

ANTIKE BRONZEN ALS DINGE UND DIE POTENZIALE IHRER ERHALTUNG

Eine substantielle Facette einer Sammlungsgeschichte, wie sie die Berliner Antikensammlung vorweisen kann, ist die Geschichte der Restaurierung. Sie zu verstehen, eröffnet den Zugang zu einem der Leitbilder musealer Einrichtungen, dem Bewahren. Die negative Bewertung früher Restaurierungsergebnisse fällt leicht, sobald sie unabhängig von einem Verständnis für ihre Entstehungsgeschichte vorgenommen wird¹⁶¹. Ihre Entwicklung erweist sich als Spiegelbild vielgestaltiger Intentionen, den Dingen Dauerhaftigkeit zu verleihen, die als kultur- und kunsthistorisch von Wert erachtet wurden. Diese Intentionen zu durchdringen bietet das Potenzial, ein frühes Restaurierungsbild im Kontext der Biographie eines Einzelobjektes einzuordnen, es im Zusammenhang mit den damaligen restaurierungspraktischen Möglichkeiten und Grenzen zu analysieren sowie es eingebettet in den zeitgenössischen restaurierungsethischen Vorstellungen zu reflektieren.

Diese Abhängigkeiten zu erkennen, bildet die Basis, um die Restaurierungsergebnisse an den Bronzen der Berliner Antikensammlung als Wissensspeicher, der teils mehrere hundert Jahre alt ist, zu verstehen¹⁶². Die folgenden Überlegungen zu den Interpretationskonzepten, die ein Objekt bietet, sowie den Wesensmerkmalen, die frühe Restaurierungen auszeichnen, lassen sich in ihrem Grundanliegen auch auf andere Kulturgüter und Kunstwerke aus diversen Materialien übertragen. Nicht zuletzt beeinflusst die richtige Einschätzung eines frühen Restaurierungsbildes den Erfolg heutiger Restaurierungen.

OBJEKT-KONZEPTE IN IHRER RESTAURIERUNGSGESCHICHTLICHEN BEDEUTUNG

»Objekte sind [...] nicht nur Gegenstand erzählter ›Vergangenheiten‹, sondern auch ›Gegenstände der Gegenwart«¹⁶³. Ohne Objekte keine archäologische Forschung, ohne Restaurierung keine (bzw. weniger) Objekte (Kulturgüter). Sie wurden hergestellt, gehandelt, benutzt, geweiht, gepflegt, zerschissen, repariert, zerstört, niedergelegt, weggeschmissen, vergraben, ausgegraben, wieder gehandelt, gesammelt, vermessen, inventarisiert, klassifiziert, magaziniert, präsentiert, fotografiert, digitalisiert, nicht zuletzt konserviert, restauriert, montiert etc., womit, wodurch, wobei multiples Wissen über archäologische Kulturgüter, respektive die vergangenen Kulturen, zustande kam¹⁶⁴.

Objektbiographie

Bisweilen erweisen sich die vielfach lückenhaften, zudem oftmals mehrdeutig zu interpretierenden schriftlichen Überlieferungen als unzureichende Quellen für den Erkenntniszuwachs über die frühen Kulturen, worum die Altertumswissenschaften wissen. Als komplexer Wissensspeicher bietet sich die Materialität

¹⁶¹ Zur Entwicklung der Theorie von Konservierung und Restaurierung zusammenfassend mit Hinweis auf den Forschungsstand vgl. Pescoller/Götz 2011.

¹⁶² Zu ethischen und geschichtlichen Überlegungen, historische Restaurierungsergebnisse an archäologischen Bronzen zu bewahren, vgl. Eichhorn 1985, 151.

¹⁶³ Hilgert 2015.

¹⁶⁴ Zur musealen Objekt epistemologie vgl. Hilgert/Hofmann/Simon 2018; Peltz 2015c. Zu Kurzinterpretationen der aktuellen Deutungsdiskussionen musealer Objekte vgl. Samida/Eggert/Hahn 2014.

archäologischer Kulturgüter an, wie gleich deutlich wird. Sie vereinen Informationen über ihre Hersteller, Besitzer, Verwerter, Ausgräber, Sammler etc. In diesem Kontext wandeln sich Objekte vom Gegenstand zum Bedeutungsspiegel menschlichen Daseins, dem sich die Objektbiographie zuwendet¹⁶⁵. Die Übertragung des Konzepts der Lebensgeschichte auf Lebloses rechtfertigt sich teils aus der Beziehung zwischen Mensch und Objekt (Subjekt-Objekt-Beziehung) und erst recht, wenn einzig nur das Objekt über die früh aufgelassene Beziehung informieren kann, also an ihm der ständige Wandel seiner Deutung und Bedeutung emotionaler, intellektueller, technologischer, kultischer, ökonomischer, sozialer, politischer, militärischer etc. Prozesse ablesbar wird. Damit fokussiert die Biographie eines Objekts seine Einflüsse auf Individuen, Ethnien, Gesellschaften und Kulturen. Gewiss »lassen sich [Objekte] ersetzen, nicht jedoch ihre Bedeutung. Es findet also so etwas wie eine Individuation des Objekts statt, eine Vereinzlung, indem dieses Objekt zu ›meinem Objekt‹ wird[, sodass] jedes Objekt seine eigene Geschichte [besitzt], die sich von der eines anderen Objekts unterscheidet«¹⁶⁶.

Objektbiographien überlieferter archäologischer Kulturgüter gliedern sich in ein Phasenmodell¹⁶⁷. Der Herstellung folgte die Zeit der Nutzung und Veränderung. Mit der initiierten oder ungewollten Niederlegung setzte die Ruhephase ein, während der die anthropogenen Manipulationen, nicht jedoch die chemisch-physikalischen Einflüsse aussetzten, die auch zum vollständigen Niedergang des Objekts führen konnten. Die Bergung eines Objekts markiert den Beginn seiner zweiten, von Umwidmung gekennzeichneten Phase der Musealisierung. Aus den lebenserhaltenden, vielleicht abgewetzten und möglicherweise blutverschmierten Verteidigungswaffen ›Helm‹ und ›Schild‹ eines attischen Hopliten unter Perikles werden die Sammlungsobjekte ›korinthischer Helm der 3. Stufe‹ und ›Hoplon‹. Auch die zweite, museale Phase schließt den Niedergang des zum Kulturgut transformierten Objekts nicht aus, wobei dies keineswegs im Regelfall das Interesse privater und öffentlicher Sammler und Sammlungen darstellt. Ihr Bedürfnis ist die Erhaltung der Objekte. Um im Beispiel zu bleiben, spiegeln also der ein- oder mehrfach restaurierte ›korinthische Helm der 3. Stufe‹ und das ›Hoplon‹ die besondere Beziehung des Waffensammlers zu seiner Sammlung wider. Die Objekte selbst wurden nachhaltiger von der intensiven, wenn auch kurzzeitigen Nähe zu den Restaurierenden und Restauratoren beeinflusst. Die Erforschung dieser Wechselwirkungen ist also immanent für das Wissen um die materiellen Veränderungen an Objekten und die Motive, die hierzu führten.

