



Verlorene Formen

Margit Berner, Britta Lange,
Thomas Schelper und Kerstin Stoll

Im Jahr 2012 sind wir zusammengetroffen: Thomas Schelper (Gipskunstformer), Margit Berner (Anthropologin), Britta Lange (Kulturwissenschaftlerin) und Kerstin Stoll (bildende Künstlerin). Zusammengeführt hat uns die Recherche zu dem Ganzkörperabguss eines Mannes aus dem kolonialisierten südlichen Afrika, der vor mehr als hundert Jahren von einem deutschen Wissenschaftler angefertigt wurde. Während der gemeinsamen Suche nach Informationen, in Archiven und zum Verfahren taten sich viele Fragen auf. Als eine Möglichkeit der Annäherung haben wir 2013 selbst einen Ganzkörperabguss durchgeführt. Uns ging es dabei weder um ein Reenactment mit vertauschten Rollen noch um ein Nachempfinden historischer Grenzüberschreitungen. Wir wollten herausfinden, welche komplexen technischen, handwerklichen, sozialen und künstlerischen Aspekte sich in einem solchen, über Tage dauernden Prozess verflechten.

Zum Bestand historischer Modelle der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin gehört der lebensgroße, etwa einen Meter vierzig hohe Ganzkörperabguss eines Mannes aus Südafrika. Die 1905 in Südafrika abgeformte und 1906 in Berlin ausgegossene Figur steht aufrecht und spreizt die Arme im 45-Grad-Winkel vom Körper ab. Auf ihrer »Haut« sind die Poren und die Gänsehaut sichtbar, die sich bildet, wenn kalter flüssiger Gips aufgetragen wird – ein eindeutiges Zeichen für eine Lebendabformung.

Um die Abnahme der Form vom Körper zu erleichtern, wurde auf die behaarten Körperteile wohl zunächst eine fetthaltige Creme wie Butter oder Pomade aufgetragen, und auf den flüssig aufgetragenen Gips wurden Sprengfäden aufgelegt, die etwas später durch die noch nicht ganz getrocknete Masse gezogen wurden, um die Form der besseren Handhabbarkeit willen in mehrere Einzelteile zu teilen. Körperabformungen dieser Größe werden in mehreren Teilformen vorgenommen. Die überlappenden Negativformen, die man nur einmal verwenden kann und die man deswegen auch »verlorene Formen« nennt, wurden zunächst mit Schellack versiegelt und mit einem Trennmittel behandelt, um sodann daraus die einzelnen Teilabgüsse des Körpers in Gips anzufertigen.

Durch vorsichtiges Abtragen und wiederholtes Anpassen wurden die elf einzelnen Körperabgüsse zu einem Ganzen zusammengefügt, wobei vermutlich die schriftlich festgehaltenen Körpermaße des Mannes sowie Fotos als Referenz dienen. Ein zwölfter Teil ist der Sockel, auf den die Füße montiert werden. Die gipsverklebten Übergänge wurden danach fein säuberlich – jedoch heute noch sichtbar und damit nachvollziehbar – an die Hautoberfläche angeglichen. Zur Verstärkung wurden durch Schellackierung korrosionsbeständig gemachte Eisen eingearbeitet.

Das fertige, aufstellbar gearbeitete Modell wurde wiederum in vier gut abformbare Teile zerlegt: den Unterkörper mit Sockel, den Oberkörper mit Kopf und die beiden Arme. Die Arme sind mit Metallbuchsen ansteckbar, der Oberkörper mithilfe einer Kalotte abnehmbar. Von diesen vier Teilmodellen wurden bleibende Gipsstückformen, also Zweitnegative, die zur Konservierung in Wachs getränkt wurden, erstellt. Nachdem die Negative 1937 das letzte Mal ausgeformt worden waren, wurden die Formteile verknebelt und die großen Öffnungen zum Schutz vor Verschmutzung mit Pappen geschlossen. Die Form befindet sich heute in gutem Zustand im Formenlager im Obergeschoss der Gipsformerei, sodass auch jetzt noch Ausformungen möglich wären (Abb. S. 88).

