

# **DIE BERLINER BRONZEN UND DIE ENTWICKLUNG DER RESTAURIERUNG VON DEN ANFÄNGEN BIS ZUR DAUERHAFTEN BESCHÄFTIGUNG EINES METALLRESTAURATORS AM ANTIQUARIUM**

Für das Verständnis der Restaurierungsgeschichte der Berliner antiken Bronzen bis zur Sensibilisierung der Königlichen Museen für die Fundbetreuung unter Beteiligung eines hauseigenen Chemischen Laboratoriums (1888) und der Einrichtung einer dauerhaft besetzten Metallrestaurierung am Antiquarium (1898) ist zunächst grundlegend anzumerken, dass sie in weitem Umfang über die Restaurierungsethik, -ästhetik und -praktiken aus den Herkunftsregionen der Funde informiert. Wiederum ist die Ergiebigkeit von einigen Faktoren abhängig, so grundlegend von der Berliner Erwerbungs-geschichte. Folglich gibt nur ein überschaubarer Bestand Auskunft über die Anfänge der Bronzerestaurierung in der Renaissance bis in den frühen Barock. Für die folgende Zeit informieren weitaus mehr Bronzen italienischer und deutscher Provenienz über die dortigen Restaurierungsintentionen, als es beispielsweise Antiken aus dem östlichen Mittelmeerraum gestatten, die vermehrt erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an das Antiquarium kamen. Aber selbst mit solchen Einschränkungen liefern die Berliner Bronzen zuzüglich vieler Parallelen aus anderen Sammlungen Europas ein über sie hinaus in weiten Teilen allgemeingültiges Geschichtsbild, welches dann auch noch durch die beginnenden Bemühungen am Antiquarium selbst ab den 1880er Jahren bereichert wird. Gerade hiermit erfuhren die fünf aufgeführten Wesenszüge historischer Restaurierungen durch den einsetzenden Umgang mit dem Erbe, also den historischen Formen der Neu-Restaurierung, noch eine Erweiterung. Zudem lassen sich für die Berliner Situation die Wesenszüge in einigen Aspekten weiter auffächern und wiederum in anderen übergreifend zusammenfassen, sodass sich eine in fünf Schwerpunkten gegliederte Struktur ergibt, um Restaurierungsgeschichte zu durchdringen.

Als Kernaufgabe der Restaurierenden ist der Umgang mit dem Oberflächenbild anzusehen, das in seiner Komplexität Aspekte der Erhaltung des Überlieferten wie auch den Schwerpunkt der Kenntlichkeit und Unkenntlichkeit von Restaurierungseingriffen berührt.

Dieses Maßnahmenspektrum und seine Hintergründe erwiesen sich als wesentlicher Bestandteil beim Umgang mit dem Fragmentierten, dem die Vereinigung von Scherben, Bruch- und Teilstücken sowie das Ergänzen von Fehlendem vorausging. Ganz frei hiervon waren Fragmente, denen man als solchen den Status eines Sammlungsgutes zuwies.

Ein eigener Stellenwert kam der Rückgewinnung von Antiken durch Um- oder Abarbeitung zu, wodurch die im weiteren Sinne bekannten Pasticci, also neue Antiken aus antiker, teils nachantiker Substanz, entstanden. Als weiterer Komplex beeinflusste die präsentationsästhetische Transformation der Bronzen oft nur marginal die übrigen Wesenszüge.

Die frühe Reflexion vorhergehender Restaurierungen am Antiquarium und die hiermit verbundenen restaurierungspraktischen Auswirkungen ergeben einen eigenständigen Schwerpunkt für die letzte Dekade des 19. Jahrhunderts.

Natürlich systematisiert diese Struktur die Berliner Restaurierungsgeschichte auch bis in das 20. Jahrhundert hinein. Und doch ist es so, dass die einsetzende Professionalisierung von Konservierung und Restaurierung an den Königlichen Museen eben mit der Gründung des Laboratoriums und der Anstellung eines Metallrestaurators für die antiken Metallfunde eine Zäsur darstellte und Veränderungen mit sich brachte, die als neuer Abschnitt in der Berliner Restaurierungsgeschichte die vorhergehende Epoche ablöste.

