis im Exemplar des ÄMP, dass Nr. 291 im Gräbersaal aushängt. Lepsius 1882, 92–110 abzüglich von zehn Gipsen, die nicht präsentiert wurden. Siehe a. a. O. 107. 1878 schenkte Lepsius dem Ägyptischen Museum 42 Gipse aus seinem Privatbesitz. Stern (Stern 1880, 152) erwähnt, dass in dem Jahr des Erscheinens der Festschrift 347 Gipsabgüsse in der Ägyptischen Sammlung vorhanden waren.

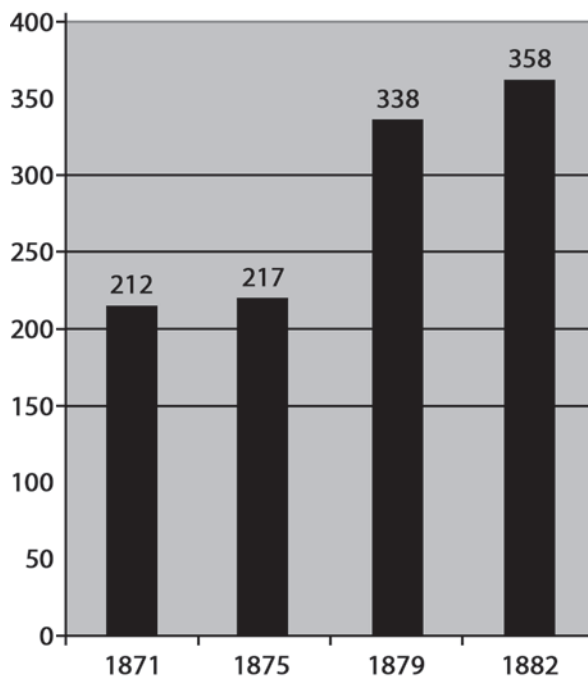


Diagramm 1: Anzahl der ausgestellten Gipsabgüsse im Neuen Museum 1871–1882

Anhand der Verzeichnisse und der hohen Anzahl wird deutlich, dass die Gipsabgüsse nicht nur Teil der Sammlung waren, sondern auch Teil der ständigen Ausstellung. Sie wurden als Bestandteil der gesamten Sammlung verstanden, deren Gipse als „bedeutend“⁵⁹ titulierte und zugleich als Grund für die Überlegenheit der Ägyptischen Sammlung gegenüber anderen gewertet wurde. Ihre Aufstellung erfolgte von Beginn an unter „kunsthistorischen und speciell ikonographischen“⁶⁰ Gesichtspunkten.⁶¹ Wie die Gipse im Einzelnen präsentiert wurden, ist anhand von Fotos aus der Ära von C. R. Lepsius nur für den Ägyptischen Hof belegt. Für alle anderen Räume scheint entweder das Licht nicht ausreichend gewesen zu sein oder aber die unterschiedliche Wertung von Abgüssen war das entscheidende Kriterium – vielleicht treffen auch beide Erklärungen zu.⁶² Die Geringschätzung zeigt sich

59 Stern 1880, 153.

60 Lepsius 1871, 2.

61 Dazu auch Adler 1853b, 574.

62 So findet sich zu der Raumbeschreibung des Griechischen Saals, der im Obergeschoss lag, folgende Passage: „Einfache, heiter erhabene Schönheit und klare Ruhe weht uns aus der Architektur dieses Raumes entgegen, der die ganze Längenfront des nördlichen Flügels einnimmt und durch seine acht hohen Fenster eine außerordentlich helle Beleuchtung empfängt.“ Museen in Berlin [1855], 231. Siehe auch Petras 1987, 76. Zu den schlechten Licht-

auch anhand der käuflich zu erwerbenden Gipse, die in der „Formerei der Königlichen Museen zu Berlin“ angeboten wurden.⁶³ Gipse aus dem ägyptischen Kulturkreis wurden von der Formerei erst sehr spät in das Repertoire aufgenommen. So finden sich in dem Verzeichnis aus dem Jahr 1882 nur die Sitzfigur des Gottes Osiris und erst im dritten Nachtrag zu dem Heft drei weitere ägyptische Objekte.⁶⁴ Dabei muss betont werden, dass es sich mitnichten um Stücke aus der Berliner Sammlung gehandelt hat. Die Auswahl scheint nach anderen, vielleicht ästhetischen Gesichtspunkten erfolgt zu sein. Deren hier dargelegte geringe Anzahl zeigt deutlich, dass Abgüsse von ägyptischen Objekten nicht für die künstlerische Ausbildung eingesetzt wurden, wie es ansonsten im 19. Jahrhundert en vogue war.⁶⁵

Nach dem Tod von C. R. Lepsius 1884 wurde das Ausstellungskonzept im Neuen Museum und der Einsatz von Gipsen nicht grundlegend aufgegeben, sondern unter seinem Nachfolger Erman nur modifiziert.⁶⁶

verhältnissen: Brugsch 1850, 69 (Dunkelheit im Gräberaal); Erman 1929, 193; Woltmann 1872, 220 (monoiert die „ägyptische Finsterniß“). Zur Beleuchtungsdiskussion auch Wezel 2001, 151–153.

63 Bereits im Jahr 1819 wurde die seit 1830 benannte „Formerei der Königlichen Museen zu Berlin“ eingerichtet. Einholz 1992, 76–77; Marohn 1994, 28–31; Marohn 1997, 35–36. 39–41.

64 Verzeichnis 1882, 1 sowie 3. Nachtrag, 1. Zu der Figur des Osiris siehe Anm. 18.

65 Maaz 1993, 14–16.

66 Im Führer 1891, 101–102 findet sich folgender Hinweis: „Noch in der Aufstellung begriffen. Beachtenswert die Reliefs aus Gräbern des alten Reiches [...] die Statuen von Königen aller Epochen; die Abgüsse berühmter aegyptischer Inschriften...“. In der gleichen Ausgabe (Führer 1891, 114–115) wird darüber hinaus eine Wertung der Objekte vorgenommen. Gekennzeichnet sind weniger bemerkenswerte ohne Sternchen bzw. mit einem oder bei herausragenden Stücken mit zwei Sternchen. Zu den Artefakten, die im Ägyptischen Hof präsentiert werden: **7261: im Zentrum meroitischer Barkenuntersatz aus Wad Ban Naga; **7262: Widder Amenophis III. vom Gebel Barkal ursprünglich Soleb-Tempel (Original und gegenüber davon eine Gips[reproduktion] um die Idee einer Widderallee anzudeuten); **7264: überlebensgroße Sitzstatue Sesostris II.; Inschrift Ramses II. überschreibt die ursprünglichen Zeichen, unter Merenptah Sockelinschrift ergänzt; 7265: überlebensgroße Sitzstatue Sesostris I. (Oberteil ergänzt); Seiten des Thrones Nilgötter beim „Ver einigen der beiden Länder“; Rückseite späteres Relief unter Merenptah ergänzt betend zu dem Gott Sutech“. Siehe dazu auch Führer 1933, 32: „i. v. Eingang: 7267: Schemet von Amenophis III.; *10834: Hathorkapitell Mittleres

Adolf Erman (1854–† 1937; Direktor 1884–1914)

Ab 1884 folgte A. Erman seinem hochverehrten Lehrer C. R. Lepsius als Museumsdirektor.⁶⁷ Seine Ansicht zu dem kulturhistorischen Ansatz beschreibt er folgendermaßen: „Die Dekoration der Räume der ägyptischen Abteilung soll dem Besucher der Sammlung auch diejenigen Seiten der Kultur der alten Ägypter zur Anschauung bringen, die unser Besitz an originalen Denkmälern allein nicht veranschaulichen könnte. Und gleichzeitig soll sie dazu dienen, den aus der Sammlung selbst gewonnenen Begriff von ägyptischer Kunst zu ergänzen, indem sie die Gesamtwirkung großer, auch in ihren Farben wohl erhaltener Malereien und Reliefs zeigt.“⁶⁸ Hauptsächlicher Kritikpunkt bleibt die großflächige Ergänzung von Originalen, die in seiner Amtszeit nur dann nicht zurückgenommen wird, wenn es Teil des Konzeptes des Säulenhofes war.⁶⁹

Während seiner Amtszeit wird die Vermischung der Gipse in den Räumen mit den Originalen reduziert, denn die Sammlung wächst um weitere Objekte.⁷⁰ So kommen während A. Ermans Amtszeit zahlreiche Papyri hinzu. Grund dafür war, dass er neben seinen Direktionsaufgaben in Personalunion die Stelle des Professors für Ägyptologie an der Berliner Universi-

tät bekleidete und 1897 die große wissenschaftliche Unternehmung des Wörterbuches der ägyptischen Sprache ins Leben rief.⁷¹ Im Neuen Museum zeigten sich die Veränderungen dergestalt, dass der ehemalige Raumkomplex IX nun den Papyri vorbehalten war, während im Mythologischen Saal (=Saal II) jetzt die Gipse ausgestellt waren.⁷² Damit einher ging eine Änderung der Raumnummern, die in der Neukonzeption durch A. Erman begründet ist. Ebenso wie C. R. Lepsius verfolgte er eine streng chronologische Aufstellung, die jedoch auf der Grundlage neuerer wissenschaftlicher Erkenntnisse beruhte.

In einem Museumsführer findet sich der Hinweis, dass im Neuen Museum nun nicht mehr alle Gipse gezeigt werden können – einzig und allein aus Platzmangel.⁷³ Um dennoch zahlreiche Stücke präsentieren zu können, werden durch zusätzliche Einbauten Nischen geschaffen, wie anhand des Grundrisses deutlich wird.⁷⁴ In den Folgejahren erfolgt dennoch eine Reduktion der Gipse in ihrem Umfang gegenüber der Lepsius-Ära.⁷⁵ Auch hier können die entsprechenden Verzeichnisse herangezogen werden, die darüber Auskunft geben. Graphisch lässt sich die Entwicklung folgendermaßen illustrieren (Diagramm 2, Seite 10).