In den 2000er-Jahren wurde der Erstabguss des ursprünglich so genannten »Buschmannes« mehrmals in Ausstellungen gezeigt (so etwa in den Präsentationen *Theatrum naturae et artis*, Martin-Gropius-Bau

Berlin 2000/2001; *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen*, Ruhrlandmuseum Essen 2002; *Wilde Welten. Aneignung des Fremden in der Moderne*, Georg-Kolbe-Museum Berlin 2010; *Welt-Wissen*, Martin-Gropius-Bau Berlin 2010/2011).¹ Dabei fungierte die Figur – unbekleidet – als Beispiel für die Ausrichtung und Ikonografie der frühen Anthropologie und Ethnografie: In heutigen wissenschafts- und kulturgeschichtlichen Kontexten sollte sie den von »rassekundlichen« Kriterien geprägten Blick der Europäer*innen auf »den Anderen« illustrieren. In den historischen Präsentationen war die Figur jedoch stets bekleidet. Heute wird der in der Gipsformerei eingelagerte Abguss nicht mehr verliehen, da zunächst die Erforschung seiner Geschichte im Vordergrund steht.

Von der Gipsformerei erwarb das Wiener Naturhistorische Museum für seine erste anthropologische Ausstellung im Jahr 1930 neben anderen Abgüssen auch die im Inventarbuch unter der Nummer 21.406 verzeichnete kolorierte »Ganzkörper-Figur, Abguss eines Transvaal-Buschmannes nach von Luschan aus der staatlichen Gipsgießerei in Berlin«, die heute im Depot der Abgussammlung des Museums steht. Im Jahr 2010 habe ich mich entschlossen, ihre Geschichte zu recherchieren.² Die Spur wies auf Felix von Luschan, der seit 1900 Extraordinarius und seit 1909 Professor für Anthropologie und Ethnografie an der Berliner Charité war und von 1904 bis 1910 die Abteilungen Afrika und Ozeanien des Königlichen Museums für Völkerkunde (des heutigen Ethnologischen Museums) in Berlin leitete. Für ihn stellten Körperabformungen, deren Technik er auch unterrichtete und über die er in seinem Beitrag zu dem Sammelwerk *Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen*³ von 1906 schrieb, einen wesentlichen Aspekt anthropologischer Erhebungen dar. 1905 reiste von Luschan zum ersten Treffen der British Association for the Advancement of Science nach Johannesburg in Südafrika. Er nutzte den Aufenthalt zugleich dazu, »Eingeborene« anthropologisch zu vermessen und Gipsabgüsse von lebenden »Buschleuten« zu machen, wie er in seinem publizierten Reisebericht schrieb.⁴ Den einzigen Ganzkörperabguss eines Mannes stellte er mit Hilfe seiner Frau Emma von Luschan in einem Pass Office bei Johannesburg her. Es ist anzunehmen, dass sich

die von ihm untersuchten Menschen in dieser Institution zivilgesellschaftlicher und kolonialer Kontrolle dem Vermessen und Abformen ihres Körpers nicht verweigern konnten.

Bei meinen Recherchen im Nachlass von Luschans in der Staatsbibliothek zu Berlin fand sich in einem mit »Südafrika« beschrifteten Karton in einer Mappe ein Foto der »Buschmann«-Figur. Ein anderer Kasten enthält ein Kuvert mit dem handschriftlichen Vermerk »Körpermessungen Südafrika«, darin eine Namensliste, überschrieben mit »Visit of the British Association. Collection of Kafir Tribes at Native Pass Office, Corner of Market and Bezuidenhout Streets, Johannesburg«. Vier der enthaltenen Bögen führen als Ort der Aufnahme anthropologischer Daten Johannesburg und als Datum den 28. August 1905 an. In einem Messblatt ist im Feld »Stammesname« die Bezeichnung »Buschmann« eingetragen, im Feld »Eigenname« die Worte »N'Kurui (Kourant)« und unter »Alter« »etwa 64 Jahre«.⁵ Die Felder zu weiteren persönlichen Angaben blieben leer.

