



**NATURABGÜSSE SIND  
MONUMENTE MIT EINER GANZ  
eigenen Zeitlichkeit, in einem  
bestimmten Moment entstanden,  
der ihnen aber nicht ablesbar ist,  
da ihnen durch das mechanische  
Reproduktionsverfahren ein  
handwerklicher Stil fehlt**

## Ähnlichkeit – Berührung – Reproduktion

---

Manuel Flecker

1863 gelang es dem italienischen Archäologen Giuseppe Fiorelli, in Pompeji die durch den Zerfall einer Gruppe von Toten entstandenen Körpermatrizen mit Gips auszufüllen und damit den Moment des Todes der durch den Vesuvausbruch umgekommenen Menschen zu konservieren. Schnell wurde diese sensationelle Entdeckung durch verschiedene Medien verbreitet und verhalf den Vesuvstädten zu einem weiteren Popularisierungsschub. Darüber hinaus setzte eine breite Rezeption dieser ›Calchi‹ in Kunst und Literatur ein. Auch heute noch sind die Körperabdrücke mit ihrer psychologischen Wirkung die zentrale Monumentgattung für viele Touristen, die alljährlich Pompeji besuchen.<sup>1</sup> Wenngleich die pompejanischen Körperabdrücke einen Sonderfall darstellen und ihnen durch die Vesuvkatastrophe zusätzliche Bedeutung eingeschrieben ist, weisen sie doch die gleichen Charakteristika auf wie herkömmliche Abdrücke menschlicher Körper und Gesichter: ein unmittelbarer Kontakt mit dem vergangenen Objekt, also die Kategorie des Indexikalischen und damit eine momenthafte, authentische Spur der abgedruckten Person.

In den vergangenen zwanzig Jahren wurde besonders in der kunsthistorischen Forschung der weitreichende Einfluss von Körperabdrücken auf die gleichzeitige künstlerische Produktion erkannt und intensiv untersucht. Die besprochenen Gattungen reichen vom mittelalterlichen Heiligenbild über das renaissancezeitliche Porträt bis hin zur neuzeitlichen Wachsplastik.<sup>2</sup> In der klassischen Archäologie dagegen ist die Frage, ob Naturabgüsse einen signifikanten Einfluss auf die Entwicklung der antiken Skulptur und des antiken Porträts genommen haben, bisher kaum thematisiert worden.<sup>3</sup> Es existiert mit dem römischen Ahnenporträt, den berühmten ›imagines maiorum‹, eigentlich nur ein einziges Forschungsfeld, in dem der Einsatz von Gesichtsabdrücken in Form von Totenmasken postuliert worden ist.<sup>4</sup>

Schon zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts hat man in der Verbindungslinie Totenmaske–Ahnenmaske–Porträt die Möglichkeit gesehen, Ursprung und Entstehung des so signifikanten römischen Individualporträts greifen zu können.<sup>5</sup> Schnell jedoch gab es Kritik an diesem Ansatz; heute ist es zu Recht *communis opinio*, dass das so

Manuel Flecker (Johannes Gutenberg-Universität Mainz);

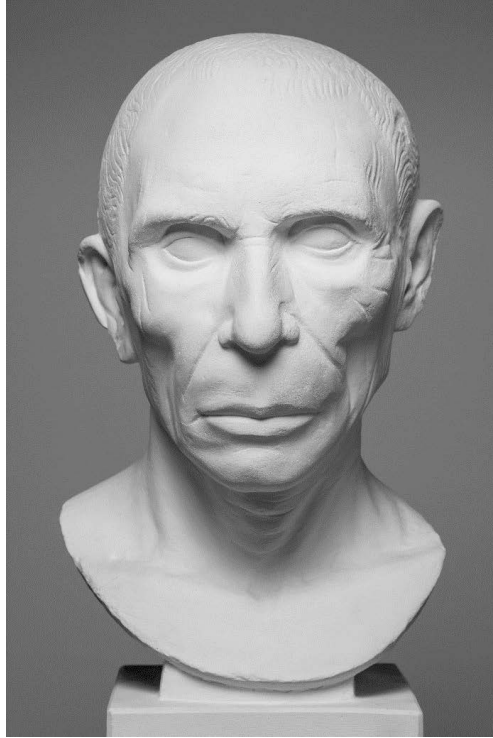
ORCID-ID: <https://orcid.org/0000-0002-6880-0325>;