Das erst seit wenigen Jahren im deutschsprachigen Raum etablierte, nicht unumstrittene objektbiographische Modell gewinnt doch gerade in der Konservierungswissenschaft dann an Konsequenz, wenn man bedenkt, dass die anthropomorphisierte Beschreibung wissenschaftlich unerklärlicher Zustandsveränderungen von Objekten zunächst innerhalb der Altertumsforschung traditionell verankert war. Objekte wurden und werden teils noch als ›krank‹ angesprochen¹⁶⁸, wenn chemische Reaktionen des Materials zu physischen

¹⁶⁵ Zur Objektbiographie im musealen und archäologischen Kontext vgl. Gosden/Marshall 1999; Caple 2006; Jung 2012; Ramminger/Lasch 2012; Hennig 2014; Braun 2015; Boschung/Kreuz/Kienling 2015. Zu objektbiographischen Aspekten im Kontext ihrer Lesbarkeit durch archäometrische Möglichkeiten vgl. Golfomitsou/Rehren/Eckmann 2017.

¹⁶⁶ Braun 2015, 13.

¹⁶⁷ Zum objektbiographischen Phasenmodell im Kontext archäologischer Kulturgüter vgl. z.B. Modl/Fürhacker 2015/2016, 19f. Hierin wird der Zeitraum nach der Entfunktionalisierung als Scheintod angesprochen, der sich jedoch im Bewusstsein der Hinterbliebenen verankert, wobei im Unterschied hierzu das Objekt aus dem Horizont der mit ihm während seiner ersten Lebensphase in Kontakt getretenen Subjekte verschwindet. Eher doch tritt das Objekt vergessen in eine Schlaf- oder Ruhephase. Diese Korrektur erscheint angeraten.

¹⁶⁸ Diese und andere anthropomorphisierenden Bezeichnungen etablierten sich ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zuerst für die unerklärlichen Folgekorrosionsvorgänge an archäologischen Bronzen, s. 81f. 341. Beispielsweise signalisierte an der Berliner Sammlung die knappe Ansprache eines Artefakts als ›krank‹ bis in die 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts seinen kritischen Zustand und die Notwendigkeit zur Einleitung objekterhaltender Maßnahmen vgl. z.B. Rohde, Arbeitsplan der Antiken-Sammlung für das Jahr 1969, 07.02.1969, in: SMB-ZA, VA 4913; Rohde, Arbeitsplan der Antiken-Sammlung für das Jahr 1970, 19.02.1970, in: SMB-ZA, VA 4923. In diesem Kontext hält sich das Verständnis von ›kranken‹ Bronzen umgangssprachlich vereinzelt bis in die Gegenwart.

Veränderungen führen. Gerade bei archäologischen Bronzen signalisiert der Rückgriff auf medizinische Termini in der Subjekt-Objekt-Beziehung den aktiven Korrosionsvorgang des Materials, insbesondere seine Reflexion als Zerstörungsprozess. Der Anthropomorphismus ist in der Sprache eine fest verankerte Metapher. Wenn also Wind ›heulen‹ kann, können Kulturgüter auch ›krank‹ sein. Krankheiten heilen ist elementares archaisches Bedürfnis. Das Heilen der epidemischen, ja pandemischen ›Bronzekrankheit‹ beeinflusste die Materialität und folglich die Biographie archäologischer Bronzen in größeren Dimensionen als sonstige nachantike Einflüsse¹⁶⁹. Der entlehnte anthropomorphisierte Sprachduktus wurde bemerkenswerterweise trotz fortschreitender Akademisierung von Konservierung und Restaurierung nicht abgelegt, eher noch begründet die gegenwärtige Forschung die Festsetzung der eigenen Wissenschaftlichkeit in Parallelen zu den Methoden der Medizin¹⁷⁰: Zustandserfassung (= Diagnose), Restaurierungskonzept (= Therapieplan), Maßnahmen (= Therapie), Dokumentation (= Epikrise) etc., und doch werden Kulturgüter nicht auf Krankenstationen, sondern in Ateliers ›behandelt‹, dem im Übrigen noch immer gängigen Synonym für restaurieren.

Materialität

Material kann eine kontextualisierte Informationssammlung, eine Gruppe von Dingen und den chemisch-physikalischen Charakter ihrer Werkstoffe meinen. Alle diese Begriffsdeutungen besetzt die Archäologie, wobei über die reinen Werkstoffkenntnisse von Kulturgütern (Denkmäler, Kunstwerke, Kultobjekte, Gebrauchsgegenstände etc.) hinaus ihre Materialität komplexe Objektinformationen vereinigt¹⁷¹. Als Quelle und Beleg erteilen Kulturgüter Auskunft über Materialwahl, Werkprozesse, Funktion, Verwendung, Veränderungen, Manipulationen, Umwidmungen, ihre Zerstörungsart oder Niederlegungsform, Informationen zu Einflüssen während der Lagerung in Böden, Gewässern und Hohlräumen, weiterhin über ihre Ausgrabung und Bergung. Restaurierungsmaterialien liefern Einblicke in die Genese der Funderhaltungsgeschichte mit einem teils noch unklaren Materialitätsverständnis aufgrund einer noch übersichtlichen Forschungssituation¹⁷². Die Dekodierung solcher materiellen Merkmale konkretisiert und erweitert die Erschließung der bis in die Renaissance zurückreichenden Antikenrezeption und der damit verbundenen Antikenrestaurierung. Kunstwerke, Gebrauchsgegenstände und Kultobjekte wie solche aus Bronze¹⁷³ können gegossen, aufgetieft, aufgezogen, befeilt, punziert, graviert, geschliffen etc. worden sein, sie zerspringen, deformieren und korrodieren bis dahin, dass sie gereinigt, gepflegt, gerichtet, repariert oder aber konserviert und restauriert wurden. Hierbei auftretende Möglichkeiten und Grenzen ergeben sich aus den Eigenschaften der Werkstoffe selbst, die neben der metallographischen Analytik visuell, taktil, gustatorisch und olfaktorisch erfahrbar sind. In den sich hiermit eröffnenden Handlungs- und Bedeutungsräumen tritt und trat Bronze als Schmelze, Werkstück, Werkzeug, Waffe, Plastik, Gefäß, Gerät etc. in multiple Wechselwirkungen zum Gießer, Toreuten, Eigentümer, Ausgräber, Händler, Sammler sowie frühen Restaurierenden und späteren Restauratoren. Bronze ist Sinnbild für Dauerhaftigkeit, Autorität, Ehrwürdigkeit, Macht und Würde¹⁷⁴. Beispielsweise festigte sie in der Antike als Herrschaftsmaterial die Unantastbarkeit der Standbilder von Gottheiten und Per-