Im Archiv des Ethnologischen Museums Berlin konnte ich einen Briefwechsel von Luschans zu dem Lebendabguss einsehen. Auch hier fand sich der handschriftliche Vermerk »N'Kurui etw. 60 J. 1371 mm hoch, Transvaal«. Der Name – ob korrekt überliefert oder nicht – verweist auf seine Subjektivität, auf eine historische Persönlichkeit.

Meine Kontaktaufnahme mit der Gipsformerei bestätigte, dass eine Kopie des Abgusses dort aufbewahrt wird. Aus weiteren Akten im Ethnologischen Museum geht hervor, dass 1906 auch das South African Museum in Kapstadt und ein Museum in Johannesburg unentgeltlich eine Kopie des Abgusses erhielten – als Gegenleistung für die Unterstützung bei von Luschans Untersuchungen vor Ort. Während für andere Museen, etwa in Wien, die Augen der Figur geöffnet und bildhauerisch bearbeitet wurden, zeigt der Erstabguss der Gipsformerei noch die zugekniffenen Augen, die von der Prozedur des Eingipsens zeugen. Das Exemplar des Völkerkundemuseums in Berlin kolorierte von Luschan nicht nur, er ließ auch Schmutz auf die »Haut« auftragen.⁷ Dieses Vorgehen verdeutlicht von Luschans Absicht, N'Kurui im Rahmen der *salvage anthropology* als Exemplar einer

»aussterbenden Rasse« darzustellen. In Gips sollte er wissenschaftlich »als ein vorzüglicher Typus seiner Rasse noch kommenden Jahrhunderten erhalten [bleiben], auch wenn es längst keinen lebenden Buschmann mehr geben wird«. Die Figur des Mannes diente letztlich als körperliche Illustration von von Luschans anthropologischen Forschungen.

Nach dem Austragsbuch der Gipsformerei wurden in den 1930er-Jahren vier Reproduktionen veräußert; demnach entstanden zusammen mit den vier Abgüssen von 1906⁹ und dem 1930 vom Wiener Museum angekauften mindestens neun Kopien. Der Weg und die Objektbiografie der Exemplare bleiben zu erforschen: Wo befinden sich diese Kopien heute, werden sie öffentlich präsentiert, oder wurden sie inzwischen zerstört? In welchen Medien und Kontexten zirkulier(t)en sie?

Die Gipsabformung ist ein anachronistisches Verfahren. Heute kann man in kurzer Zeit einen ganzen Körper hochtechnisiert in 3D scannen – dem steht die Gipsabformung als ein archaischer Vorgang gegenüber. Wir haben für unser eigenes Abformungsexperiment viel Zeit gebraucht, zwei ganze Tage. Das hat mir eine gewisse Ruhe gegeben.

Beim ersten Eingipsen hatte ich immer wieder die Assoziation, dass ich zu Stein würde. Dieser Körperteil, der linke Arm, gehörte irgendwie nicht zu mir. Ich fühlte die ganze Zeit das Material, das sich veränderte. Zuerst war es nass und kalt, dann trocknete es, dann begann sich die Haut ein bisschen darunter zu bewegen, dann wurde der Gips warm, und dann passierte immer mehr.

Das Gefühl, ausgeliefert zu sein, war bei der Kopfabformung am stärksten. Mein Gesicht und alle Sinne waren irgendwann verschlossen, nur das Atmen und verschwommenes Hören waren noch möglich. Ich konnte nichts riechen außer feuchtem Gips. Mir schien alles zur Peripherie zu werden, nur durch das Atmen im Zentrum wusste ich, dass ich am Leben war. Obwohl ich eigentlich fort war, blieb ich präsent, weil sich immer drei Personen um mich herum und an meinem Körper bewegten und sprachen.