© Manuel Flecker 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

genannte veristische Bildnis der späten Republik und frühen Kaiserzeit sich nicht aus der Quelle Totenmaske speist.<sup>6</sup> Die belastete Verbindung Totenmaske–Porträt hat jedoch auch dazu geführt, dass die Frage nach dem Einfluss von Gesichtsabdrücken fast gänzlich aus der Forschung verschwunden ist. Selbst im Kontext von Bildnissen wie dem sogenannten Dresdner Alten, dem aufgrund seiner typologischen Merkmale sicherlich eine kaum redaktionell überarbeitete Totenmaske zu Grunde liegt, wird mit Verweis auf diese überholte Verbindung gar nicht mehr thematisiert, ob und warum man auf einen Gesichtsabdruck zur Schaffung des Porträts zurückgegriffen hat (Abb. 1).<sup>7</sup>

Noch eklatanter ist das totale Fehlen der Frage nach dem Einfluss von Körperabgüssen im Bereich der antiken, oft so realitätsnahen Skulptur. Der einzige Versuch stammt von Nigel Konstam, der postuliert, dass sowohl der Torso als auch die Gliedmaßen der beiden bronzenen frühklassischen Riacekrieger auf Lebendabgüsse zurückgehen.<sup>8</sup> Bis heute hat dieser methodisch innovative Ansatz, der in jedem Fall Ausgangspunkt für eine breitere Diskussion sein sollte, keine nennenswerte Rezeption erfahren.<sup>9</sup>



*Abb. 1: Gipsabguss des sogenannten Dresdner Alten, 1990, Höhe: 34,5 cm, Archäologisches Institut der Universität Göttingen A 1600, augusteisches Original in der Dresdener Skulpturensammlung*

Was sind die Gründe für das skizzierte Forschungsdesiderat? Ein Motiv mag in der Skepsis liegen, ob es überhaupt möglich ist, einen einwandfreien, methodisch fundierten Weg zu finden, um die Verwendung von Naturabgüssen nachzuweisen. Ein anderer, kaum zu überschätzender Punkt liegt in den seit der Renaissance entwickelten Kunstdiskursen und in der abschätzigen Bewertung mechanischer Reproduktionsverfahren seit dieser Zeit.

Gerade für die Renaissance lassen sich zwei Pole nachweisen. Auf der einen Seite spielte die oft ungefilterte Verwendung von Lebend- und Totenmasken für das zeitgenössische Porträt eine wichtige Rolle, auf der anderen Seite wurden Abdrücke als Hilfsmittel im kunstliterarischen Diskurs der Zeit fast vollkommen negiert. Der Abguss wird als eine den freien Künstler einschränkende Technik charakterisiert, Leitkonzepte wie ›inventio‹, ›idea‹ und ›disegno‹ sind ihm nicht eingeschrieben.<sup>10</sup> Diese Anschauung setzte sich bis ins zwanzigste Jahrhundert fort, wie ein Blick in die Kunstgeschichte zeigt, in der man lange die Bedeutung und Verbreitung der Verwendung von Abdrücken unterschätzt hat. Die oben umrissene kunsthistorische Forschung zu diesem Themenfeld ist deswegen auch erst ein Phänomen der letzten Jahrzehnte. Blickt man auf die Forschungen zum antiken Porträt, wird deutlich, dass solche über einen langen Zeitraum tradierte Vorstellungen selten explizit, oft aber immer noch implizit eine Rolle bei der Bewertung antiker Skulptur spielen.<sup>11</sup>

Aufgrund des geschilderten Befundes scheint es mehr als lohnend, im antiken Skulpturenbestand erneut systematisch und unvoreingenommen nach der Verwendung von Naturabgüssen zu suchen. Dies besonders vor dem Hintergrund, dass es für die Antike durchaus Hinweise auf Naturabgüsse und deren Verwendung gibt. Genannt seien an dieser Stelle nur die relativ hohe Zahl an erhaltenen Gesichtsabdrücken<sup>12</sup> sowie eine berühmte Stelle in Plinius' »Naturalis Historia«. Im 35. Buch berichtet er von Lysistratos, der es als erster unternommen hatte, menschliche Gesichter in Gips abzuformen, um daraus Wachsbozzetti zu schaffen. Nach Plinius dienten diese Vorstudien dazu, den Bildern nicht mehr nur Schönheit, sondern Ähnlichkeit zu verleihen.<sup>13</sup> Die gesamte Stelle ist in ihrer Deutung nicht gänzlich verständlich, deutlich wird jedoch das Grundthema dieses Abschnitts: Es geht um den Übergang vom freien Modellieren in Ton hin zur Tonplastik, die aus Matrizen gewonnen wurde.<sup>14</sup>