## UMGANG MIT DEM OBERFLÄCHENBILD – ERHALTENES BELASSEN ODER VERÄNDERN UND DAS KONSERVATORISCHE ›KREUZ‹ MIT DER ›EDLEN‹ UND ›UNEDLEN‹ PATINA

Das Oberflächenbild antiker Bronzen reichte bereits an den Grabungsorten von nahezu unkorrodierten Moor- und Süßwasserfunden mit ihrer oft fast unbeeinflussten Materialität (Abb. 38) über ebene, das originale Oberflächenniveau widerspiegelnde Korrosionsauflagen (Abb. 39) und dann solchen, die das antike Niveau mehr oder weniger durch Konglomeratschichtungen<sup>201</sup> beeinträchtigten (Abb. 40), bis hin zu denen, die das Objekt zu einem mineralisierten amorphen Gebilde mit weitgehend fehlenden Bezügen zur antiken objektbiographischen Phase veränderten (Abb. 41). In diesem Spannungsbogen verwies Mitte des 16. Jahrhundert der Goldschmied und Bronzegießer Benvenuto Cellini auf den ästhetisch beeinträchtigen-

<sup>201</sup> Als Konglomerat versteht sich das amorph krustige Schichtengebilde aus Korrosionsprodukten, dem in ihm verborgenen originalen Oberflächenniveau mit seinen Dekoren und polychromen Einlagen (Tauschierungen, Niello, zusätzlicher Metall-, Patina- und Farbaufgaben etc.) sowie eingebundenen Partikeln weiterer archäologischer Artefakte und solcher aus dem Grabungszusammenhang, vgl. Jendritzki 2009. Der in der

Restaurierung verwendete Begriff Agglomerat ist insofern ungenau, als das ein Agglomerat die gleichmäßige Größe der miteinander verbundenen Bestandteile beinhaltet. Im Gegensatz zum Agglomerat zeichnet das chemische Konglomerat unterschiedlich große Bestandteile aus, was der Beschaffenheit von archäologischen Korrosionskrusten entspricht.



**Abb. 38** Pferdestirnplatte aus dem Heraion von Samos (Archäologisches Museum Samos, Inv. B 2579; H. 23,7 cm), die nahezu frei von Korrosion mit annähernd antiker Erscheinung geborgen wurde.



**Abb. 39** Opferträger aus dem Heraion von Samos (Archäologisches Museum Samos, Inv. B 2609; H. 27,5 cm), der mit ebener grüner bis braungrüner Korrosion erhalten ist, die als überliefertes antike Oberflächenniveau Dekore, antike Gebrauchspuren und technische Merkmale zu erkennen gibt.

den »Rost«<sup>202</sup> an antiken Bronzen und einhundert Jahre später Johann Joachim Winckelmann wiederum auf »eine grünliche Oberhaut [...], die im Welschen mit dem Worte *patina* bedeutet wird«<sup>203</sup>.

Patina ist die subjektive und kollektive, damit wechselhaft definierte Vorstellung von den mannigfaltigen, natürlich entstandenen und künstlich erzeugten Alterungserscheinungen auf Oberflächen, die keinesfalls als »Zeichen beginnender Zerstörung«<sup>204</sup> interpretiert wurden. Ihren ikonographischen Symbolcharakter für Alter, Ehrwürdigkeit und Originalität an Kulturgütern aus Bronze erweiterte die kunstwissenschaftliche Betrachtung auf Werke aus anderen Materialien, gleichwohl diese nicht zwangsläufig Korrosions-, sondern eher physikalischen Alterungsprozessen unterliegen, ergänzt um Veränderungen durch (restauratorische) Pflege, was natürlich gleichermaßen auch auf die Bronze zutrifft<sup>205</sup>. Für die archäologischen Artefakte boten die grundlegend immer degenerativen Erscheinungen in ihrem morphologischen und farblichen Spek-