Als seltsam habe ich die Körperoberfläche wahrgenommen. Ich bekam eine zweite Haut aus etwas flüssigem, dickflüssigem, Schlamm, der zu einer Schale aushärtete. Diese Begegnung von unvereinbaren Materialien fand ich eigenartig: Stein auf Fleisch, oder Gips auf Haut, eine plastische Masse, die auf einem atmenden Körper zu Stein gerann. Eigentlich sind das Dinge, die nicht zusammengehören – nicht wie bei einer Statue aus Stein, die mit werdendem Stein abgeformt wird.

Gar nicht vorbereitet war ich auf den Keil, der auf meinem Kopf angesetzt wurde, um die Kopfformen auseinanderzutreiben. Es hallte sehr laut in diesem Resonanzraum, meinem Kopf, und ich konnte nicht ausweichen. In der Gipsschale lief ein Film ab. Ich versuchte mir vorzustellen, wie sich Menschen gefühlt haben, die unter Zwang oder Drohungen abgeformt wurden, entrechtet, in kolonialen, in Lager-situationen. Eine Steigerung noch des Schlimmsten, weil die Menschen dort keinerlei Rechte hatten. Mit dem Abgipsen, überlegte ich, hat man nicht nur strukturell, sondern auch plastisch, real Angststarre erzeugt.

Als die Formen meines Körpers dann nebeneinander auf der Wiese lagen, fragte ich mich, ob man nun daraus eine Kopie von mir produzieren könne. Wir denken, dass man eine Momentaufnahme – ein Foto oder einen Abguss – von einem Körper macht, so wie er »normal« oder »wirklich« ist. Das stimmt aber nicht, weil der Körper dafür chemisch präpariert wird, etwa mit Vaseline oder Pomade, und in seiner räumlichen Position stillgestellt werden muss. Der Körper stellt sich damit anders als »normal« dar, schon ausgerichtet auf das Medium und das, was in ihm gesehen werden soll. Den Gipsabguss empfinde ich zudem als entblößend, er macht im schonungslosen Weiß jede Falte, jede Pore und noch mehr erkennbar.

Die Negative selbst, die verlorenen Formen, fand ich wunderschön, solange sie da waren. Weil sie auf der Innenseite den Abdruck mit der Gänsehaut zeigten und weil sie eine Außenseite hatten, die nicht homogen war, sondern in den Auftragsspuren bestand. Sie zeigten, wie gearbeitet wurde, wie Gips getropft oder geflossen war. Diese Formen sind jetzt verschwunden, nur noch in Fotos und Filmen dokumentiert.



Als es die eigentliche Figur, das Modell, noch nicht gab, habe ich mir vorzustellen versucht, wie es wäre, ihr physisch zu begegnen. Ich habe mir diese Unmöglichkeit als befremdlich ausgemalt, da ich meinem Körper eigentlich nicht physisch begegnen kann. Es blieb eine komische Vorstellung, nach der Herstellung der Figur mich selbst berühren zu können. Doch das Komische, die Ungenauigkeit liegt in dem »mich« oder »ich«. Denn weder die Matrizen noch das mögliche Positiv sind Ich. Es sind Abdrücke oder Kopien meines Körpers in einem besonderen, ausgedehnten Moment.¹⁰