¹⁶⁹ Hier ausgenommen Katastrophen mit degenerativen Auswirkungen.

¹⁷⁰ Vgl. Janis 2005, 78-82. Das Bild von Restaurierung löste traditionell humanmedizinische Assoziationen aus, wie beispielsweise der Kommentar eines Apothekers aus dem Jahr 1828 verdeutlicht: »Die Beziehung des Restaurators zu dem restaurierten Objekt entspricht dem Verhältnis eines Arztes zu seinem Patienten« (zitiert nach Horky 1979, 12).

¹⁷¹ Zur Materialität der Kulturgüter vgl. Miller 2005; Domellen/Knapp 2010; Steel 2013; Hahn 2014; Soentgen 2014; Krauskopf 2017; Stockhammer/Hahn 2015.

¹⁷² Zur Deutungs- und Bedeutungssuche von Materialität in der Restaurierung vgl. Herdin 2017; von Schoeler 2017.

¹⁷³ Für gewöhnlich werden Werkstoffe aus Kupferlegierungen unter dem Begriff Bronze zusammengefasst, der so hier verwendet, im erweiterten Sinn zu begreifen ist.

¹⁷⁴ Zu ikonographischen und ikonologischen Aspekten des Materials Bronze vgl. z. B. Stoltz 2015.

sönlichkeiten. Zudem symbolisierte ihre Korrosions- und Verschleißbeständigkeit Zuverlässigkeit, Härte und Standhaftigkeit für alle Formen von Gerätschaften und Waffen. Als sogenanntes Planetenmetall verband der antike Gelehrte Origenes¹⁷⁵ die Legierung (Bronze) mit Zeus (Jupiter), dem für gewöhnlich das Zinn an die Seite gestellt wurde. Die Überhöhung des Metallhandwerks an sich symbolisiert seine Personifikation im Hephaistos (Vulcan), dem einzig Lahmen unter den strahlenden Gottheiten des Olymp, der, schweißtriefend und schmutzig am Amboss stehend, doch zu den zwölf hochrangigen Göttern zählt und den die Meisterschaft auszeichnet, aus amorphen Gebilden (Rohmaterial) ästhetische und funktionale Dinge zu formen, die das Leben der Menschen unmittelbar bereicherten und beeinflussten.

Die metaphorische Zuschreibung tradierte über die antiken Epochen hinaus: Seit Wiederentdeckung der klassischen Antike versinnbildlicht die Bronze und ihr komplexer treib- und gusstechnologischer Verarbeitungsprozess Autorität und philosophische Metabezüge zum Vollkommenen, dem Inbild der Antike. Der italienische Kunsttheoretiker Pomponio Gaurico konstatierte im Jahr 1504 in seinem Werk ›De sculptura‹ die noch immer gültige Symbolgewalt des Werkvorganges: »Denn tatsächlich, alle Techniken führen zum Bronzeguss, so wie alle übrigen Wissenschaften und freien Künste zur Philosophie führen«¹⁷⁶, was auch andeutet, warum gerade antike Bronzen als besonderes Sammlungsgut angesehen wurden.

Aura und Authentizität

Lässt sich Restaurierungsgeschichte im Kontext der Objektbiographie und Materialität noch relativ scharf skizzieren, ist die Fokussierung für die Kategorien Aura und Authentizität weitaus schwieriger¹⁷⁷. Objekte verloren oder gewannen durch Restaurierung an materieller Authentizität und auratischer Aufladung. Wiederum beeinflusste beides das Konzept restauratorischer Interventionen.

Die immaterielle Aura generierte das Subjekt in seiner Beziehung zum Objekt als die ihm umgebende Ausstrahlung aufgrund seiner Einzigartigkeit, damit seiner Potenz, sich in der positiv konnotierten Gefühlsebene zu verankern: Das Wesen von (Kunst-) Objekten ist ›Schönheit‹. Wie ›schön‹ antike Werke im nachantiken Kontext empfunden wurden und werden, unterliegt der subjektiven Einschätzung des Einzelnen oder eines Kollektivs.

Demgemäß zeichnet Aura keine tatsächlich wissenschaftlich fassbare Größe aus, obschon die Zuwendung, die das Objekt durch Restaurierung erfuhr, nicht unabhängig von der wissenschaftlichen Interpretation, aber eben auch von der materiell monetären Be- und Aufwertung zu betrachten ist. Im Falle der Bronzen kam ihnen als geschätztes Sammlungsgut ein eigener Stellenwert zu, der sich im Auratischen der beschriebenen Materialität über den antiken Zusammenhang hinaus manifestierte. Die Zuschreibung eines immateriellen Topos auf das materielle Objekt wirkte auf die Bereitstellung von monetärer, materieller und/oder personeller Potenz für Restaurierungen. Die materielle Verfestigung der nachantiken Aura in Restaurierungsergebnissen wurde, sofern bekannt, vom antiken Objekt-Subjekt-Beziehungsgeflecht beeinflusst. Dennoch sublimierte die antike auratische Aufladung beispielsweise von der bronzenen Weihgabe als Gegenstand religiös-kultischer Handlungen mit weiterreichenden Traditionen zum musealen Sammlerobjekt als Zeitzeuge vergangener Glaubensrituale. Außerdem konnte die auratisch konnotierte Authentizität

¹⁷⁵ Vgl. Crosland 2004, 80.