Der wesentliche Grund für das Anwachsen der Sammlung um Originale liegt in den Grabungen begründet, die in Ägypten in einer Kooperation zwischen der Deutschen Orient-Gesellschaft (DOG) und dem Ägyptischen Museum zwischen 1898–1914 an zahlreichen Orten durchgeführt wurden.⁷⁶ Deren

Reich; 2306: Statue der Hatschepsut (stark ergänzt); re. v. Eingang: 10835: Oberteil Koloss Ramses II.; 1622: heiliger Sperber (ergänzt Bild)“. Mit dem heutigen Wissen sind die Bezeichnungen und Zuweisungen nicht mehr ganz korrekt. So wird z. B. im Rahmen der Untersuchung von B. Fay, *The Louvre Sphinx and Royal Sulpture from the Reign of Amenemhat II* (Mainz 1996) deutlich, dass ÄMP 7264 in der Regierungszeit Amenemhet II. oder Sesostris I. gefertigt wurde. Siehe dazu a. a. O. 59. Diese und andere Korrekturen sind jedoch an dieser Stelle nicht das Ziel der Ausführungen. Neu war unter A. Erman beispielsweise, dass einzelne Objekte auf drehbaren „Postamenten“ präsentiert wurden, damit der Besucher diese von allen Seiten betrachten konnte. Verzeichnis 1894, V: „Sämtliche Stücke, deren Postament mit D bezeichnet ist, sind drehbar aufgestellt und können von den Benutzern umgewendet werden.“ Siehe auch Verzeichnis 1899, V.

67 Erman 1929, 171. 185. 191–250. Bereits zuvor hatte sich Lepsius weitgehend aus dem Alltagsgeschäft des Museums zurückgezogen. Siehe dazu a. a. O., 193. Zum Wirken von A. Erman in jüngster Zeit Gertzen 2013, 278–309.

68 Beschreibung 1886, Vorwort. Darüber hinaus zu den erweiterten Aufgaben eines Museums gegenüber dem Wirken seines Vorgängers siehe Erman 1929, 197.

69 Erman 1929, 197.

70 Eine Beschreibung der Veränderungen unter A. Erman findet sich bei Schäfer 1920, 10.

71 Siehe dazu ausführlich Gertzen 2013, 199–260. 278–286.

72 Der Grundriss und die Beschriftung findet sich im Führer 1891, 96. Der Bereich mit den Gipsen war zum Zeitpunkt der Drucklegung noch nicht endgültig eingerichtet. A. a. O. 101.

73 Verzeichnis 1886, Vorwort. Zur Raumnot: Bähr 2009, 81 Anm. 36–37; Erman 1929, 195–196. 223 Anm. 1; Führer 1933, Vorbemerkungen; Gertzen 2013, 306–309; Schäfer 1920, 3–4. 15–20 (geplanter Neubau, der nie realisiert wurde); Waetzoldt 1930, 203; Waetzoldt in: Gesamtführer 1932, 7.

74 Verzeichnis 1886.

75 Hierbei wird ausschließlich auf die Reproduktionen Bezug genommen, die sich in der Ausstellung befinden. Siehe dazu Anm. 58 und Diagramm 1. Verzeichnis 1886, 79–83: 92 Gipse aufgelistet (Nr. 1–371); Verzeichnis 1894, 321–353: 238 Gipse ausgestellt (v. a. im Saal XI); Verzeichnis 1899, V: „Unter den augenblicklichen, beschränkten Raumverhältnissen wird es nicht immer möglich sein, alle hier beschriebenen Altertümer auszustellen.“; Verzeichnis 1899, 455–487. 511–512: 255 Gipse ausgestellt.

76 Abusir: Pyramidentempel des Sahure 1901–1904, 1907–1908; Abu Gurob: Sonnenheiligtum des Niuserre 1898–

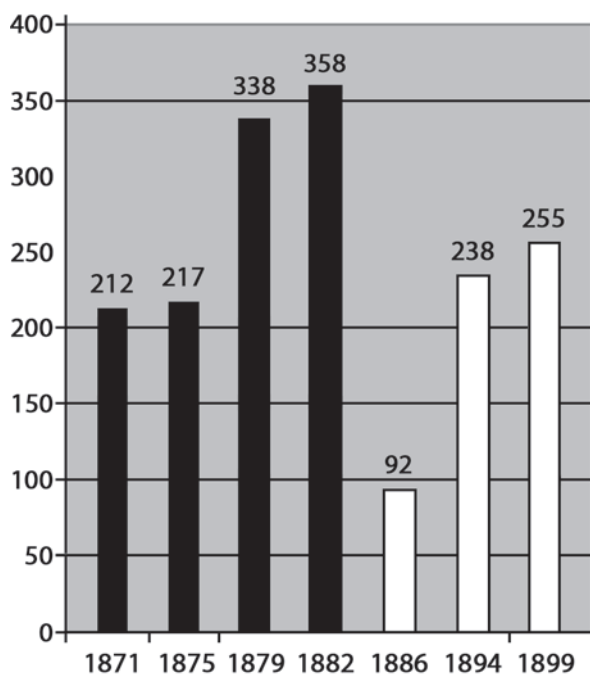


Diagramm 2: Anzahl der ausgestellten Gipsabgüsse im Neuen Museum 1871–1899 vor (schwarz) und nach (weiß) dem Tod von C. R. Lepsius 1884

Ausbeute war der maßgebliche Grund für ein sprunghaftes Anwachsen der Sammlung. Darüber hinaus wurden Ankäufe aus Privatsammlungen getätigt, neben einem nicht minderen Anteil der durch Schenkungen in den Bestand des Museums gelangte.⁷⁷ In der Summe betrachtet, konnte die Ausstellungsfläche seit Lepsius Tod verdoppelt werden. Zugleich jedoch verdreifachte sich der Sammlungsbestand des Ägyptischen Museums in der Amtszeit von A. Erman.⁷⁸ Damit geht der in allen Führern vermerkte Hinweis auf käufliche Gipsabgüsse einher.⁷⁹ Zu Beginn seiner Amtszeit sind in einem Verzeichnis 165 Gipse aufgelistet, die nicht nur Berliner Stücke einschließen, zum Ende hingegen bereits 249.⁸⁰ Interessanterweise sind jedoch in den separat verlegten Verzeichnissen der Gipsabgussammlung aus die-

1901; Abusir el-Meleq: Gräberfelder der formativen Phase, d. h. Vor- (Negade II.) und Frühzeit (1. Dynastie) sowie 2. Zwischenzeit bis Neues Reich und Spätzeit bis römischen Kaiserzeit, 1903–1904 Versuchsgrabung Otto Rubensohn; 1904–1906 DOG Leitung Georg Möller; Amarna: 1907 Versuchsgrabung, 1911–1914 vier Kampagnen; Theben-West: Deir el-Medine 1911 & 1913 Georg Möller.

77 Verzeichnis 1894, X–XI.

78 Erman 1929, 223; Schäfer 1920, 13. 15.

79 Führer 1891, 231; Verzeichnis 1894, V; Verzeichnis 1899, VI mit dem Hinweis auf Verzeichnis 1883.

80 Verzeichnis 1893, 1–8; Verzeichnis 1914, 1–14.

ser Zeit, die für den Unterricht an Kunst- und Kunstgewerbeschulen gedacht waren, keine ägyptischen Objekte zu finden.⁸¹

Exkurs zu den Gipsabgüssen und G. W. F. Hegels Vorlesungen über die Ästhetik

Nicht allein das Anwachsen der Ägyptischen Sammlung war der Grund für die Reduktion der Gipse in der Ausstellung. Auch in den nachfolgenden Jahrzehnten haben die Abgüsse innerhalb der Ägyptologie nicht den Stellenwert erreicht wie in der Klassischen Archäologie oder Kunstgeschichte.⁸² Dies zeigt sich am Umfang der Reproduktionen, die bereits in der Planung von F. Stüler das gesamte erste Obergeschoss im Neuen Museum ausfüllten und „als der eigentliche Mittelpunkt der Sammlungen angesehen“⁸³ wurden. Für die dort gezeigten Gipse stand neben der historischen Aufstellung der ästhetische Genuss im Vordergrund.⁸⁴ Der Kunstgenuss wird in einem Museumsführer ebenso gepriesen wie die Möglichkeit des Studiums neben der kostengünstigen Erwerbung von Abgüssen.⁸⁵ Dieser Kunstgenuss findet in einem Führer aus dem Jahr 1855, der die Berliner Kunstschatze huldigt, eine andere Assoziation.⁸⁶ Darin wird eine Verbindung zwischen der epochalen Dreiteilung in G. W. F. Hegels Vorlesungen über die Ästhetik mit den drei Geschossen im Neuen Museum gezogen.⁸⁷ Inhalt der Vorlesungen, die er zwischen 1817 und 1829 gehalten hat, war das

81 Siehe beispielsweise Verzeichnis 1902; Verzeichnis 1908.

82 Konträr dazu J.-F. Champollion, der Gipsen einen hohen Stellenwert einräumte. Dargelegt von Curto 1990, 126–127 und Dewachter 1990, 143–149.

83 Stüler 1862, o. Seitenangabe.

84 Es handelt sich hierbei um die von der Kunstakademie übernommene und systematisch erweiterte Gipsabgussammlung. Dorgerloh 1994, 80; Lindström 1995, 67–80.

85 Führer 1891, 141–142. Ursprünglich waren die Reproduktionen ebenfalls streng chronologisch aufgestellt. Bereits 1852 war dies jedoch nicht mehr der Fall. So beispielsweise Woltmann 1852, 218.