Die »verlorenen Formen« bilden ein Zwischenstadium: jene ersten Negative von einem Körper, aus denen dann das erste Positiv gegossen wird. Sie zeigen den Körper als negativen Eindruck, aber je länger man hineinschaut oder je besser man hineinfotografiert, desto mehr scheint daraus zugleich das Positiv zu entstehen. Das Abbild wölbt sich aus der Negativform, und im nächsten Moment verschwindet es wieder – ein ständiger Wechsel zwischen konkav und konvex, erhaben und vertieft, schwarz und weiß, je nach Standpunkt. Aus den negativen Eindrücken der Finger scheinen diese plastisch hervorzutreten, insbesondere, wenn das fotografische Positiv in sein Negativ verkehrt wird. Dies erinnert an Bilder des Pseudoskops, eines optischen Instruments aus dem 19. Jahrhundert, das die Tiefenwahrnehmung umkehrt und dadurch etwas sichtbar macht, was sonst nicht zu sehen ist. So erzeugt es das Positiv eines Negativs, oder umgekehrt. Durch entkreuzte Blicke des rechten und linken Auges dreht sich scheinbar das Innen aus dem Negativ heraus – *INSIDE OUT*. Heute wird vielfach der CT-Scanner, ein weiteres Instrument zur Sichtbarmachung des Verborgenen, für Abformungen genutzt. Er tastet ein Objekt Schicht um Schicht mit dem Röntgenstrahl ab. Mit den erhaltenen Daten lässt sich ein digitales 3D-Modell des gescannten Objekts konstruieren: Das Innere wird nach außen gewölbt.

Die ersten Negative einer Abformung heißen »verlorene Formen«, denn sie gehen bei der Herstellung des Positivs verloren. Sie sind also nur Übergangsmedien, damit vom ersten Positiv bleibende Negative angefertigt werden können. Die zweite Form, die anhand

des Positivs gewonnen wird, ist hingegen beständig und dokumentiert die Vergangenheit für die Zukunft. Mit den Negativformen der zweiten Generation, den bleibenden Stückformen, lassen sich beliebig viele Positive herstellen und in die Welt schicken.¹¹ Somit hat nur die verlorene Form den abgegossenen Körper unmittelbar berührt und zeigt Kontaktsuren. Dieser Kontakt besteht etwa zwanzig Minuten, so lange, bis der Gips ausgehärtet ist. In dieser Zeit wird das kalte, nasse und schwere Material warm, trocken und leicht. Der abgeformte Körper reagiert darauf. Dies lässt sich an den ersten Formen noch ablesen.

Die »verlorenen Formen« von N’Kurui und somit alle direkten Spuren seiner Gestalt und des Aktes der Herstellung sind tatsächlich verloren. Wir können sie uns nur noch vorstellen: als materielle Erinnerung an den Prozess des Abgießens, der lange dauerte und eine komplexe soziale Situation zwischen Wissenschaftlern als den Kolonisierenden und den Kolonisierten herstellte, in der auf vielfache Weise kommuniziert werden musste. Die Kontaktsuren von N’Kuruis Körper sind zwar an manchen Stellen in den Negativformen der zweiten Generation noch zu erkennen, doch sind die meisten Stellen retuschiert worden und wirken deshalb glatt. Sie scheinen auch als eine Metapher für die Verstellung und Verwischung der Person N’Kuruis, für Fragen, die sich zuallererst an die verlorene Form richten lassen: Wer war er, wo kam er her? War er allein, war seine Familie bei ihm? Wie hat er mit den Weißen gesprochen? Wie wurde er von von Luschan und dessen Frau überredet, den Abguss machen zu lassen? Wurde ihm das Ziel der Wissenschaftler erklärt? Wie hat er darüber gedacht? Was hat es für ihn bedeutet, abgeformt zu werden?