¹⁷⁶ Zitiert nach Stoltz 2015, 4.

¹⁷⁷ Die Auseinandersetzung mit Aura und Authentizität von Kunstwerken gründet auf W. Benjamins Ausführungen, insbesondere dem im 1935 erstmals veröffentlichten Aufsatz ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹. Zur historischen und aktuellen Authentizität sowie Aura muse-

aler Objekte vgl. Harth/Grzimek 1976; Denaro 2006; Eggert 2008; Fitzenreiter 2014; Saupe 2014; Stoessel/Eggert 2014; Kimmel/Brüggerhoff 2020. Zur Authentizitätsdebatte in der Konservierungswissenschaft vgl. Janis 2005, 131-136; Gioia Marino 2006; von Stülpnagel 2014.

zitätszuschreibung die Sicht auf sichtbar Authentisches verhindern, dies mit Folgen unterschiedlicher Dimension, sobald Restaurierung die Weihgaben umwidmete. Im Falle des Helmes und des Schildes galten sie nach siegreicher Schlacht unbrauchbar gemacht als Trophäen und Dankeshuldigung an die Götter. Als Sammlungsobjekt konnte die Zuschreibung als »echte« Waffe eines »wirklichen« antiken Kriegers an primärer Bedeutung gewinnen, die das Restaurierungsergebnis durch Rückformungen antik rituell verbogener Wangenklappen oder Verschließen der Nagellöcher von der Anbringung an ein Tropaion widerspiegelt. Derlei reflektiert die Erlebniswelt früher Eigentümer, darüber hinaus aber auch das restaurierungskonzeptionelle Dilemma zwischen Wiedererlebbarkeit der originären Erscheinung und dem Umgang mit bewusst als Waffe entfunktionalisierten Helmen, Brustpanzern, Schilden oder Schwertern, dies selbst für die beizeiten archäologisch begleitete Antikenrestaurierung.

Eigenwilligerweise wird der Restaurator mit zunehmender Wahrnehmung seiner Akademisierung von der Öffentlichkeit als »Heiler« mit alchimistischen Fähigkeiten und »Dechiffrierer« von verborgenen Objektbotschaften in die Nähe des Archäologen als Schatzsucher im Dienst der Menschheit (z. B. *realita*: Heinrich Schliemann, als Kunstfigur: Indiana Jones) gerückt. Auch in diesem Kontext fokussiert sich der tatsächliche »Sitz der Aura: [im] Kopf des Betrachters«¹⁷⁸, sei er Archäologe, Sammler, Restaurierender oder Medienkonsument.

Weniger die frühe noch die aktuelle Restaurierung war und ist in der Lage, alle Facetten der Authentizität des archäologischen Objekts zu visualisieren und dabei gleichzeitig zu bewahren¹⁷⁹. Mit Blick auf den beispielgebenden Helm und den Schild ist die Frage maßgeblich: »Wie viel« Authentizität ist dem objektbiographisch reichen Kulturgut restauratorisch zumutbar? Die Bewahrung, Freilegung und Wiederherstellung des antiken, archäologischen oder rezeptionistischen Authentischen gleicht der Quadratur des Kreises: Immer ist damit der Verlust von zumindest einem Parameter verbunden. Selbst die präventive Konservierung belässt nur scheinbar ein Kulturgut in seiner vorgefundenen Daseinsform, die sich aus dem Informationsträger »Objekt« und dem Sekundärinformationsträger »Aufbewahrungskontext« generierte, der sich unserer Meinung nach zum Wohle des Objekts ändern muss. Auch führen Maßnahmenterminologien wie das »Freilegen der antiken Oberfläche« in die Irre, da eben jenes Niveau sich an archäologischen Bronzen nicht mehr metallisch, farblich gefasst oder patiniert etc. zeigt¹⁸⁰. Eher doch wird im günstigsten Fall das Niveau der ursprünglichen Oberfläche innerhalb der Korrosionsauflage von aufliegenden Konglomeraten befreit. Doch selbst dieses Niveau unterliegt Verformungen durch die Korrosionsprozesse, respektive repräsentiert es nicht grundlegend den tatsächlich originären Verlauf¹⁸¹. Das restauratorisch aufwändig zu bewerkstellende Ergebnis hat zumindest den Verlust objektbiographischer Informationen aus der Ruhephase zur Folge, möglicherweise sogar den von archäologisch bedeutenden Auflagerungen (Textilumwickelungen, Futterale etc.), die nur in der Konglomeratschicht fragmentarisch erhalten waren. Andererseits generiert die Freilegung eine Annäherung an die authentische Form der Oberfläche mit den teils erst nun ersichtlichen Verzierungen (Punzierungen, Gravuren, Tauschierungen, Niello, Emaille etc.) und Inschriften.

Archäologische Kulturgüter können Authentizität durch Restaurierung nur facettiert bewahren und/oder wiedererlangen. Sie sind so Zeitzeugen multipler Authentizitätsideen. Die Prioritäten ihrer Visualisierung konnten sich im Fortgang der zweiten Lebensphase von Objekten verschieben, wobei es möglich war, dass vormalige Restaurierungsergebnisse der Realisierung dieser Anliegen Grenzen aufzeigten. Dem ent-

¹⁷⁸ Eggert 2008, 109.

¹⁷⁹ Zum Nara-Dokument zur Authentizität (1994), zitiert in: Janis 2005, 227-230.

¹⁸⁰ Als Definition der originalen Oberfläche an Metallfunden schlägt aktuell R. Bertholon vor: »The proposed definition is that the original surface of an artefact in the artefact's surface

at that time of its abandonment. The abandonment, either deliberate or not, ends the anthropic periods of its existence before its excavation« (s. Bertholon 2004, 171).

¹⁸¹ Zur Verschiebung des originalen Niveaus innerhalb der Korrosionsschichtungen vgl. Born 1985b, 89.

gegenwirkend, rückte die Kategorie der Reversibilität in das Zentrum jüngerer und erst recht aktueller Restaurierungskonzepte¹⁸². Der damit verbundene Interessenskonflikt in der Restauratorenschaft und Altertumsforschung zwischen nicht, ein bisschen oder umfassend restaurieren spiegelt das divergierende Authentizitätsverständnis in der Frage wider: ›Welche‹ Authentizität wird gemäß der zeitgenössischen altertums- und konservierungswissenschaftlichen Reflexion (wieder)-hergestellt? Eine Antwort ist auch weiterhin keinesfalls unabhängig von der auratischen Aufladung eines materiellen Kulturgutes, folglich bleibt Authentizität das Ergebnis einer gesellschaftlichen Diskussion.