Sieht man die wissenschaftliche Literatur zur Verwendung von Abdrücken in Antike und Neuzeit durch, fällt auf, dass der Einsatz von Abgüssen oft postuliert wird, ohne jedoch deutlich zu machen, wie ein solcher Einsatz methodisch nachweisbar ist und welche Kriterien es für eine sichere Identifizierung geben könnte.<sup>15</sup> Naturabgüsse sind Monumente mit einer ganz eigenen Zeitlichkeit, in einem bestimmten Moment entstanden, der ihnen aber nicht ablesbar ist, da ihnen durch das mechanische Reproduktionsverfahren ein handwerklicher Stil fehlt. Gerade dieses mechanische Reproduktionsverfahren ist es jedoch, das den Abformungen typologische Merkmale einschreibt, die sie von den real abgedruckten Objekten abheben.

Ziel muss es deswegen sein, die typologischen Besonderheiten des Mediums Abdruck für Porträt und Körper zu erarbeiten. Auf Grundlage dieser Beobachtungen kann man dann versuchen, zum ersten Mal umfassend einen Nachweis darüber zu führen, ob Naturabgüsse menschlicher Körper und Gesichter eine bisher weitgehend unterschätzte Rolle im Kontext antiker Skulptur spielten. Der Blick auf die Neuzeit lehrt,

in welch unterschiedlichen Kontexten und mit welch unterschiedlichen Bedeutungen Abdrücke eingesetzt werden können; Ziel muss es deshalb auch sein, für die Antike den Versuch zu starten, den Einsatz von Abdrücken nach Region, Kontext, Material, Funktion und Semantik auszdifferenzieren. Besonders Porträts, die in verschiedenen Abstufungen auf Gesichtsabdrücke zurückgehen, vermögen es als Sonderfall eines individuellen Bildnisses, zentrale Bereiche der Skulpturenforschung anzuschneiden und Diskussionsfelder neu zu eröffnen. Genannt seien hier beispielsweise Fragen nach handwerklichem Stil, nach dem Verhältnis von Bild und Realität, das Themenfeld Physiognomie–Pathognomie–Mimik oder die Frage nach Ähnlichkeitsrelationen, also ›similitudo‹.

## Anmerkungen

- 1 S. dazu Osanna u. a. 2021.
- 2 S. die Arbeiten von Jeanette Kohl (z. B. Kohl 2013) oder die Publikation Siebert 2017 sowie den Versuch einer Synthese bei Didi-Huberman 1999.
- 3 S. dazu auch Flecker 2019.
- 4 Flecker 2017.
- 5 Zadoks 1932; Drerup 1980.
- 6 Lahusen 1985.
- 7 In diesem Sinne C. Vorster, in: Knoll – Vorster 2013, 131–135. Einer der wenigen, die auf eine Verwendung von Totenmasken im Kinderporträt hingewiesen haben, ist Fittschen 1985. S. dazu auch Flecker 2018.
- 8 Konstam – Hoffmann 2004.
- 9 S. lediglich Frederiksen 2010, 21; vgl. auch Jiménez Salinas 2011.
- 10 Vgl. Kohl 2007; Flecker 2018, 137–139.
- 11 S. z. B. die Bemerkungen von Klaus Fittschen zu einem Männerbildnis in Rom: »Selbst wenn dem Porträtisten als Vorbild für seine Arbeit eine Totenmaske zur Verfügung gestanden hat: das, was wir heute sehen, ist kein überarbeiteter Abdruck vom Gesicht eines Toten, sondern eine Schöpfung der Kunst.« (Fittschen u. a. 2010, 90).
- 12 S. Frederiksen 2010; Crowley 2022.
- 13 Plin. nat. 35, 153.
- 14 Grawehr 2010, 117–119.
- 15 Vgl. Pollini 2012, bes. 237–285, der Alterszüge und vermeintliche Lebensechtheit als Hinweise auf Lebendmasken sieht.