202 Zitiert nach Seidel 1979, 451.

203 Winckelmann 1762, 40.

204 Witt 1905, 300.

205 Das Deutsche Kupfer-Institut bietet aktuell folgende Definition für Patina an: »Die Deckschicht auf Kupferoberflächen entwickelt sich im Lauf der Zeit von einer braunen Schicht, die im Wesentlichen aus Cu(I)-oxid besteht über verschiedene Farbnuancen bis zu dem bekannten typischen Grün [...]. Hat sie eine grüne Färbung angenommen, so wird sie als Patina bezeichnet. Bei dieser handelt es sich um ein komplexes,

nahezu wasserunlösliches Kupfermineral. Je nach Standort wechseln die Anteile an mineralisch gebundenen Carbonaten, Hydroxiden, Chloriden und Sulfaten und damit auch die Farbe der Deckschicht« (s. <https://www.kupferinstitut.de/de/beratung-und-service/kupfer-wiki/details/article/patina.html> [12.02.2019]). Die in der Konservierungswissenschaft reflektierte Vorstellung von der Patina auf Kulturgütern aus Kupfer und Kupferlegierungen greift weitestgehend auf die Arbeit von T. Brachert zurück, vgl. Brachert 1985, 78-148. Aufbauend hierauf erarbeitete U. Heithorn weitere Überlegungen zur



**Abb. 40** Blech mit Pegasus aus dem Heraion von Samos (Archäologisches Museum Samos, Inv. B 185; H. 13,4 cm), das vollständig und heterogen mit unregelmäßigem Oberflächenbild bis weit oberhalb des originalen Niveaus korrodierte.



**Abb. 41** Statuette eines Hirsches aus dem Heraion von Samos (Archäologisches Museum Samos; Inv. B 1095; H. 10 cm) mit voluminöser rissiger Korrosion, die erheblich die Lesbarkeit der Figur beeinträchtigt.

trum als prägendes Oberflächencharakteristikum das mit Abstand größte Potenzial einer Ästhetisierung seit der Wiederentdeckung der Antike und beeinflussten fortan die Oberflächengestaltung an Bronzekunstwerken aller weiteren Epochen.

Für die Antiken selbst schätzte nicht nur Winckelmann das Grün als Sinnbild für die Authentizität des Artefakts. Das unruhig Polychrome bot eine komplexe Ästhetik, die man interpretatorisch zu stilisieren lernte. Levezow, der erste Direktor des Berliner Antiquariums, äußerte sich dahin gehend: »Nicht die reine grüne Farbe allein ist diesem edlen Roste eigen; er findet sich mit allen gebrochenen Mischungen und Schattierungen des Grüns, vom hellsten Gras- oder Lauchgrün, durch alle Abstufungen des gelblichen, oder gräulichen, bräunlichen, bis zum dunkelschwarzen Grün hinab gepaart; zuweilen auch mit schönstem Himmelblau oder lebhaftem Roth, Braun und Gelb«<sup>206</sup>. Diese frühe Erweiterung des Patinaverständnisses auf andere Korrosionsfarben und -formen blieb in ihrer Komplexität sperrig, sodass sich die »schöne grüne, bald hellere, bald dunklere, oft glasglänzende Kruste aus Grünspan [...], welche als Patina bezeichnet wird«<sup>207</sup>, latinisierend als eben die *aerugo nobilis* durchsetzte<sup>208</sup>. Als ästhetisches, auratisches und auch konservatorisches Gegenüber kristallisierte sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts das punktförmige bis flächige signalhafte helle Grün als Bedrohung für die archäologischen bronzenen Sammlungsstücke heraus.

Diese Korrosion stand durch ihre pulvrige, matte, oft unebene Struktur im Kontrast zu Korrosionsprodukten, »die durch ihren Schimmer das Auge ergötzen«<sup>209</sup>, womit der erste in Deutschland lehrende Kunsthistoriker Johann Dominik Fiorillo in seiner für die moderne Patinaforschung fundamentalen Schrift die auratische Deutung von Korrosionsprodukten in Abhängigkeit von ihrer morphologischen Struktur anstieß und dahin gehend verfolgte, es eben »nicht zu einer unfehlbaren Regel [zu] machen, dass die antike Patina eine glänzende Farbe haben muß«<sup>210</sup>. Dennoch, mit der anhaltenden Konsequenz, das ebene Oberflächenbild mit ursprünglich antikem Formenverlauf positiv konnotiert den weitaus häufiger anzutreffenden übrigen Korrosionserscheinungen gegenüberzustellen, erlangten Farbigkeit und Morphologie die gleiche ikonologische Bedeutung in der Patinaästhetik von archäologischen Bronzen (**Tab. 1**).