Ästhetik

Mit der ersten unmittelbaren Wirkung ›schön‹, ›interessant‹, ›spektakulär‹ etc. vermag das Kulturgut Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und sich im Gedächtnis zu verankern. Erst die Vertiefung der Subjekt-Objekt-Beziehung bietet das Potenzial, die objektbiographischen Facetten (Materialität, Authentizität und möglicherweise auch Aura) zu erfassen. Den ästhetischen Wert des Kulturgutes beeinflussen Zeit und Raum, in denen es wahrgenommen wurde und wird. Im musealen Kontext bezwecken Vitrinen, Sockel und Postamente auch Erhöhung, Hervorhebung, Fokussierung. Die architektonische Gestaltung von Ausstellungskammern, -räumen und -sälen schafft würdigendes Ambiente. Licht kontrastiert Beschaffenheit, Material, Formensprache. Diese Dimensionen der Inszenierung spiegeln das Bedürfnis nach ästhetischer Aufwertung des Kulturguts. Das negativ konnotierte Gegenüber der ›Schönheit‹, ›Hässlichkeit‹, hat nur insofern Relevanz, als dass sie zu vermeiden sei.

Artikel 9 der ›Charta von Venedig‹ (1964) erwähnte noch als zentrales Anliegen der Restaurierung, dass sie »die ästhetischen und historischen Werte des Denkmals zu bewahren und zu erschließen«¹⁸³ habe. Die 1990 in Lausanne verabschiedete ›Charta für den Schutz und die Pflege des archäologischen Erbes‹ ließ dann die Ästhetik außer Acht¹⁸⁴ und auch in der folgenden Auseinandersetzung¹⁸⁵ konnte die Festschreibungen von Ästhetik als objektive Größe kaum gelingen¹⁸⁶. Die Vorstellungswelten fächerten sich in die Fokussierung des in seiner Gesamtheit ästhetisch restaurierten Kulturguts oder aber der ästhetischen Wirkung der Restaurierungen an sich auf. Für die Restaurierung von Kulturgütern der klassischen Antike als ›Epoche der schönen Dinge‹ war und ist entscheidend: Wie wird das Schöne durch Restaurierung erfahrbar?

Restaurierungsethik

Das Bedürfnis nach ersten restauratorischen Richtlinien in der archäologischen Altertumsforschung des 19. Jahrhunderts geriet in der Wende zum 20. Jahrhundert in restaurierungsethische Konflikte mit teils radikalen Tendenzen wie der Meinung, »daß, da der allmähliche Verfall eines Kunstwerkes eine Naturnotwen-

¹⁸² Zur Debatte der Rückführbarkeit restauratorischer Maßnahmen vgl. Appelbaum 1987; Krieg 1992; Oddy/Carroll 1999; Helm/Marty 2003; Odermatt 2003.

¹⁸³ www.blfd.bayern.de/medien/charta_von_venedig_1964.pdf (24.02.2019).

¹⁸⁴ Vgl. https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2017/03/1990_Charta_lausanne.pdf (24.02.2019).

¹⁸⁵ Vgl. Schädl-Saub 2005.

¹⁸⁶ Die in der Konservierungswissenschaft verankerte ›Teoria del Restauoro‹ von C. Brandi zur Restaurierungsästhetik fokussiert

im Grunde nicht die Ästhetik der Restaurierung oder des restaurierten Kulturgutes, sondern seine objektbiographische Authentizität, vgl. Brandi 2006. Folglich könne doch eher von der Authentizitätsästhetik von und durch Restaurierung gesprochen werden. Die komplexe, vielleicht schwierig zu durchdringende ästhetische Dimension materieller Kulturgüter hat die gegenwärtige geistes- und kunstwissenschaftliche Forschung soweit an den Rand gedrängt, als dass die aktuellen enzyklopädischen Schriften zu den materiellen Kulturen den Begriff Ästhetik nicht aufnehmen, vgl. Samida/Eggert/Hahn 2014.

digkeit ist und das verfallene Kunstdenkmal nur in diesem Zustande alle Merkmale historischer Wahrheit besitzt, auch jede restaurierende Tätigkeit an demselben unstatthaft ist«¹⁸⁷. Das Statement Johanns von Wilczek aus dem Jahr 1908 verdeutlicht die Brisanz auf der Suche nach einer breit akzeptierten Neuausrichtung des Kulturgüterschutzes¹⁸⁸. Man war soweit, besser nichts zu tun als etwas falsches. Erst Jahrzehnte später erkannte die sich vernetzende Restauratorenschaft die Festschreibungen ethischer Grundsätze (Verantwortung, moralische Verpflichtung, Berufsethos und -bild, Restaurierungsstandards, Ausbildung etc.) in Vereinbarungen, Chartas, Kodizes und Richtlinien als Notwendigkeit¹⁸⁹, die Restaurierungsethik als respektvollen Umgang mit den biographischen Phasen des Objekts, seiner multiplen Authentizität, unmittelbaren Ästhetik und (auratischen) Dimension für die Nachwelt konstatierten¹⁹⁰.

Die jüngere Forschung bemühte sich um die Differenzierung zwischen restaurierenden und konservierenden Handlungen. Die Diktion des Terminus ›Restaurierung‹, mehr noch des englischsprachigen ›restoration‹ implizierte eine ästhetisierende (Wieder-)Herstellung der Kulturgüter oder aber: »Today, restoration continues as a dominant practice in the art market«¹⁹¹. Die Distanzierung vom negativ behafteten Begriff vollzog die ›Conservation Science‹ im Kontext der ethischen Prämissen an das Berufsbild vom ›restorer‹ über ›conservator-restorer‹ hin zu ›conservator‹¹⁹². Auf dem Weg dorthin wurden immer wieder sich unterschiedlich scharf abgrenzende Bezeichnungen deutlich¹⁹³. Geht man bei dem Ringen um die Berufsbezeichnung an das Ende des 19. Jahrhunderts zurück, lässt sich für den deutschsprachigen Raum mit der Gründung des ersten konservierungswissenschaftlichen Laboratoriums weltweit an den Königlichen Museen in Berlin der Auftakt für die Entwicklung vom mehr oder weniger autodidaktisch handelnden Restaurierenden zum strukturiert im Umgang mit Kunstwerken ausgebildeten Restauratoren festmachen. Die im Oktober 2011 in Kraft getretene Europäische Norm EN 15898 definiert nun: »Konservierung umfasst ›Präventive Konservierung‹, ›Stabilisierende Konservierung‹ und ›Restaurierung‹«¹⁹⁴, sodass der tradierte allgemein gebräuchliche Begriff ›Restaurierung‹ fortan zwar in die zweite Reihe tritt, jedoch für die restaurierungsgeschichtliche Forschung seine Bedeutung nicht verloren hat.