## Literatur

- Crowley 2022: Patrick R. Crowley, Sharing the Death of the Roman Dead, *Effects* 3 (Special Issue: Mimicries), 2022, 54–81
- Didi-Huberman 1999: G. Didi-Huberman, Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks (Köln 1999)

- Drerup 1980: H. Drerup, Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern, *RM* 87, 1980, 81–129
- Fittschen 1985: K. Fittschen, *Ritratto funerario infantile di età traiana nei Musei Capitolini*. Note su un busto di recente acquisizione, *BMusRom* 32, 1985, 13–23
- Fittschen u. a. 2010: K. Fittschen – P. Zanker – P. Cain, Katalog der römischen Porträts in den Kapitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom II. Die männlichen Privatporträts (Berlin 2010)
- Flecker 2017: M. Flecker, Ahnenbild und Totenmaske. Die imagines maiorum und die Erforschung des römischen Porträts, *AW* 2, 2017, 72–78
- Flecker 2018: M. Flecker, Bedeutsame Banalität(en). Aspekte des römischen Porträts zwischen dem Ausgang der Republik und der Kaiserzeit, in: C. Nowak-Lipps – L. Winkler-Horaček (Hg.), »Auf der Suche nach der Wirklichkeit – Realismen in der griechischen Plastik«. Kat. Ausstellung Berlin (Rahden 2018) 125–147
- Flecker 2019: M. Flecker, Terra incognita. Der Naturabguss in der Antike, in: *Nah am Leben. 200 Jahre Gipsformerei*. Ausstellungskatalog Berlin 2019 (Berlin 2019) 182–185
- Frederiksen 2010: R. Frederiksen, Plaster Casts in Antiquity, in: R. Frederiksen – E. Marchand (Hg.), *Plaster Casts. Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present* (Berlin 2010) 13–33
- Grawehr 2010: M. Grawehr, Petra ez Zantur IV. Eine Bronzewerkstatt des 1. Jhs. n. Chr. von ez Zantur in Petra/Jordanien. Ergebnisse der Schweizerisch-Liechtensteinischen Ausgrabungen, *Terra Archaeologica* 6 (Mainz 2010)
- Jiménez Salinas 2011: P. Jiménez Salinas, Die Rolle des Bronzegusses der griechischen Skulptur im klassischen Aufbruch, BA-Arbeit Institut für Klassische Archäologie – Humboldt-Universität zu Berlin, [https://www.academia.edu/5145342/Die\\_Rolle\\_des\\_Bronzegusses\\_der\\_griechischen\\_Skulptur\\_im\\_klassischen\\_Aufbruch\\_BA-Arbeit](https://www.academia.edu/5145342/Die_Rolle_des_Bronzegusses_der_griechischen_Skulptur_im_klassischen_Aufbruch_BA-Arbeit) (Zugriff: 28.07.2025)
- Knoll – Vorster 2013: K. Knoll – C. Vorster (Hg.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Skulpturensammlung. Katalog der antiken Bildwerke III. Die Porträts (München 2013)
- Kohl 2007: Jeanette Kohl, Gesichter machen. Büste und Maske im Florentiner Quattrocento, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 34, 2007, 77–99
- Kohl 2013: J. Kohl, Casting Renaissance Florence. The Bust of Giovanni de' Medici and Indexical Portraiture, in: P. Motture (Hg.), *Carvings, Casts & Collectors. The Art of Renaissance Sculpture* (London 2013) 58–71
- Konstam – Hoffmann 2004: N. Konstam – H. Hoffmann, Casting the Riace Bronzes 2. A Sculptor's Discovery, *OxfJA* 23, 2004, 397–402
- Lahusen 1985: G. Lahusen, Zur Funktion und Rezeption des römischen Ahnenbildes, *RM* 92, 1985, 261–289
- M. Siebert, Totenmaske und Porträt. Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance (Baden-Baden 2017)
- Osanna u. a. 2021: M. Osanna – A. Capurso – S. Masseroli (Hg.), *I calchi di Pompei da Giuseppe Fiorelli ad oggi*, (Rom 2021)
- Pollini 2012: J. Pollini, From Republic to Empire. Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome (Norman 2012)

Siebert 2017: M. Siebert, Totenmaske und Porträt. Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance (Baden-Baden 2017)

Zadoks 1932: A. N. Zadoks-Josephus Jitta, Ancestral Portraiture in Rome (Amsterdam 1932)