Herleitung des Begriffes sowie seiner Definition, vgl. Heithorn 1994, 19-26. Weitreichend setzte sich D. A. Scott mit der Thematik auseinander, vgl. Scott 2002, 322-351. Brachert ging mit unschlüssiger Diskussion davon aus, dass mit Patina bereits im 17. Jahrhundert das Nachdunkeln der Firnisse an Gemälden angesprochen wurde, um dann doch auf die Plastik und Medaillenkunst des 15. Jahrhunderts zu verweisen, vgl. Brachert 1985, 11-13. Der renaissancezeitliche Kunsthistoriker G. Vasari sprach noch von den Verfärbungen, die Bronzen nach gewisser Zeit überziehen, vgl. Koller 2013, 23. Die wohl erste Herleitung des Begriffs Patina als ästhetisch gealterte Oberfläche im Kontext der Reinigung von Kunstwerken stammt vom Italiener F. Baldinucci aus dem Jahr 1681, vgl. Koller 2013, 23. Sooft man versuchte, sich dem Ursprung des Terminus zu nähern, sooft war dies mit der Schwierigkeit seiner Definition verbunden. Derzeitig wird die Herkunft wieder offener diskutiert, wobei etymologisch das enge Verhältnis zu gealterten Bronzeoberflächen im Fokus steht, vgl. Koller 2013, 23 Anm. 4. Darüber hinaus klingen immer wieder Überlegungen zur Deutung und Bedeutung der Patina in Abhandlungen zur Korrosion auf Bronzen an, vgl. z. B. Weil 1977; 2007. Die Diskussion zur Erweiterung des Patina-Begriffes auf chemische und physikalische Veränderlichkeiten als Symbol gewünschter, ästhetischer und auratischer Alterungserscheinungen an Werken aus weiteren Materialien trieb in der jüngeren Forschung C. Brandi voran und griff Brachert auf, vgl. Brachert 1985, 9-12. 34-77. 149-201; Brandi 2006, 78. Hierauf bauten

weiterführende Auseinandersetzungen auf, vgl. z. B. Günther 1996; Tschofen 2003; Muthesius 2003; Schrader 2003; Koller 2013. Derlei Exkurse reichen, wenn auch nur vereinzelt nachweisbar, bis in das 19. Jahrhundert zurück, vgl. z. B. Fiorillo 1832; Witt 1905. Über die Kunstwissenschaften hinaus sind natürliche, gleichfalls künstlich erzeugte Alterungserscheinungen stilbildende Elemente, die sich aktuell in den Termini »vintage« und »used optic« definieren.

<sup>206</sup> Levezow 1834, 184. Als Ursache für das Farbspektrum verweist K. Levezow kurz auf die Abhängigkeit des Korrosionsbildes von den Bodenbedingungen und ausführlicher auf den Einfluss der Legierungspartner, vgl. Levezow 1834, 184-186.

<sup>207</sup> Desor 1866, 88; gleichlautend ohne Quellenverweis vgl. von Bibra 1869, 156.

<sup>208</sup> Noch bevor sich der Begriff Patina endgültig durchsetzte, wurden ästhetisch aufwertende Oberflächenveränderungen als Edelrost, mit der Latinisierung als *aerugo nobilis* angesprochen, vgl. z. B. Dorow 1823, 21; Leitfaden 1837, 92; Bähr 1850, 16. Zur Herleitung des Terminus *aerugo nobilis* äußerte sich bereits J. Winckelmann, vgl. Winckelmanns Werke 1839, 264. E. von Bibra erweiterte die im 19. Jahrhundert üblich gewordene Terminologie auf »Patina antiqua, [und] verde antico« (s. von Bibra 1869, 208). Diese Ansprachen konnten sich nur bedingt durchsetzen.

<sup>209</sup> Fiorillo 1832, 390.

<sup>210</sup> Fiorillo 1832, 389.