Das aktuelle Ethikkonzept kennzeichnet Konservierung unmissverständlich als Wissenschaft, folglich fordert die Erarbeitung einer wissenschaftlichen Theorie von der Konservierung ethische Normative, die in Wechselwirkung mit den praxistauglichen Wertevorstellungen stehen müssen. In der komplexen Beziehung von Theorie und Realisierbarem ist eine wesentliche Ursache für die sich teils noch immer schwierig gestaltende Anerkennung von Konservierung als Wissenschaft zu verstehen. Das traditionelle Verständnis impliziert »geistige Tätigkeit mit dem Ziel, in methodischer, systematischer und nachprüfbarer Weise neue Erkenntnisse zu generieren«¹⁹⁵. Ursache für den sich langsam gestaltenden Entwicklungsprozess ist, dass das Restaurieren und Konservieren geschickte händische Tätigkeiten beinhaltet, die, in Ergänzung zum Wissen des ›Heilers‹, traditionell noch immer eher das ›Handwerk‹, im günstigeren Fall das ›Kunsthandwerk‹ oder den Kreativprozess des ›Künstlers‹ assoziieren. Entsprechend gestalteten sich in der Ver-

187 Wilczek 1908, 8.

188 Zur Entwicklung des denkmal- und bodendenkmalpflegerisch ausgerichteten Kulturgüterschutzes in Deutschland vgl. Huse 2006; Janis 2006; insbesondere zu Preußen und seinen Provinzen vgl. Kraus 2012; Meinecke 2013. Zur Entwicklung der Restaurierungsethik vgl. Janis 2005; Schädler-Saub 2005. Zu restaurierungsethischen und -philosophischen Überlegungen vgl. Clavir 2002.

189 Vgl. <http://cool.conservation-us.org/bytopic/ethics/>.

190 Zum unmittelbaren Praxisbezug ethischer Grundsätze und Widersprüchlichkeiten von Beurteilungen, Methoden und Entscheidungen vgl. Caple 2000.

191 Clavir 2002, 6.

192 Vgl. Clavir 2002, 50 f.

193 Vgl. Organ 1970, 73; Clavir 2002, 3 f.; Muñoz Viñas 2005, 14 f. Zudem differenzierte der englische Sprachwortschatz selbst auch zwischen ›Restoration‹, ›Conservation‹ und ›Preservation‹; zudem ergab sich die Differenzierung der vorbeugenden Konservierung in die Forschungsgebiete ›Preventive Conservation‹ und ›Preventive Preservation‹, vgl. Pye 2001, 26-32; Muñoz Viñas 2005, 15-25. Ausführlich zum Thema vgl. Caple 2011.

194 Deutsches Institut für Normung e. V., EN 15898, Erhaltung des kulturellen Erbes – Allgemeine Begriffe (2011).

195 Urteil des Bundesverfassungsgerichtes vom 29. Mai 1973 (Aktenzeichen: 1 BVR 424/71), zitiert in: Janis 2005, 63 f.

gangenheit die Anforderungen an die beruflichen Voraussetzungen früher Restaurierender, wenn nicht handwerklich oder künstlerisch befähigte Archäologen und Altertumsforscher das ›Praktische‹ ergänzend zum ›Theoretischen‹ selbst mit übernahmen. Das aktuelle eigene Selbstverständnis der Konservierungswissenschaft gründet sich auf der Akzeptanz festgeschriebener und international anerkannter Erkenntnisse sowie die Wahrung ethischer Kompetenzen¹⁹⁶, die weiterhin bisweilen im Konflikt mit den Interessen von Arbeitgebern, Vorgesetzten, Auftraggebern etc. als »Entscheidungsdilemma zwischen Anpassung und Heroismus«¹⁹⁷ umzusetzen sind.

Die Konservierungen und Restaurierungen selbst sind Handlungen. Der hierarchische Status ihrer ausführenden Instanzen (Handlungsträger) war in der Vergangenheit zumeist weniger gleichbedeutend mit dem der Entscheidungsträger, respektive muss ein Ergebnis nicht grundlegend das restaurierungsethische Konzept des Handlungsträgers widerspiegeln. Es sei denn, der Entscheidungsträger führt die Handlungen selbst aus. Die so oder so zu personalisierenden Transformationsprozesse sind folglich untrennbar mit der Restaurierungsgeschichte verknüpft. Es zählt daher zu einem ihrer zentralen Anliegen, sich der Aufarbeitung des Œuvres früher Restauratorenpersönlichkeiten im Kontext ihrer Zeit sowie der Abhängigkeiten von Entscheidungs- und Handlungsträgern anzunehmen.

DAS WESEN VON KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Um die ausstehende Festschreibung von Fachbegriffen, die teils noch immer mit abweichenden Inhalten besetzt sind, weiß die aktuelle Forschung und Lehre im Kontext der Restaurierungsgeschichte als Wissenschaftsdisziplin¹⁹⁸, sodass es wichtig erscheint, wesentliche Termini zu umreißen, um den Zugang zum Studiengegenstand zu ebnen. Das Spektrum erschließt sich in zwei Themenschwerpunkten.

Einerseits ist es erforderlich, die Grundkonzepte restauratorischer Handlungen im Umgang mit archäologischen Objekten zu strukturieren, wobei sich Grenzen zwischen den einzelnen Maßnahmenformen bisweilen als fließend erweisen. Grundlegend dürfte kaum verwundern, dass der historische Maßnahmenkatalog sich nur unwesentlich vom aktuellen Spektrum unterscheidet.