86 Messling 1995, 52 mit Bezug auf Berlin Kunstschatze 1855, 220.

87 H. Dorgerloh (Dorgerloh 1987) hat diese Unterteilung aufgegriffen und ausführlich die Spiegelung der Architektur des Neuen Museums mit der Periodisierung Hegels verbunden. Siehe dazu auch Dorgerloh 1994, 85. Allgemein zur Rolle Hegels als Wegbereiter siehe kurz Messling 1997, 76. Abweichend dazu siehe Heinecke 2011.

Schöne in der Kunst.⁸⁸ Hegel beschreibt das sinnliche Ideal dieser Zeit im Unterschied zur Schönheit in der Natur. Dies führte zu der Ansicht, dass sich mehr oder weniger sowohl in der Philosophie als auch Kunst das absolute Ideal einer Epoche ausdrückt. So unterteilte er die „epochalen Formen der Kunst“ in symbolische, klassische und romantische Kunst. Zu der kulturhistorisch frühesten und „unterentwickelsten“ Form wurde im 19. Jahrhundert die symbolische Kunst gezählt. So sagt er: „Das vollständigste Beispiel aber für die Durcharbeitung der symbolischen Kunst, sowohl ihrem eigentümlichen Inhalte als ihrer Form nach, haben wir in Ägypten aufzusuchen. Ägypten ist das Land des Symbols“⁸⁹. Die symbolische Kunst wäre nach Hegel Ausdruck der orientalischen Früh- und Hochkulturen, deren Kunstzeugnisse geprägt waren von Naturerscheinungen, wie beispielsweise den tiergestaltigen Gottheiten Ägyptens.⁹⁰ Daneben würde sich anhand der Monumentalität der Architektur, vor allem der Sakralbauten wie den Pyramiden, die Unangemessenheit von symbolischem Material und Idee widerspiegeln.⁹¹ Zugleich sei die Monumentalarchitektur Ausdruck der Grenzenlosigkeit und Maßlosigkeit des Absoluten.

Auf das Neue Museum übertragen heißt es: „...die Sammlungen, welche die primitiven Kunstformen darstellen, also die [...] Aegyptische Sammlung [sind auf] das Erdgeschoß angewiesen, während das ganze 2te Stockwerk für die ausgedehnte Gipsammlung, also den verschiedenen Blüthe-Perioden der klassischen Kunst bestimmt wurde...“⁹². Ein anderer Autor erläutert dazu: „...Aegypten hat allerdings nicht in dem Sinne wie Griechenland und Rom auf unsere Bildung eingewirkt und steht uns scheinbar so fremd gegenüber; aber [...] wir dürfen es eine Vorbereitung und gleichsam Vorschule jener Entwicklung bezeichnen, die wir als das eigentlich classische Alterthum bezeichnen...“⁹³. Somit kann das Neue Museum als Sinnbild für die zeitgenössische Periodisierung unter einem enzyklopädischen Anspruch der Kunstwerke der symbolischen, klas-

sischen und romantischen Kunstform verstanden werden. Diese drei Epochen der Historie wurden je in einem Stockwerk ausgestellt – eine Ordnung, die sich nicht auf die Sammlungsobjekte und allgemeine Inneraumgestaltung beschränkte, sondern sich konkret auf die verwendeten Baumaterialien sowie Bauordnungen der Säulen auswirkte.⁹⁴ Hegels Verständnis von Kunst ist in Form der Rezeption seiner Theorien durch die künstlerische und wissenschaftliche Elite in dem Gebäude umgesetzt worden.

Trotz dieser Erklärung findet bereits seit 1880 und in einer zweiten Phase im Laufe der 1920/30er Jahre ein Umdenken statt, das vor allem in die Amtszeit von H. Schäfer fällt.⁹⁵ Wegen der zunehmenden Raumnot und ambivalenten Bewertung wurden nun auch die Gipse, die nach G. W. F. Hegel der „klassischen Kunst“ in ihrer Legitimation in einem Museum auf den Prüfstand gestellt.⁹⁶ Am Ende siegte der Ruf nach Originalen und auch da nach besonderen sowie erlesenen Stücken.

Heinrich Schäfer (1868–† 1957; Direktor 1914–1935)

H. Schäfer war ab 1914 Museumsdirektor der ägyptischen Sammlung. Unter ihm folgten zahlreiche Veränderungen, die jedoch erst im Verlauf seiner Amtszeit sichtbar wurden.⁹⁷ Anfänglich scheint sich nur wenig am Ausstellungskonzept zu ändern. Dies zeigt sich anhand einer fotografischen Aufnahme des Ägyptischen Hofes, die bis auf wenige Abweichungen weitgehend den Zustand dokumentiert, wie er von C. R. Lepsius eingerichtet wurde (Abb. 5, Seite 12).

Dazu schreibt er jedoch: „Die Tempelräume unserer Sammlung sollen eigentlich nur Gegenstände enthalten, die auch im Altertum zur Ausschmü-

88 Hegel 1832–1845/I–III.

89 Hegel 1832–1845/I, 456.

90 Hegel 1832–1845/I, 460–466.

91 Hegel 1832–1845/II, 266–302.

92 Adler 1853a, 25–26.

93 Abeken 1856, 4. Zur Sammlung der Gipsabgüsse siehe Wezel 2001, 145–149. 195–203.

94 Dorgerloh 1994, 85.

95 Bähr 2009, 79–81; Dorgerloh 2009, 72; Lindström 1995, 67–80. Siehe dazu auch die summarische Darlegung der Museumsgeschichte sowie den veränderten Konzepten von Waetzoldt 1930, 189–204 anlässlich des 100jährigen Geburtstages der Staatlichen Museen.

96 Damit gemeint sind die Gipse, die im Mittelgeschoss präsentiert wurden. Maaz 2009, 24. 28.

97 Diese werden beispielsweise anhand des Fotos Börsch-Supan – Müller-Stüler 1997, Abb. 108 deutlich, das einen Blick in den Ethnographischen Saal im Erdgeschoss zeigt und in dem ägyptische Objekte ab 1920 präsentiert wurden.



Abb. 5: Blick in den Ägyptischen Hof um 1920, (ÄMP Berlin, SMB, PK – Fotoarchiv)

ckung von Tempeln gedient haben, wenn sie auch aus verschiedenen Zeiten stammen [...] Die Raumnot zwingt uns aber in steigendem Maße, hier auch Dinge unterzubringen, die mit einem Tempel nichts zu tun haben.“⁹⁸ Daneben stimmt er dem Grundgedanken von C. R. Lepsius zu: „Eine ägyptische Sammlung darf keine reine Kunstsammlung sein, sondern muß auch die gesamte übrige Kultur Ägyptens vorführen.“⁹⁹ Aus diesem Grund haben: „...die Erbauer des Museums in der Begeisterung einige Säle als altägyptisch ausgestaltet. Wir schonen sie, wie den „Säulenhof“, nur als ehrwürdige Denkmäler aus den Anfängen der Ägyptenforschung.“¹⁰⁰

98 Führer 1929, 39. Mit gleichem Wortlaut auch in älteren Führern zu finden.

99 H. Schäfer in: Gesamtführer 1932, 37. In ähnlicher Weise siehe Schäfer 1920, 6.

100 H. Schäfer in: Gesamtführer 1932, 38.

Er griff jedoch an anderer Stelle ein und veränderte in der Folge die Innenarchitektur des Neuen Museums. Damit einher ging in größerem Umfang der Verlust historischer Bausubstanz im Erdgeschoss.¹⁰¹ Das auslösende Ereignis waren die zahlreichen Funde aus Amarna. Mit eigenen Worten beschreibt er den bisherigen Bestand aus der Regierungszeit Amenophis' IV./Echnaton folgendermaßen: „Was wir bis zum Jahre 1913 besaßen, war recht und schlecht an seiner Stelle in den überfüllten, zeitlich geordneten Sälen untergebracht.“¹⁰² Im Anschluss an die überaus erfolgreiche Grabungskampagne 1912/13 folgte im Herbst 1913 eine Sonderausstellung im Tempelhof des Neuen Museums, die wegen des regen Zuspruchs bis in das Jahr 1914 zu sehen war. Da der Tempelhof als Hauptraum angesehen wurde,

101 Dorgerloh 1994, 86.

102 Schäfer 1924b, 2.

mussten die Objekte noch im gleichen Jahr wieder in die Magazine verbracht werden. Nach einer Beräumung der griechischen Gipse aus dem Hofumgang im ersten Stockwerk konnte dieses Konvolut aus Amarna erst ab 1918 erneut präsentiert werden. Bis dahin hoffte man auf einen Erweiterungsbau der Ägyptischen Abteilung am Kupfergraben, was jedoch durch den Ersten Weltkrieg mit all seinen Konsequenzen für Deutschland verhindert wurde.¹⁰³ Um die Amarna-Funde dennoch adäquat zeigen zu können, folgten zwischen 1919 bis 1924 umfassende Veränderungen in der Innenraumgestaltung des Neuen Museums.¹⁰⁴ Als neue Ausstellungsfläche entstand der ‚Amarnahof‘, in dem zusätzlich zu der Neuaufrichtung der Funde aus Amarna auch andere Stücke der Sammlung präsentiert wurden.¹⁰⁵ Neben ergänzenden Aquarellen und Zeichnungen sowie einem Hausmodell aus Amarna verzichtete H. Schäfer auch in dieser Fläche nicht auf Gipse.¹⁰⁶ Dazu gehören unter anderem Reproduktionen von Originalen aus der Werkstatt des Thutmosis, die heute in Kairo verwahrt werden.¹⁰⁷ Gegenüber vom Original wurde hier offensichtlich später der Gipsabguss des Widders von Soleb ausgestellt, da dieser Teil einer ganzen Widderallee war und sich Götterfiguren dieser Art immer „paarweise gegenüberstanden“¹⁰⁸. Hinter der antiken Widderstatue lehnte an der Wand eine Reproduktion einer monumentalen Säule mit Hathorkapitell, deren Bemalung den originalen Stein Rosengranit imitierte. Tatsächlich war von der Säule nur das Fragment des Kapitells erhalten, was jedoch in der Reproduktion zu der ursprünglich vollen Größe ergänzt wurde. H. Schäfer begründet die Aufstellung folgendermaßen: „Nur auf diese Weise, nie durch eine Zeichnung oder verkleinerte Ergänzung, ließ sich zeigen, was für ein bedeutendes Architekturglied die Ägypter in dieser Kapitellform geschaffen haben,

mit der sich an Wirkung nur etwa romanische Würfelkapitelle vergleichen lassen.“¹⁰⁹ Mit diesem Beispiel wird unverkennbar, dass die Gipse als didaktisches Mittel verstanden wurden, neben ihrer Aufgabe als Hilfsmittel zu Forschungszwecken.¹¹⁰ An anderer Stelle wird deutlich, dass auch zu dieser Zeit Gipsabgüsse als Teil eines Museumskonzeptes willkommen waren, vor allem, wenn von diesen eine „erklärende Funktion“¹¹¹ ausging. Auch wenn H. Schäfer in diesem Punkt mit der didaktischen Herangehensweise von C. R. Lepsius übereinstimmt, weicht er doch in seiner Raumgestaltung deutlich von ihm ab. Er wählte für die neu gestalteten Räume eine neutrale Ausstellungsfläche die sich an dem schlichten Ambiente der Bauhausschule orientierte.¹¹²