Farbe	Bedeutung und Deutung
lasierend braun bis schwarz	Transuzente, gleichmäßige braune bis schwarze Färbungen unterstrichen die ehrwürdige Materialität des Grundmetalls und seine Beständigkeit in der Reflexion auf eine beginnende, nicht aber schädigende Korrosion, die folglich ästhetisch das Objekt bereicherten, selten aber an archäologischen Funden anzutreffen waren.
opak braun bis schwarz	Die dunklen deckenden Färbungen hoben gleichbedeutend mit den transluzenten Färbungen den metallischen Charakter des Objekts hervor, obwohl sie ihn verhüllend negierten. Durch eine tief verankerte Assoziativkraft symbolisierten sie mit ihrer Kompaktheit Unveränderlichkeit, folglich Alter und Beständigkeit des Objekts. Als geschlossene großflächige Korrosionsauflage blieben sie an archäologischen Artefakten eine Ausnahme.
kompakt grün	Die hellgrüne bis dunkelgrüne, insbesondere kompakte Färbung kennzeichnete das Objekt als Fundstück, als archäologisches Artefakt. Sie symbolisierte mehr noch als Braun und Schwarz das Alter. Ihre Bedeutung stand in Abhängigkeit von ihrer Ausdehnung auf einem Objekt und dem Glanz, der sie auszeichnete. War die Objektoberfläche weitgehend oder ganz in dieser Form korrodiert, hatte diese Korrosionsauflage den höchsten Stellenwert und galt als Indikator für die Echtheit einer archäologischen Bronze.
pulvrig grün	Eine hellgrüne bis grüne Färbung von pulvriger Konsistenz rief ab dem entwickelten 19. Jahrhundert als Signalfarbe Sorge um die Beständigkeit der archäologischen Bronze hervor. Das Objekt galt als bedroht, dies erst recht in Verbindung mit der unebenen Erscheinung der Korrosion. Die Färbung signalisierte Restaurierungsbedürftigkeit.
blau	Gleichbedeutend mit dem kompakten Grün charakterisiert die blaue bis blaugrüne Färbung das Objekt als archäologischen Fund. Aufgrund des seltenen Vorkommens impliziert es in dominanter Erscheinung neben Alter und Echtheit die Besonderheit des Objekts.

**Tab. 1** Tradierte ikonologische Deutung der Korrosionserscheinungen an archäologischen Bronzen<sup>211</sup>.

Der sprachkundige Fiorillo mit neapolitanischen Vorfahren erkannte in der von ihm verfolgten internationalen Diskussion bezüglich der »Farbe, den Schein und der Härte der Patina [...] allein bis jetzt hat noch keiner die Chemie zu Hilfe genommen, um ihren Ursprung und ihr eigentliches Wesen zu ergründen«<sup>212</sup>. Er suchte am beginnenden 19. Jahrhundert nach weitreichenden Ausführungen zu den Einflüssen auf die Artefakte, während ihrer Ruhephase die auratische Zuschreibung zu versachlichen: »Die Antiquare können also bemerken, dass die Patina, die sie so hoch schätzen, nichts anderes als eine der großen Operationen der Natur, und eine vollkommene Oxydation des Kupfers ist«<sup>213</sup>. Fiorillos erst elf Jahre nach seinem Tod (1821) veröffentlichte Schrift fasste im Grundsatz bereits die korrosionsfördernden Umstände zusammen. Richtig erkannte er hierin den »Zutritt der atmosphärischen Luft und des Wassers«<sup>214</sup>, die Wirkung von Säuren und Salzverbindungen sowie den Einfluss organischer Substanzen. Von solchen naturwissenschaftlichen Überlegungen überzeugt, erweiterte Levezow die Einflüsse auf das Korrosionsverhalten um die »verschiedenen Mischungsverhältnisse des reinen Kupfers zu anderen damit verbundenen Metallen, als Zink, Zinn, Blei u. s. w.«<sup>215</sup>, damit der metallurgischen Beschaffenheit bronzener Artefakte. Die noch vagen naturwissenschaftlichen Vorstellungen konkretisierte die Forschung zur Mitte des 19. Jahrhunderts, um an seinem Ende mit der Professionalisierung von Restaurierung und Konservierung die Wende zur modernen, bis in die Gegenwart bedeutsamen Korrosionsforschung einzuleiten<sup>216</sup>. Der Chemiker Rolf-Dieter Bleck fasste

<sup>211</sup> Zur ikonologischen Bedeutung der Oberflächenfärbung in der nachantiken Bronzekunst vgl. Heithorn 1994, 41-59; 1998. Zu derlei Bezügen in der Restaurierungsgeschichte antiker Bronzen vgl. Peltz 2009c, 73.