Andererseits erweist es sich als Grundlagenverständnis, den historischen Umgang mit vormaligen Restaurierungsergebnissen zu definieren. Solche Festschreibungen wurden teils bereits in die restaurierungsgeschichtliche Betrachtung archäologischer Funde aufgenommen¹⁹⁹ und verstehen sich hier erweitert sowie

¹⁹⁶ Zu grundlegenden zeitgenössischen ethischen Überlegungen vgl. Muñoz Viñas 2005. Zur museumspraktischen Einbindung zeitgenössischer Restaurierungsethik vgl. Pye 2001. Zu Grundlagen und Grundsätzen der aktuellen Diskussion im Kontext archäologischer Metallfunde vgl. Heritage/Golfomitsou 2015. Zu Überlegungen zur Notwendigkeit der Kulturgutbewahrung aus restauratorischer Sicht vgl. Caple 2000, 12-23.

¹⁹⁷ Janis 2005, 10.

¹⁹⁸ Beispielsweise fordert der Artikel 12 im Dokument von Pavia ein »mehrsprachiges Glossar auf der Grundlage in der Fachliteratur überlieferter Begriffsbestimmung«, vgl. www.encore-edu.org/Pavia.html. Gegenwärtig berücksichtigen Glossare, Thesauri und Wörterbücher die restaurierungsgeschichtliche Terminologie noch unterschiedlich. Beispielsweise fehlen solche Begriffserklärungen selbst im ›Handbuch für Restauratoren‹ bis zu seiner letzten Ausgabe mit integriertem Wörterbuch, vgl. Restauratoren-Handbuch 2010/2011, 115-174. Für Diskussionen zur Problematik ist G. Eggert (Stuttgart),

E. Emmerling (München), J. Freitag (Potsdam), K. Janis (München), A. Jeberien (Berlin), B. Mai (Erfurt), U. Schädler-Saub (Hildesheim) und C. Schölzel (Dresden) zu danken.

¹⁹⁹ Die allgemeine restauratorische Geschichtsforschung, insbesondere hier die zu Antiken, nahm einige im Folgenden aufgenommene Restaurierungserscheinungen als aus sich selbst heraus erklärende Termini ohne weitergefasste Konkretisierung auf. Zu den Begriffen Erst-, Alt-, Neu-, Ent-, Um-, Re-Restaurierung von Skulpturen vgl. Fendt 2012/1-2 passim. Zu den Begriffen Erst-, Alt-, Neu-, Ent-Restaurierung von Vasen vgl. Schilling 2009a; 2009b, passim. Zur Charakterisierung von Alt-Restaurierung von Vasen vgl. Buhl/Knauß 2007, 59. Zu den Begriffen Erst-, Alt-, Neu-, Nach-Restaurierung von Silberfunden vgl. Niemeyer 2007, 20-35; 2009a; 2009b; 2009c; 2013, passim. Zu den Begriffen Erst-, Alt-, Neu-, Ent-Restaurierung von Bronzen vgl. Peltz 2004a; 2004b; 2009b, passim. Zum Begriff ›Nicht-Mehr-Restaurierung im Kontext der Berliner Skulpturenrestaurierung vgl. Fendt 2012/1, 5.

für die Metallfunde konkretisiert als Angebote, die diskutabel bleiben und modifiziert auf Kulturgüter anderer Gattungen übertragbar sind²⁰⁰.

Erhaltung des Überlieferten

Die Bewahrung des Überlieferten kennzeichnete das Spektrum der präventiven Konservierung zuzüglich physikalischer (z.B. Tränkung, Festigung) und chemischer (z.B. Inhibitorenstabilisierung, sog. Entsalzung) Konsolidierungen der vollständigen oder fragmentierten Kulturgüter sowie der Produkte chemischer Zersetzungsprozesse der die Kulturgüter kennzeichnenden Materialien (z.B. Korrosionsprodukte).

Umgang mit dem Oberflächenbild

Das oberflächentangierende Maßnahmenspektrum umfasste die Bewahrung sowie die teilweise oder vollständige Entfernung von nicht zum Objekt gerechneten Substanzen (z.B. Grabungserde, Schmutz), von aufliegenden und in den chemischen Zersetzungsprodukten des Kulturgutes eingelagerten Materialien mit archäologischer Bedeutung (z.B. für den Grabungs- bzw. Herkunftskontext relevante Partikel und/oder Fragmente und solchen von weiteren Objekten) sowie den Zersetzungsprodukten selbst (z.B. Freilegung des tatsächlichen und/oder zugeordneten originalen Oberflächenniveaus, ebenso von Ein- und Auflagen durch mechanische, thermische, chemische, elektrochemische und/oder elektrolytische Methoden).

Umgang mit dem Fragmentierten und dem Fehlenden

Die Rekonstruktion des fragmentiert bzw. gebrochen erhaltenen Kulturgutes durch Fixierung (z.B. Klebung, Stiftung, Nietung) zugeordneter Fragmente gemäß ihrer originären bzw. zugewiesenen Positionen gegebenenfalls durch Korrekturen am Bruchbild (z.B. Feilen, Schleifen) verfolgte die verbesserte, zuvor eingeschränkte Lesbarkeit, Interpretation und didaktische Vermittlung.

Bedeutend sind die Beibehaltung oder Zurücknahme von Deformationen und Verformungen. Sie beeinflussten die Möglichkeiten der Zuweisung von Fragmenten und Teilstücken, folglich die der Rückgewinnung der originalen Gestalt des Objektes an sich.

Durch materialähnliche bzw. -fremde, reversible und/oder irreversible Ergänzungen zeitgenössischen und/oder archäologischen Ursprungs erhielt das Kulturgut eine authentische, vervollkommnete oder gewandelte stilistische und inhaltliche Gestalt. Die rekonstruierte Form basierte auf den Grundlagen archäologisch korrekter oder fehlerhafter sowie bewusst verfremdender Interpretationen.

Die Vereinigung von nicht zusammengehörigen Teilstücken und Fragmenten zu ästhetischen, jedoch entkontextualisierten Antiken suggerierte die Überlieferung von intakten »Kulturgütern«. Diese Realisierung von idealtypischer bzw. trügerischer Vollständigkeit gelang nicht nur durch Hinzufügungen, sondern auch durch Ab- und Umarbeitungen.

²⁰⁰ Eine Erweiterung um die abwertenden Termini Fehl-Restaurierung, Ver-Restaurierung, Falsch-Restaurierung blieb aus Wertschätzung gegenüber der Leistung früher Restaurierender für die Bewahrung von Kunst- und Kulturgütern aus.