Wenngleich das Erscheinungsbild ein anderes ist, so hat auch er die Arbeit von C. R. Lepsius honoriert, indem er ihm zuerkennt, dass er ein „neues Urbild einer ägyptischen Sammlung geschaffen“¹¹³ hat. Damit ist im Wesentlichen die chronologische Aufstellung der Stücke gemeint, die für viele andere Sammlungen zum Vorbild wurde.

Daneben sei noch erwähnt, dass auch zu dieser Zeit die ausgestellten Gipse mit einer besonderen Beschilderung ausgewiesen wurden.¹¹⁴ Des Weiteren befand sich ganz geschäftstüchtig eine Verkaufsstelle der Gipsformerei im Erdgeschoss des Neuen Museums.¹¹⁵

Rudolf Anthes (1896 – † 1985; Kustos 1935–1939 & Direktor 1945–1950) & Günther Roeder (1881 – † 1966; Direktor 1939–1945)

R. Anthes oblag die kriegsbedingte Auslagerung der Sammlungsbestände, trotzdem G. Roeder 1939–1945 zum Direktor berufen wurde.¹¹⁶ Bei der Schließung des Neuen Museums am 1. September 1939

103 Bähr 2009, 82 Anm. 41; Schäfer 1920, 15–20. Zu Plänen eines neuen Museumsbaus, die in den 30er Jahren entwickelt wurde, siehe Kischkewitz 2013, 298–299. Zur Planung eines Ägyptisch-Vorderasiatischen Museums durch den Architekten Wilhelm Kreis zwischen 1939–1942 siehe Preiß 1994, 255–258 Abb. 216.

104 Kischkewitz 2013, 297–298; Schäfer 1924b, 3–4.

105 Bähr 2009, 81–83; Schäfer 1924b, 4–10 Abb. 2. 4 (Grundriss des Erdgeschosses). 8. Nahezu identisch mit Schäfer 1924c.

106 Schäfer 1924b, 8 (Berlin, ÄMP G 492: Beschreibung des Hausmodells).

107 Schäfer 1924b, 5 (Berlin, ÄMP G 472 & G 486).

108 Schäfer 1924b, 7. Zum Widder siehe Anm. 39.

109 Schäfer 1924b, 7 (Berlin, ÄMP 10834 & G 498).

110 H. Schäfer, in: Gesamtführer 1932, 38. Siehe dazu auch Schäfer 1920, 20–23. In gleicher Weise sah auch G. Ebers Gipsabgüsse. Siehe dazu Fischer 1994, 188–189.

111 Schäfer 1920, 26.

112 Kischkewitz 2013, 294.

113 Schäfer 1920, 9.

114 Es handelte sich um Schilder mit weißer Schrift auf blauem Grund. Führer 1929, 4. 19; Führer 1933, 4. Darüber hinaus sind Textpassagen die Gipse betreffend in dem Museumsführer in einer kleineren Schriftgröße abgedruckt.

115 Führer 1933, 4. 14.

116 Zur Gesamtsituation Bähr 2009, 82–83.



Abb. 6: Blick in den Basilikasaal im ersten Geschoss um 1941/42, (ÄMP Berlin, SMB, PK – Fotoarchiv)

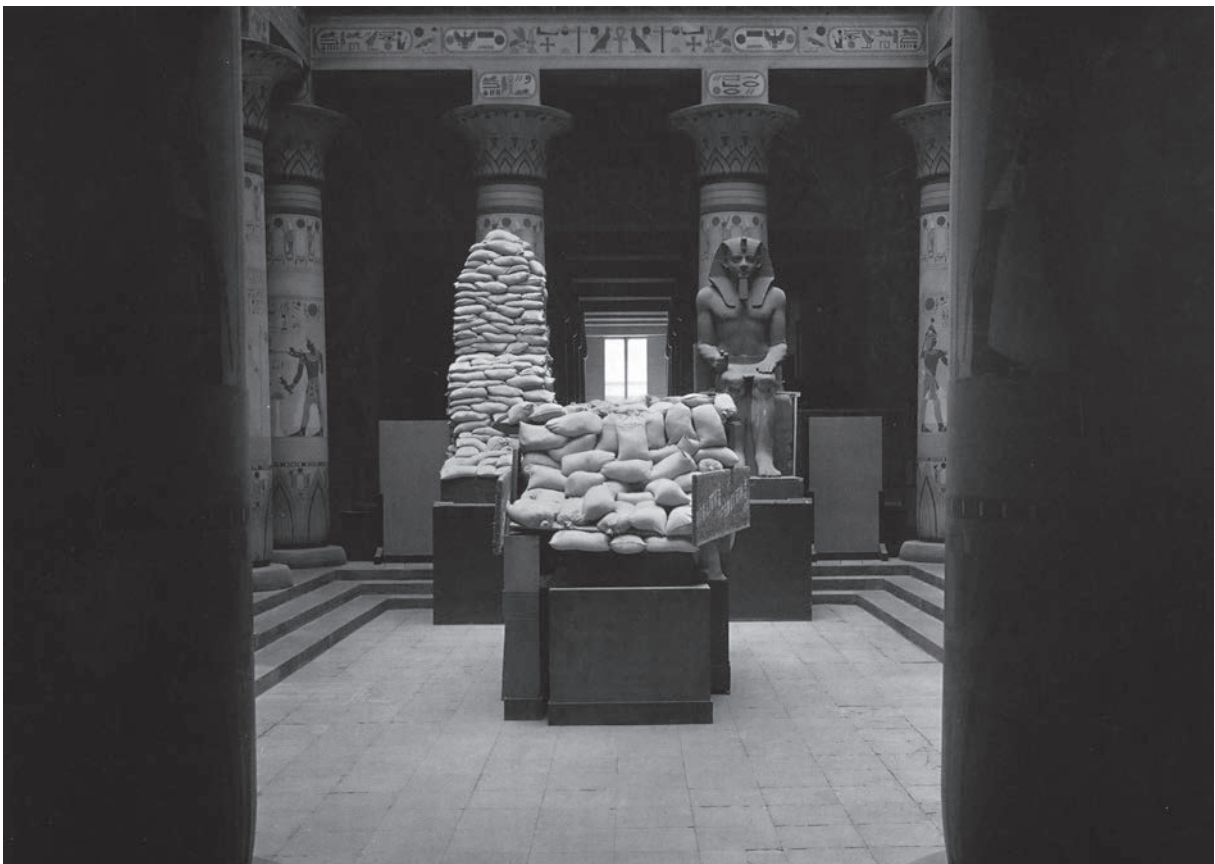


Abb. 7: Blick in den Ägyptischen Hof um 1941/42, (ÄMP Berlin, SMB, PK – Fotoarchiv)

verblieben monumentale Objekte und Architekturen wie z. B. die Hathorkapitelle und Sarkophage aber auch Gipsabgüsse im Haus (Abb. 6).¹¹⁷

Während die Originale zumeist mit Sandsäcken abgedeckt wurden, blieben die Reproduktionen völlig ungesichert zurück. Gleiches gilt auch für Originale mit Gipsergänzungen, wie es sich anhand eines Fotos mit der bereits erwähnten Sitzstatue Sesostris' I. zeigt (Abb. 7).¹¹⁸

Ein Teil des Sammlungsbestandteils, d. h. Originale und Gipse, fiel somit den Bombentreffern 1943 und 1945 zum Opfer.

Gipsabgüsse im Ägyptischen Museum Berlin nach 1945

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges musste die Sammlung neu geordnet werden.¹¹⁹ Der Bestand fand sich über Jahrzehnte an unterschiedlichen Ausstellungsorten im Bodemuseum in Ost-Berlin und im Marstall in Charlottenburg in West-Berlin. An beiden Orten gab es nur beschränkte Ausstellungsflächen und somit wurden kaum Gipsabgüsse gezeigt.¹²⁰ Zusammen mit wichtigen Schriftzeugnissen wurde im Bodemuseum ab 1976 lediglich im Bereich der Papyrussammlung ein gefärbter Abguss des Steins von Rosette präsentiert.¹²¹ Zudem fand sich im Raum mit den Objekten des Alten Reiches als Ersatz für ein im Krieg zerstörtes Original ein Abguss einer Dienerin, die Korn mahlt.¹²² Viel beeindruckender hingegen war der polychrome Gipsabguss



Abb. 8: Ausschnitt aus der Reproduktion der Opferkammer des Merib, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: G. Murza)

der Opferkammer des *Mr-jb* und seiner Mutter *Sdj.t* (Abb. 8).¹²³

Die originale Kammer aus dem Anfang der 5. Dynastie wurde 1842 im Zuge der Preußischen Expedition freigelegt, 1845 nach Berlin transportiert und ab 1850 im Neuen Museum aufgestellt.¹²⁴ Dort verblieb sie während des gesamten Zweiten Weltkrieges im ‚Gräbersaal‘ des Museums.¹²⁵ Offensichtlich wurden noch vor Ort in Ägypten von einzelnen Relief- und Inschriftenpartien Gipsreproduktionen angefertigt.¹²⁶ Grund dafür war, dass bereits bei der Auffindung der Kalkstein in einem schlechten Zustand gewesen zu sein scheint und somit wurde zu jedem inventarisierten Gipsabguss vermerkt: „Wird

117 Siehe dazu Abb. 6. An den Wänden hängen Zeichnungen Passalacqua's mit Darstellungen, die die Innenseiten der Sarkophage zeigen. Hierbei insbesondere die Abbildungen mit den Göttinnen des Westens und der Nut.