Nach der Ganzkörperabformung, die wir 2013 im Selbstversuch angefertigt haben, stellten wir fest, dass man beim Ausgießen an den Übergängen von einem Formteil zum anderen eine Naht erhält und dass es überdies schwierig ist, die Formteile beim Montieren passgenau zusammenzusetzen. Auch von Luschan sah sich bereits mit dieser Problematik konfrontiert: »Die Fertigstellung stieß hier auf nicht unbedeutende Schwierigkeiten, da einzelne Formstücke nicht gut zu einander passten und ich doch jeden künstlichen oder künstlerischen Eingriff durchaus und um jeden Preis vermeiden wollte. Es lag mir

daran, ein absolut authentisches und völlig einwandfreies Modell zu schaffen und das ist nun erst nach vieler Mühe möglich geworden.«¹² Die Herstellung des Ganzkörperabgusses 2013 hat gezeigt, dass am Positiv gesägt, montiert, vermittelt, geklebt und geschliffen werden muss und dass dabei auch Vorstellungen und Ideale eines Körpers eine Rolle spielen. Es steckt Fiktion darin.

1 Vgl. Horst Bredekamp, Thomas Bruns und Jochen Brüning (Hg.), *Theatrum naturae et artis / Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin 10.12.2000–4.3.2001, Berlin 2001; Jan Gerchow (Hg.), *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen*, Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen 26.3.–30.6.2002, Ostfildern-Ruit 2002; Ursel Berger und Christiane Wanken (Hg.), *Wilde Welten. Aneignung des Fremden in der Moderne*, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin 24.1.–5.4.2010, Leipzig 2010; Jochen Hennig und Udo Andraschke (Hg.), *WeltWissen. 300 Jahre Wissenschaften in Berlin*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin 24.9.2010–9.1.2011, München 2010. In *WeltWissen* wurde die Figur allerdings falsch beschriftet und Otto Finsch zugeordnet.

2 Vgl. Margit Berner, »Zwei Spurensuchen. Objekte, Archive, Geschichte«, in: Margit Berner, Anette Hoffmann und Britta Lange, *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, Hamburg 2011, S. 185–203.

3 Vgl. Felix von Luschan, »Anthropologie, Ethnographie und Urgeschichte«, in: Georg Balthasar von Neumayer (Hg.), *Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen*, Bd. 2, Hannover 1906, S. 1–123.

4 Vgl. Felix von Luschan, »Bericht über eine Reise in Südafrika«, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, 38, 1906, S. 863–895.

5 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachlass Felix von Luschan, Kasten 9: Südafrikareise.

6 Schreiben von Luschans an die königliche Generalverwaltung vom 11.3.1906; Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, Archivalien, Ident. Nr. E 252/1906, Aktenbezug I B 36, Afrika.

7 Schreiben von Luschans an Anton Heinrich von Dessauer (1863–1923) vom 22.11.1906; ebd.

8 »Herr v. Luschan [...] spricht über Pygmäen und Buschmänner«, in: *Zeitschrift für Ethnologie*, 46, 1914, S. 154–176, hier S. 173.

9 Ablieferungsschein (Formerei Bestellnummer 297); Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, Archivalien, Ident. Nr. E 252/1906, Aktenbezug I B 36, Afrika.

10 Überlegungen basierend auf einem einstündigen Interview, das unmittelbar nach dem Ganzkörperabguss im September 2013 aufgezeichnet wurde.

11 Vgl. auch Margit Berner, Britta Lange, Kerstin Stoll und Thomas Schelper, »Verlorene Form. Eine künstlerisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung mit sensiblen Sammlungsbeständen«, in: Christina Haak und Miguel Helfrich (Hg.), *CASTING. Ein analoger Weg ins Zeitalter der Digitalisierung? Ein Symposium zur Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin*, Heidelberg 2016, S. 174–185, online: arthistoricum.net, 2016, DOI: 10.11588/arthistoricum.95.114.

12 Schreiben von Luschans an von Dessauer vom 23.11.1906 mit Bezug auf die für Johannesburg erstellte Version, 1906; Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum, Archivalien, Ident. Nr. E 252/1906, Aktenbezug I B 36, Afrika.

Vorige Seite
Kerstin Stoll
INSIDE OUT, 2013
Zwei Fotos eines Gipsfragments
der verlorenen Form einer
Ganzkörperabformung
Je 40 x 30 cm
Privatbesitz