Die Beibehaltung des fragmentarischen Erscheinungsbildes wurde für ein Objekt, dem eine Bedeutung zugewiesen wurde, nur selten angestrebt. Zumeist sollte es auch in seiner Fragmentarität Vollständigkeit suggerieren. Ein Wandel setzte mit dem Beginn der Kontextarchäologie ein.

Kenntlichkeit und Unkenntlichkeit der Maßnahmen

Die bewusst intendierte Wahrnehmbarkeit von Anwendungen (z. B. Klebungen, Ergänzungen, Abarbeitungen, Fügekantenkorrekturen, Zusammenfügen nicht zusammengehöriger antiker Fragmente und Teilstücke) als Belege ihrer Existenz blieb die Ausnahme.

Der also weitgehend zugunsten von Unkenntlichkeit ausfallende Diskurs ist davon gekennzeichnet, das Erscheinungsbild der antiken Substanz selbst, insbesondere aber von Hinzutaten manipulativ so zu beeinflussen, dass ein restauratorischer Eingriff nicht als solcher kenntlich war. Die technischen Möglichkeiten hierfür erweisen sich als facettenreiches Spektrum (Repatinierung, Lackpatina, Insitupatina) in der Restaurierungsgeschichte.

Präsentationsästhetische Transformation

Die Her- und Aufrichtung (z. B. Sockelungen, Hängungen, Montagen, Einbindungen) versetzte das Objekt gegebenenfalls mit Ein- oder Anbringungen in die zuge dachte Position als singular inszeniertes Kulturgut oder auch im Kontext mit weiteren Kulturgütern. Das ästhetische Format seiner musealen Präsentation folgte den jeweiligen zeitgenössischen Vorstellungen. Die Aufstellungssituation konnte nur bedingt den authentischen Gegebenheiten entsprechen.

Erst-Restaurierung

Als Erst-Restaurierung verstehen sich die im Kontext zeitgenössischer Bergung, Bewahrung und Wiederherstellung erstmalig realisierten Restaurierungsergebnisse mit hierfür erforderlichen Substanzen (z. B. Zuweisung von Fragmenten, Festigung, Tränkung, Konservierung, Inhibitorenstabilisierung, Formrekonstruktionen, Anfertigung von Ergänzungen, Auftrag von Retuschen, Farbfassungen und Patinierungen, Installation von Standhilfen).

Alt-Restaurierung

Eine Alt-Restaurierung ist ein frühes Restaurierungsergebnis. Sie wird kritisch reflektiert, sobald sie als stilistisch und inhaltlich fragwürdig nicht mehr dem Authentizitätskonzept entspricht und/oder die Restaurierungssubstanzen als unzeitgemäß angesehen werden. Gegebenenfalls zeigen sich Merkmale von Alterungs- und Zerfallsprozessen chemisch und/oder physikalisch instabiler Restaurierungsmaterialien (z. B. Versprödungen, Schrumpfungen, Ablösungen, Farbveränderungen) sowie irreversible chemische und/oder physikalische Veränderungen der Kulturgutsubstanz (z. B. Folgekorrosionen, Farbveränderungen; s. a. Ent-Restaurierung) oder sind zu erwarten, die, einzeln oder kombiniert festgestellt, Anlass zur Neu-Restaurierung sein können.

Neu-Restauration

Die Neu-Restauration ist die Hinwendung mit zeitgenössisch als adäquat erachteten Methoden und den hierfür relevanten Materialien zu den aktuell als restaurierungswürdig bewertete Erscheinungen auf, am und im Kulturgut selbst (z. B. Verschmutzung, Korrosion, Brüche), auf-, an- und/oder eingebrachter Substanzen früherer Restaurationen (s. Alt-Restauration) und/oder der vorgefundenen Umsetzung des stilistischen und inhaltlichen Authentizitätskonzepts.

Weiter-Restauration

Als von der Neu-Restauration sich unterscheidend und eigenständig ist die Weiter- oder Nach-Restauration als die Verbesserung eines kürzlich erzeugten Restaurierungsergebnisses zu betrachten.

Restauration der Restauration

Objektbiographische Aspekte können bei konservatorischer Unbedenklichkeit einer Alt-Restauration ihre Bewahrung am Kulturgut anzeigen, somit gegebenenfalls die Restauration der Restauration als eine Form der Neu-Restauration, also die chemische und/oder physikalische Konsolidierung der Alt-Restauration bewirken.

Ent-Restauration

Als verbreitet erster Schritt einer Neu-Restauration beinhaltet die Ent-Restauration die Entfernung zuvor ein-, auf- und/oder angebrachter Restaurierungssubstanzen, die aufgrund ästhetischer, inhaltlicher und/oder stilistischer Motive dem aktuellen Authentizitätskonzept widersprechen. Ebenso führen restaurierungsethische Bedenklichkeiten und durch die Substanzen angezeigte und/oder anzunehmenden Veränderungen an der Kulturgutsubstanz zur vollständigen, weitgehenden oder teilweisen Rückführung auf den Überlieferungszustand eines Objektes. Bis zu diesem Zeitpunkt durch Alt-Restauration eingetretene Kulturgutveränderungen sind irreversibel (chemische und/oder physikalische Beeinflussung der originären Substanz und der Umwandlungsprodukte, so z. B. Entsalzungsmethoden, mechanische Freilegungen, Bruchkanteneinebnungen, Montagelöcher).

Um-Restauration

Bei der Um-Restauration mündet die Ent-Restauration aufgrund der Neuinterpretation des Kulturgutes in die An- und/oder Aufbringung von Hinzufügungen (z. B. Ergänzungen, Farbfassungen, Standhilfen) gemäß dem neu zugewiesenen stilistischen und inhaltlichen Authentizitätskonzept.

Re-Restaurierung

Von der Um-Restaurierung trennt sich die Re-Restaurierung mit der An- und/oder Aufbringung der bei einer früheren Ent-Restaurierung entfernten, überlieferten und wiederverwendbaren Hinzufügungen (zumeist Ergänzungen und Standhilfen) gemäß der vormaligen und erneut aufgegriffenen stilistischen und inhaltlichen Interpretation des Kulturgutes und/oder seiner restaurierungsgeschichtlichen Kontextualisierung.

›Nicht-Mehr‹-Restaurierung

Mit sich wandelndem stilistischen und inhaltlichen Authentizitätskonzept im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts sollte das restauratorisch unbeeinflusste Kulturgut die Resultate vorhergehender Restaurierungsformen durch die konzeptionelle ›Nicht-Mehr‹-Restaurierung kontrastieren.