118 Siehe Anm. 66.

119 Zur Nachkriegssituation des Neuen Museums: Borgmeyer – Diller – Schuller – Spaenle 1994, 129–138. Zur Nachkriegsgeschichte der Gipse siehe Marohn 1994, 13. 23; Marohn 1997, 19–20. 29. Allgemein: Wildung 2004, 17–19. Zum jeweils aktuellen Zustand des Gipsbestandes siehe Marohn 1994, 21–23; Marohn 1997, 29–33.

120 Dies galt auch für Sonderausstellungen an denen die Ägyptische Sammlung beteiligt war. So z. B. 1963 in Budapest. Ägyptische Kunst 1963.

121 Zu den zwei Abgüssen des Steins von Rosette siehe Marohn 1997, 24–25.

122 ÄMP 7706 (Kriegsverlust) und G 621. Diesen wichtigen Hinweis verdanke ich meinen Kollegen C.-B. Arnst und K. Finneiser.

123 Grab Lepsius 24 in Giza. Lepsius 1849–59, Abt. I, Bl. 22; Abt. II, Bl. 18–22. Der Abguss war am ÄMP unter G 623 erfasst.

124 Freier – Grunert 1996, 36–43 Abb. 21–25; Heinecke 2011, 146–152 Abb. 129–130; Priese 1984.

125 Aufnahmen aus dem Jahr 1989 finden sich bei Kilger 2009, 25–27.

126 Berlin, ÄMP G 75, 77, 81, 83, 87, 92 = Gipsformerei 1968, Taf. 4, 1127–1131. So der Vermerk im Inventarbuch: „Von der Expedition mitgebracht 1845“. Bei Marohn 1997, 20 fehlt Berlin, ÄMP G 75.



Abb. 9: Eingangsbereich der Amarna-Ausstellung mit dem ‚Sonnenkeil‘, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: J. Helmbold-Doyé)

aufbewahrt, da das Original sich schlecht hält.“ Bei dem Abguss G 77, auf dem u. a. eine Springmaus zu erkennen ist, findet sich zudem der Eintrag: „Das Original ist schon völlig zerstört.“ Daraus erklärt sich der Bleistiftzusatz: „Am 4.12.[19]78 als Vertreter des Originals ins Depot BM [Bodemuseum] übernommen. Pr. [K.-H. Priese].“ Zu einem unbekanntem, späteren Zeitpunkt wurde zudem ein vollständiger Gipsabguss aller Wände angefertigt. Es kann angenommen werden, dass diese wohl im Zusammenhang mit vorbereitenden Schutzmaßnahmen im Zuge des Zweiten Weltkrieges steht.¹²⁷

Die ursprüngliche Bemalung der Reliefwände war auf einem dünnen Malgrund aufgetragen. Diese Grundierung samt den Pigmenten überstand den Transport via Schiff nicht.¹²⁸ Das Expeditionsmitglied J. J. Frey dokumentierte gleich nach dem Auffinden der Opferkammer noch in situ die Farbgestaltung als kolorierte Zeichnungen.¹²⁹ Diese

¹²⁷ Priese 1984, 4.

¹²⁸ Freier – Grunert 1996, 37.

¹²⁹ Zu den Farben auf den später angefertigten Lithographien siehe den ausführlichen Kommentar bei Freier – Grunert 1996, 37–38. Nach einem freundlichen Hinweis von C.-B. Arnst handelte es sich um eine „gezielte Aktion“ auf deren Grundlage durch I. von Olfers die Zustimmung zum Abtransport der Merib-Kammer für Berlin 1842 erfolgte.

Zeichnungen bildeten zusammen mit den Resten auf einem Abklatsch und den originalen Wänden die Grundlage für die Rekonstruktion der Farben. Unter der wissenschaftlichen Leitung von K.-H. Priese wurde die bemalte Gipsreproduktion zwischen 1982 bis 1984 im Bodemuseum errichtet, wo sie bis zur Schließung 1998 zu besichtigen war. Anlass war der 100. Todestag von C. R. Lepsius am 10.12.1884. Ende der 1980er Jahre war für den Ostberliner Bestandteil eine Aufstellung der Gipse zu Studienzwecken im Depotbereich angedacht. Diese Überlegung musste jedoch Anfang der 90er Jahre fallen gelassen werden, da der geplante Magazinbereich wegen der Rückführung von Depotbeständen aus Charlottenburg deutlich eingegrenzt wurde.¹³⁰ Im Laufe der Jahre war das Interesse an den Abgüssen am Ägyptischen Museum Berlin so weit gesunken, dass sich vor allem der Depotverwalter des Museums, F. Marohn, den Gipsen verschrieben und diese teilweise vor einer weiteren Zerstörung bewahrt hat. Ausgehend von diesem Sammlungsbestandteil hat er dazu 1994 und 1997 zwei Qualifizierungsarbeiten

¹³⁰ Für diese Informationen möchte ich mich sehr herzlich bei meinem Kollegen Klaus Finneiser bedanken.

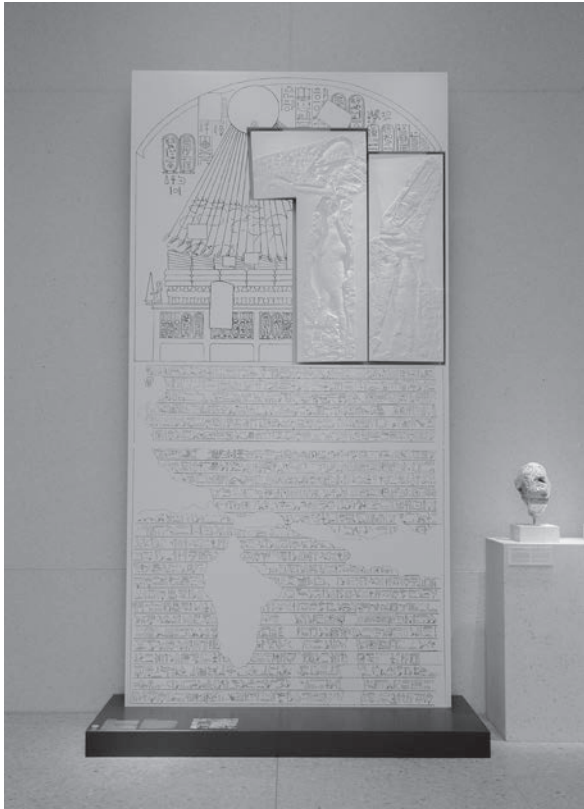


Abb. 10: Grenzstele in der Amarna-Ausstellung, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: A. Paasch)

verfasst und in der Folge mehrere Artikel.¹³¹ Diese enthalten u. a. eine Auflistung von Sonderausstellungen, ausgerichtet durch das Ägyptische Museum Berlin, die zwischen 1978 bis 1994 stattgefunden haben und in denen einzelne Gipse Teil der Ausstellungskonzeption waren.¹³² Die Sammlung war in den Jahren zwischen 2005 bis 2009 übergangsweise im Alten Museum untergebracht. Zu dieser Zeit waren Gipsabgüsse immer wieder Teil der ständigen Ausstellung – jedoch nur dann, wenn Objekte kurzzeitig für Restaurierungszwecke oder Sonderausstellungen entnommen wurden.

Inzwischen ist ein erneutes Interesse wieder geweckt, wie es sich anhand der Berliner Ausstellung „Im Licht von Amarna. 100 Jahre Fund der Nofretete“ an unterschiedlichen Stellen zeigt.¹³³

131 Marohn 1994; Marohn 1997; Marohn 2001, 303–323; Marohn 2009, 258–259; Marohn – Schelper 2009, 121–128; Marohn 2012, 125–141. Zum Einsatz von Gipsabgüssen als Teil einer modernen Ausstellungskonzeption siehe zuerst Marohn 1997, 47–53. 61–72.

132 Marohn 1997, 52–53.

133 Die Ausstellung wurde zum 100jährigen Jubiläum des Fundes der Nofretete am 6. Dezember 2012 eröffnet. Siehe dazu den umfangreichen Katalog: Seyfried 2012.



Abb. 11: Teil des Giebelfeldes der Grenzstele N als Reproduktion, um 1910, (ÄMP Berlin, SMB, PK – Fotoarchiv)

Gipsabgüsse im Ägyptischen Museum Berlin – heute

Auch wenn nicht mehr das Konzept von C. R. Lepsius aufgegriffen wird, eine raumfüllende Bühne zu präsentieren, greift am Beginn der Sonderausstellung eine großformatige, moderne Installation, der ‚Sonnenkeil‘, die den Besucher auf Amarna einstimmen soll und zugleich den historischen Bruch symbolisiert (Abb. 9).¹³⁴

Unter dem ‚Sonnenkeil‘ ist eine Rekonstruktion von einer der 16 Grenzstelen zu sehen, die im Giebelfeld die Stele N zeigt und im unteren Bereich die Stele S (Abb. 10-11). Innerhalb des Giebelfeldes sind das Königspaar Echnaton und Nofretete sowie eine

134 F. Seyfried, „Im Licht von Amarna – 100 Jahre Fund der Nofretete“. Eine Einführung in die Ausstellung, in: Seyfried 2012, 28 Abb. 1.

der Prinzessinnen in einem originalgroßen Gipsabguss zu erkennen.¹³⁵ Diese Reliefpartie ist vor Ort auf Grund der modernen Beraubung nicht mehr erhalten.

Darüber hinaus sei auf eine Statuette der Nofretete aus dem Bereich der Werkstatt des Thutmosis verwiesen.¹³⁶ In der Ausstellung stehen Original und bemalte sowie ergänzte Gipsreproduktion nebeneinander (Abb. 12). Um dem Besucher diesen Unterschied zu verdeutlichen, wurde der Abguss auf einen deutlich niedrigeren Sockel gestellt. Der Gipsabguss ist Teil der Objekte, die berührt, betastet, angefasst und auf diese Art und Weise erfahren werden dürfen.¹³⁷ Somit besteht auch für Sehbehinderte die Möglichkeit, Kunstobjekte dieser Epoche zu erleben.

Gleiches gilt für eine weitere Taststation, in der direkt nebeneinander originalgetreu bemalte Gipse von zwei Prinzessinnenköpfen sowie einer Statuette, ebenfalls einer Prinzessin, stehen (Abb. 13).¹³⁸

Unter zu Hilfenahme von Gips ist es auch möglich, Kriegsverluste der Sammlung wieder zu vervollständigen. Als Beispiel dafür sei auf die Büste des Königs Echnaton verwiesen, die zusammen mit der Büste der Nofretete in Amarna in dem Hauskomplex



Abb. 12: Statuette der Nofretete – Original und Reproduktion, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: A. Paasch)

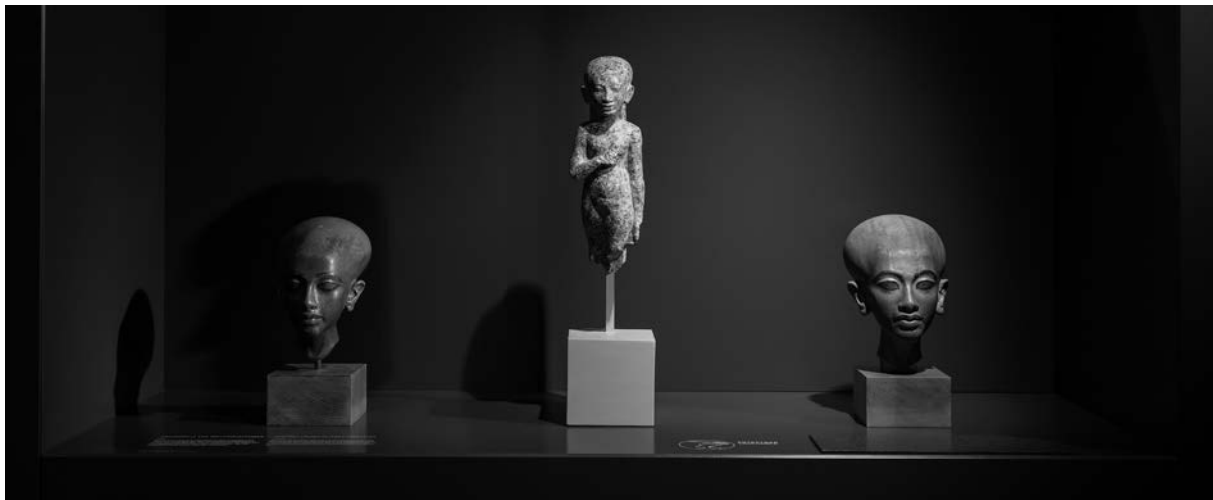


Abb. 13: Statuetten von Prinzessinnen als Reproduktionen, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: A. Paasch)

135 Der Gipsabguss wurde von der Preußischen Expedition mitgebracht. Marohn 1997, 63 Abb. 54 a–b (Berlin, ÄMP G 115, 117=Formnummer der Gipsformerei 1147–1148); F. Seyfried, *Erforschungs- und Grabungsgeschichte von Tell el-Amarna bis 1914*, in: Seyfried 2012, 46 Abb. 5.

136 Berlin, ÄMP 21263; Seyfried 2012, 340–341 Kat.-Nr. 124.

137 Gleiches gilt beispielsweise für einen Gipsabguss der ‚Berliner Familienstele‘. Berlin, ÄMP 14145; Seyfried 2012, 193.

138 Deren Vorlagen gehen auf Objekte aus Kairo zurück. Diesen Hinweis verdanke ich M. Jung.

P. 47.2, Raum 19 gefunden wurde. Bei der Auffindung war die aus Kalkstein gefertigte Büste in einem vergleichsweise ansehnlichen Zustand. So zeigen alte fotografische Aufnahmen aus den Beständen der Deutschen Orient Gesellschaft eine nahezu vollständig erhaltene Mundpartie.¹³⁹ Die Büste ist jedoch

139 Berlin, ÄMP 21360. F. Seyfried, *Der Werkstattkomplex des Thutmosis*, in: Seyfried 2012, 181–185 (zu den Büsten) Abb. 9; 15 (Fotos aus dem Bestand der DOG, Foto-Nr.



Abb. 14: Modell der Büste Echnatons, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: J. Helmbold-Doyé)



Abb. 15: Büste Echnatons mit reversibler Mundpartie, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: J. Helmbold-Doyé)

während des Zweiten Weltkrieges stark in Mitleidenschaft gezogen worden. Somit wurden in Vorbereitung der Ausstellung und damit einhergehenden restauratorischen Maßnahmen computertomographische Aufnahmen und daran anschließend ein Modell angefertigt (Abb. 14).¹⁴⁰ Im Original ist die Mundpartie nun reversibel eingesetzt, um den ästhetischen Gesamteindruck wieder zurück zu gewinnen (Abb. 15).

Daneben sind Gipse bis heute eine Einnahmequelle des Museums. Aus wirtschaftlicher Sicht sollte deshalb jede Ausstellung in einem Shop enden – ob dieses Konzept immer allen Besuchern gefällt sei dahingestellt. Dieses unternehmerische Ansinnen wird in einigen Häusern durch eine entsprechende Raumanordnung geregelt.¹⁴¹ Im Neuen Museum erfolgte das Hinführen in den Shop der

unbekannt). Im Katalogteil ist die Büste ein zweites Mal a. a. O., 334–335 Kat.-Nr. 121 besprochen.

140 Diese wurden im Juni 2011 vom „Siemens-Imaging-Science-Institute“ an der Charité Berlin unter der Leitung von Prof. Dr. med. A. Huppertz angefertigt.

141 So kann der Besucher der Ausstellung „Tutanchamun. Sein Grab und seine Schätze“ nur verlassen, wenn er am Ende den Shop-Bereich passiert.

Amarna-Ausstellung durch ein Wegeleitsystem, das an verschiedenen Stellen im Haus zu finden war. Dort wurden neben den sonstigen ‚merchandising products‘ in einer der Vitrinen originalgroße Abgüsse ausgestellt, bei denen es sich vor allem um Stücke der Berliner Sammlung handelt, die auch Teil der aktuellen Ausstellung waren (Abb. 16, Seite 20). Deren Negativformen wurden zumeist kurz nach Ankunft der Originale in Berlin 1914 angefertigt. Sie können bis heute als Abgüsse, monochrom oder bemalt, über die Gipsformerei der Staatlichen Museen erworben werden.



Abb. 16: Museumsshop mit modernen Gipsabgüssen, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: A. Paasch)

Fazit

Im Zuge des Wandels der Museen im 19. Jahrhundert wurde das Neue Museum bereits mit der Planung als Gesamtkunstwerk konzipiert. Diese kulturgeschichtliche Konzeption schloss sowohl die Aufstellung von Originalobjekten als auch Gipsabgüssen ein. Damit war ein Besuch des Neuen Museums – modern gesprochen – Unterrichtsstunde und Event zugleich.

Da die Gipsabgüsse in der Ägyptischen Sammlung nie mehr als Ersatzstücke von Originalen waren, wurden sie seit C. R. Lepsius abgewertet und fehlten, nicht nur aus Platzgründen, in den Ausstellungen nach 1945 nahezu gänzlich. Ein anderer wesentlicher Faktor ist, dass die Gipsabgüsse ursprünglich auch konzeptionell zum Ausfüllen von Lücken in der chronologischen Ordnung gebraucht und eingesetzt worden waren. Insbesondere in den letzten Jahrzehnten haben die Abgüsse diese Funktion verloren, da das Museum die Objekte eher thematisch als chronologisch ordnete, um dem Anspruch einer Kunstsammlung gerecht zu werden. Im Kontext einer kulturgeschichtlichen Sonderausstellung

haben Reproduktionen von Reliefs und Statuen nun wieder ins Neue Museum zurückgefunden.

Aktuell werden im Ägyptischen Museum Berlin originalgroße Gipsabgüsse nach wie vor hauptsächlich aus vier Gründen eingesetzt:

- 1) als probates Ausstellungsmittel um fehlende Objekte, vor allem die Kriegsverluste, zu ersetzen,
- 2) um Originale in ihren fehlenden Partien aus didaktischer und/oder restauratorischer Sicht zu ergänzen,
- 3) um dem Besucher die Möglichkeit zu geben, die Ausstellungsstücke in originaler Form anfassen zu können, wodurch der Erlebniswert des Museumsbesuchs deutlich gesteigert wird und
- 4) als kommerzielle Einnahmequelle.

Insbesondere der bereits genannte Erlebniswert von Tastobjekten ist bei Menschen mit einer Sehbehinderung von enorm großer Bedeutung. Durch den viel beschriebenen demographischen Wandel wird man in Zukunft auch in Museen zunehmend älteren Besuchern begegnen. Aus diesem Grund verändert sich die Wahrnehmung von Reproduktionen, seien diese nun aus Kunstharz oder Gips. Doch nicht nur



Abb. 17: Zweifacher Blick auf Nofretete, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: A. Paasch)



Abb. 18: Bronzierter Abguss der Nofretete, (© ÄMP Berlin, SMB, PK – Foto: A. Paasch)

Besucher mit einer Sehbehinderung sind davon fasziniert, die Objekte auch ertasten zu können. So erinnere ich mich an das große Erstaunen, wenn die Menschen ein erstes Mal Nofretete berühren durften – auch wenn es sich „nur“ um einen bronzierten Gipsabguss handelt (Abb. 17–18).

Mit der erneuten Integration von Abgüssen wird man auch in Zukunft sicher nicht zu der didaktischen Ausstellungs- und Raumkonzeption des 19. Jahrhunderts zurückkehren. Doch im Hinblick auf die Wandelbarkeit einer Ausstellung soll dieser Beitrag mit den Worten H. Schäfers schließen: „... man gewöhne sich, solche Sammlungen als ein Ganzes anzusehen, anstatt dass man durch immer neuen Zuwachs erinnert werden sollte, dass in der Kunst wie im Leben kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei. Das ist eine nicht zu unterschätzende Wahrheit, die als Mahnspruch im Zimmer jedes Sammlungsleiters stehen sollte.“¹⁴²

¹⁴² Schäfer 1920, 12–13 (frei nach Goethe in Winkelmann).

Bibliographie

Abeken 1856

H. Abeken, Das Aegyptische Museum in Berlin. Ein Vortrag, auf Veranstaltung des Evangelischen Vereins für kirchliche Zwecke gehalten am 24. Januar 1856 (Berlin 1856)

Adler 1853a

F. Adler, Das Neue Museum in Berlin, hrsg. im Preussischen Finanzministerium, Zeitschrift für Bauwesen 3, 1853, H. 1/2, Sp. 23–34

Adler 1853b

F. Adler, Das Neue Museum in Berlin, hrsg. im Preussischen Finanzministerium, Zeitschrift für Bauwesen 3, 1853, H. 11/12, Sp. 571–586

Ägyptische Kunst 1963

Ägyptische Kunst. Sonderausstellung der Ägyptischen Abteilung der Staatlichen Museen zu Berlin, Museum der Bildenden Künste Juni-September 1963 (Budapest 1963)

Ägyptisches Museum 1982

Ägyptisches Museum Berlin. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz (Berlin 1982)

- Bähr 2009
A. Bähr, Zwischen kulturgeschichtlicher Erhellung und räumlicher Enge. Die Sammlungen im Neuen Museum 1855-1939, in: Staatliche Museen zu Berlin – E. Blauert (Hrsg.), Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte (Berlin 2009) 76–85
- Berlin Kunstschatze 1855
Berlin und seine Kunstschatze. Die Königlichen Museen in Berlin, Leipzig, Dresden [o. J. 1855]
- Beschreibung 1886
Beschreibung der Wandgemälde in der Aegyptischen Abteilung (Berlin 1886)
- Börsch-Supan 1977
E. Börsch-Supan, Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Bd. 25 (München 1977)
- Börsch-Supan 2010
E. Börsch-Supan, Der Ägyptische Hof im Neuen Museum, in: I. Hafemann (Hrsg.), Preußen in Ägypten – Ägypten in Preußen (Berlin 2010) 13–37
- Börsch-Supan – Müller-Stüler 1997
E. Börsch-Supan – D. Müller-Stüler, Friedrich August Stüler. 1800–1865 (München – Berlin 1997)
- Borgmeyer – Diller – Schuller – Spaenle 1994
A. Borgmeyer – G. Diller – M. Schuller – M. Spaenle, Zur Bestandsaufnahme des Neuen Museums, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Hrsg.), Berlins Museen. Geschichte und Zukunft (München 1994) 129-138
- Brugsch 1850
H. Brugsch, Uebersichtliche Erklärung aegyptischer Denkmäler des Königl. Neuen Museums zu Berlin. Ein kleiner Beitrag zur Kenntnis des Alten Ägypten (Berlin 1850)
- Brugsch 1857
H. Brugsch, Die aegyptischen Alterthümer in Berlin (Berlin 1857)
- Curto 1990
S. Curto, Champollions Italienische Reisen, in: Pharaonendämmerung. Wiedergeburt des Alten Ägypten (Strasbourg 1990) 119–133
- Dewachter 1990
M. Dewachter, Pharaon hält Einzug in Europa, in: Pharaonendämmerung. Wiedergeburt des Alten Ägypten (Strasbourg 1990) 143–157
- Dorgerloh 1987
H. Dorgerloh, Die museale Inszenierung der Kunstgeschichte. Das Bild- und Ausstattungsprogramm des Neuen Museums, Dipl.-Arbeit HU Berlin (Berlin 1987)
- Dorgerloh 1994
H. Dorgerloh, Museale Inszenierung und Bildprogramm im Neuen Museum, in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Hrsg.), Berlins Museen. Geschichte und Zukunft (München 1994) 79–86
- Dorgerloh 2009
H. Dorgerloh, Das Neue Museum. Ort und Ordnung der Weltkunst, in: Staatliche Museen zu Berlin – E. Blauert (Hrsg.), Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte (Berlin 2009) 66–75
- Dubiel 2011
U. Dubiel, Pharaon – Gott – Wächter: Sphingen im Alten Ägypten, in: L. Winkler-Horáková (Hrsg.), Wege der Sphinx. Monster zwischen Orient und Okzident (Rahden 2011) 5–25
- Eggers 1850
F. Eggers [alias Vincenz], Ein Gang durch das neue Museum zu Berlin, Deutsches Kunstblatt Nr. 35, 1850, 273–274
- Einholz 1992
S. Einholz, Enzyklopädie in Gips, in: Der Bär von Berlin, Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins (Berlin 1992) 75–96
- Erman 1929
A. Erman, Mein Werden und mein Wirken. Erinnerungen eines alten Berliner Gelehrten (Leipzig 1929)
- Fischer 1994
H. Fischer, Der Ägyptologe Georg Ebers. Eine Fallstudie zum Problem Wissenschaft und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert, Ägypten und Altes Testament 25 (Wiesbaden 1994)
- Freier 2013
E. Freier (Hrsg.), „Wer hier hundert Augen hätte...“. G. G. Erbkams Reisebriefe aus Ägypten und Nubien (Berlin 2013)
- Freier – Grunert 1996
E. Freier – S. Grunert, Reise durch Ägypten. Nach Zeichnungen der Lepsius-Expedition 1842–1845 (Leipzig 1996)
- Führer 1891
Führer durch das Alte und das Neue Museum Berlin (Berlin 1891/8. Auflage)
- Führer 1929
Führer durch die Staatlichen Museen zu Berlin. Die Ägyptische Sammlung (Berlin 1929/1. Auflage)
- Führer 1933
Führer durch die Staatlichen Museen zu Berlin. Die Ägyptische Sammlung (Berlin 1933/2. Auflage)

- Gertzen 2013
T. L. Gertzen, *École de Berlin und „Goldenes Zeitalter“ (1882–1914) der Ägyptologie als Wissenschaft* (Berlin 2013)
- Gesamtführer 1932
Gesamtführer zur Hundertjahrfeier, hrsg. vom Generaldirektor (Berlin 1932)
- Gipsformerei 1968
Gipsformerei der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Katalog der Originallabgüsse Heft 1/2. Ägypten. Freiplastik und Reliefs (Berlin 1968)
- Goodman 1997
N. Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (Frankfurt 1997)
- Grunert 2010
S. Grunert, *Die Archivbestände der Königlich-Preussischen Expedition an der Berliner Akademie*, in: I. Hafemann (Hrsg.), *Preußen in Ägypten – Ägypten in Preußen* (Berlin 2010) 155–164
- Heinecke 2011
E. Heinecke, *König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und die Errichtung des Neuen Museums 1841–60* in Berlin (Halle 2011)
- Hegel 1832–1845
G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I–III, Werke*
G. W. F. Hegel 13–15, auf Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierte Ausgabe Red. E. Moldenhauer – K. M. Michel (Frankfurt 1986)
- Karig – Kischkewitz 1992
J. S. Karig – H. Kischkewitz, *Ein ungebautes Ägyptisches Museum für Berlin*, *Jahrbuch der Berliner Museen*, Neue Folge 34, 1992, 83–105
- Kilger 2009
A. Kilger, *Das Neue Museum, Berlin – Der Bauzustand um 1990* (Berlin – München 2009)
- Kischkewitz 2013
H. Kischkewitz, *Die Jahre 1933–1945 im Ägyptischen Museum*, in: J. Grabowski – P. Winter (Hrsg.), *Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus*, *Schriften zur Geschichte der Berliner Museen* hrsg. vom Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin Bd. 2 (Köln 2013) 287–301
- Lepsius 1952
R. Lepsius, *Briefe aus Aegypten, Aethiopien und der Halbinsel des Sinai* geschrieben in den Jahren 1842–1845 während der auf Befehl Sr. Majestät des Königs Friedrich Wilhelm IV von Preußen ausgeführten wissenschaftlichen Expedition (Berlin 1852)
- Lepsius 1849–59
R. Lepsius (Hrsg.), *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien*, 12 Bde. (Berlin 1849–1859); erweitert um 5 Bde. (Berlin 1897–1913)
- Lepsius 1852
R. Lepsius, *Briefe aus Aegypten, Aethiopien und der Halbinsel des Sinai* (Berlin 1852)
- Lepsius 1870
R. Lepsius, *Beschreibung der Wandgemälde. Abtheilung der aegyptischen Alterthümer*. Königliche Museen (Berlin 1870/2. Auflage)
- Lepsius 1871
R. Lepsius, *Verzeichniß der wichtigsten Originaldenkmäler und der Gypse*, koenigliche Museen, Abtheilung der Aegyptischen Alterthümer (Berlin 1871)
- Lepsius 1875
R. Lepsius, *Verzeichniß der wichtigsten Originaldenkmäler und der Gypse* (Berlin 1875/3. Auflage)
- Lepsius 1879
R. Lepsius, *Verzeichniss der aegyptischen Alterthümer und Gipsabgüsse* (Berlin 1879)
- Lepsius 1882
R. Lepsius, *Verzeichniss der aegyptischen Alterthümer und Gipsabgüsse* (Berlin 1882)
- Lepsius 1886
R. Lepsius, *Beschreibung der Wandgemälde in der Aegyptischen Abteilung* (Berlin 1886)
- Lindström 1995
G. Lindström, *Historismus als Ordnungsprinzip. Die Abgußsammlung im Neuen Museum*, in: A. Joachimides – S. Kuhrau – V. Vahrson – N. Bernau (Hrsg.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990* (Dresden 1995) 67–80
- Maaz 1993
B. Maaz, *Bewertungen und Funktionen des Gipses für das künstlerische Schaffen im 19. Jahrhundert*, in: K. Stemmer – D. Vogel (Hrsg.), *Berliner Gypse des 19. Jahrhundert. Von der Idee zum Gipsabguss* (Berlin 1993) 13–16
- Maaz 2009
B. Maaz, *Architektur – Ausstattung – Ideengeschichte*, in: Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung – Landesdenkmalamt Berlin – Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.), *Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe* (Leipzig 2009) 22–30

- Marohn 1994
F. Marohn, Die Abgußsammlung des Ägyptischen Museums zu Berlin. Umstände ihrer Erwerbung, ihr heutiger Bestand und ihre museologische Bedeutung in Vergangenheit und Zukunft, unpubl. Fachabschlussarbeit Technische Fachhochschule Berlin (Berlin 1994)
- Marohn 1997
F. Marohn, Die Abgußsammlung des Ägyptischen Museums zu Berlin und Möglichkeiten ihrer heutigen musealen Verwendung, unpubl. Diplomarbeit FH für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig (Leipzig 1997)
- Marohn 2001
F. Marohn, „Eine kleine aber sorgfältige Auswahl von Gipsabgüssen und sonstigen Nachbildungen“. Die Gipsabgußsammlung des Ägyptischen Museums zu Berlin und Möglichkeiten ihrer Verwendung, in: C.-B. Arnst – I. Hafemann – A. Lohwasser (Hrsg.), *Begegnungen. Antike Kulturen im Niltal*, Festgabe für E. Endesfelder – K.-H. Priese – W. F. Reinecke – S. Wenig (Leipzig 2011) 303–323
- Marohn 2009
F. Marohn, Repliken oder kostbare Originale?, in: U. Peltz – O. Zorn (Hrsg.), *kulturGUTerhalten. Restaurierung archäologischer Schätze an den staatlichen Museen zu Berlin*. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 2009) 258–259
- Marohn – Schelper 2009
F. Marohn – T. Schelper, 5000 Jahre Gipsverarbeitung. Beispiele der Gipsnutzung im antiken Ägypten und der gegenwärtigen Nutzung von Gipsformen, in: U. Peltz – O. Zorn (Hrsg.), *kulturGUTerhalten. Restaurierung archäologischer Schätze an den staatlichen Museen zu Berlin*. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 2009) 121–128
- Marohn 2012
F. Marohn, In ihrer Bedeutung fast vergessen? Die Gipsabguss-Sammlung des Ägyptischen Museums Berlin, in: N. Schröder – L. Winkler-Horáková, ... von gestern bis morgen ... Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en) (Rahden 2012) 125–141
- Mehlitz 2010
H. Mehlitz, Richard Lepsius und Ignaz von Olfers. Planung und Gestaltung des neuen Ägyptischen Museums, in: I. Hafemann (Hrsg.), *Preußen in Ägypten – Ägypten in Preußen* (Berlin 2010) 253–266
- Mehlitz 2011
H. Mehlitz, Richard Lepsius. Ägypten und die Ordnung der Wissenschaft (Berlin 2011)
- Messling 1995
G. Messling, Historismus als Rekonstruktion. Die Ägyptische Abteilung im Neuen Museum, in: A. Joachimides – S. Kuhrau – V. Vahrson – N. Bernau (Hrsg.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990* (Dresden 1995) 51–66
- Messling 1997
G. Messling, Die Ägyptische Abteilung im Neuen Museum zu Berlin. Vorgeschichte, Konzeption und Umsetzung, in: *Jahrbuch der Berliner Museen, Neue Folge* 39, 1997, 71–98
- Minkels 2011
M. D. Minkels, Die Stifter des Neuen Museums Friedrich Wilhelm IV. von Preussen und Elisabeth von Bayern (Norderstedt 2011)
- Müller 1988
W. Müller, Das historische Museum – Die Neugestaltung des Berliner Ägyptischen Museums durch Richard Lepsius, in: E. Freier – W. F. Reinecke (Hrsg.), K. R. Lepsius (1810–1884) – Akten der Tagung anlässlich seines 100. Todestages, *Schriften zur Geschichte und Kultur des Alten Orients* 20 (Berlin 1988) 276–283
- Museen in Berlin [1855]
Die königlichen Museen in Berlin. Eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Sculptur und Architektur der norddeutschen Metropole, dargestellt in einer Reihe der ausgezeichnetsten Stahlstiche mit erläuternden Texten (Leipzig – Dresden [1855])
- Neues Museum 2009
Staatliche Museen zu Berlin – E. Blauert (Hrsg.), *Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte* (Berlin 2009)
- Olfers 1913
E. W. M. Olfers (Hrsg.), Briefe Alexander von Humboldt's an Ignaz v. Olfers, Generaldirektor der Kgl. Museen in Berlin (Nürnberg – Leipzig 1913)
- Petras 1987
R. Petras, Die Bauten der Berliner Museumsinsel (Berlin 1987)
- Pomian 1998
K. Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln (Berlin 1998)
- Preiß 1994
A. Preiß, Von der Museumsinsel zur Museumsmetropole. Die Planungen des Dritten Reiches, in: *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* (Hrsg.), *Berlins Museen. Geschichte und Zukunft* (München 1994) 247–260
- Priese 1984
K.-H. Priese, Die Opferkammer des Merib (Berlin 1984)

Schäfer 1920

H. Schäfer, Sinn und Aufgaben des Berliner Ägyptischen Museums, *Der Alte Orient* 22, Heft 1/2, Gemeinverständliche Darstellungen hrsg. V. der Vorderasiatischen Gesellschaft e. V., Berlin 1920

Schäfer 1924a

H. Schäfer, Führer durch die Neuaufstellung der Funde aus El-Amarna im Berliner Museum, *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft* 63, Berlin 1924, 27–37

Schäfer 1924b

H. Schäfer, Führer durch die Neuaufstellung der Funde aus El-Amarna im Berliner Museum, Erweiterter Abdruck aus den *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft* 63, Berlin 1924, 1–12

Schäfer 1924c

H. Schäfer, Führer durch die Neuaufstellung der Funde aus El-Amarna 1924, Sonderabdruck aus den *Berliner Museen, Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen Berlin Jg. XVI*, April 1924, Berlin 1924, 1–11

Schäfer 1931

H. Schäfer, *Amarna in Religion und Kunst* (Leipzig 1931)

Seyfried 2012

F. Seyfried (Hrsg.), *Im Licht von Amarna. 100 Jahre Fund der Nofretete* (Berlin 2012)

Stern 1880

L. Stern, Die Aegyptische Sammlung, in: *Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880. Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin* (Berlin 1880) 146–153

Stüler 1862

F. A. Stüler, *Das Neue Museum in Berlin [ohne Seitenangaben mit 24 Tafeln]* (Potsdam 1862)

Verzeichnis 1882

Verzeichniss der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse (Berlin 1882)

Verzeichnis 1883

Verzeichniss der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse (Berlin 1883)

Verzeichnis 1886

Verzeichnis der aegyptischen Altertümer und Gipsabgüsse, Königliche Museen zu Berlin (Berlin 1886/6. Auflage)

Verzeichnis 1893

Verzeichnis der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse (Berlin 1893)

Verzeichnis 1894

Ausführliches Verzeichniss der aegyptischen Altertümer, Gipsabgüsse und Papyrus (Berlin 1894/1. Auflage)

Verzeichnis 1899

Ausführliches Verzeichnis der aegyptischen Altertümer und Gipsabgüsse (Berlin 1899/2. Auflage)

Verzeichnis 1902

Verzeichnis der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse. Schulmodelle des Kunstgewerbe-Museums (Berlin 1902)

Verzeichnis 1908

Verzeichnis der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse. Schulmodelle des Kunstgewerbe-Museums (Berlin 1908)

Verzeichnis 1914

Verzeichnis der in der Formerei der Königlichen Museen käuflichen Gipsabgüsse. Ägyptische, Vorderasiatische, Griechische und Römische Bildwerke, sowie Bildwerke des Mittelalters, der Renaissance und Neuzeit (Berlin 1914)

Waetzoldt 1930

W. Waetzoldt, Die Staatlichen Museen zu Berlin 1830–1930, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 51, Berlin 1930, 189–204

Waetzoldt – Schmid 1979

S. Waetzoldt – A. A. Schmid, *Echtheitsfetischismus? Zur Wahrhaftigkeit des Originalen* (München 1979)

Wezel 2001

E. van Wezel, Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 43, Beiheft, Berlin 2001

Wildung 1990

D. Wildung, *Auf Berliner Weise*, in: *Pharaonendämmerung. Wiedergeburt des Alten Ägypten* (Strasbourg 1990) 189–229

Wildung 2004

D. Wildung, *Ägyptisches Museum und Papyrusammlung*, in: K.-D. Lehmann – G. Schauerte (Hrsg.), *Kulturschätze – verlagert und vermisst. Eine Bestandsaufnahme der Stiftung Preussischer Kulturbesitz 60 Jahre nach Kriegsende* (Berlin 2004) 17–19

Woltmann 1872

A. Woltmann, *Die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart* (Berlin 1872)