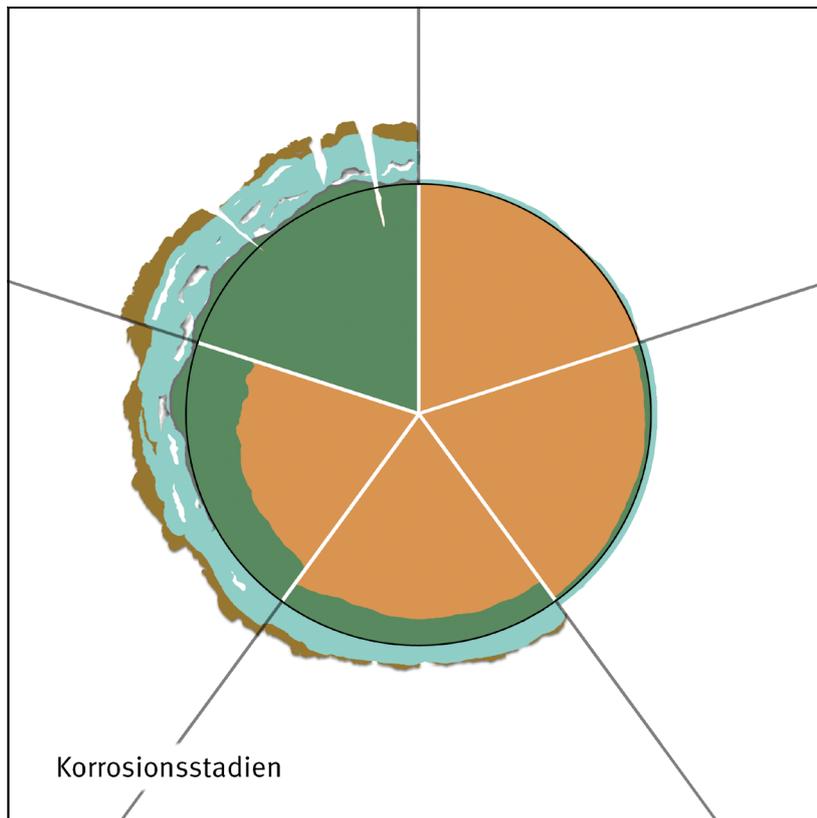
<sup>212</sup> Fiorillo 1832, 387.

<sup>213</sup> Fiorillo 1832, 387.

<sup>214</sup> Fiorillo 1832, 390.

<sup>215</sup> Levezow 1834, 186.

<sup>216</sup> Zu den Korrosionsvorgängen und -produkten von Kulturgütern aus Kupfer und seinen Legierungspartnern umfassend Scott 2002.



**Abb. 42** Schema der Grundzüge zum Ausmaß der Korrosion an archaischen Bronzen.

- |   |  |
|---|--|
| <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: #c85130; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Bronze   | <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: #80c8c8; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Korrosion oberhalb des überlieferten originalen Niveaus – u.U. mit Einschlüssen, Rissen und Anhaftungen |
| <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: #308030; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Korrosion unterhalb des überlieferten originalen Niveaus | <span style="display: inline-block; width: 15px; height: 15px; background-color: #804000; border: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> Sedimente – u.U. mit Anhaftungen  |
| <span style="display: inline-block; width: 15px; border-bottom: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> originales Niveau  | <span style="display: inline-block; width: 15px; border-bottom: 1px solid black; margin-right: 5px;"></span> überlieferter Verlauf des originalen Niveaus  |

dann im Jahr 1966 die naturwissenschaftliche Sicht auf die Patina weitaus weniger auratisierend mit den knappen Worten zusammen: »Patina ist bekanntlich nur ein Sammelbegriff für alles, was sich an Korrosionsprodukten auf dem Kupfer bzw. der Bronze anhäuft«<sup>217</sup>, was bis in die Gegenwart nur bedingt das Meinungsbild von der »edlen« und »unedlen« Patina tangiert<sup>218</sup>.

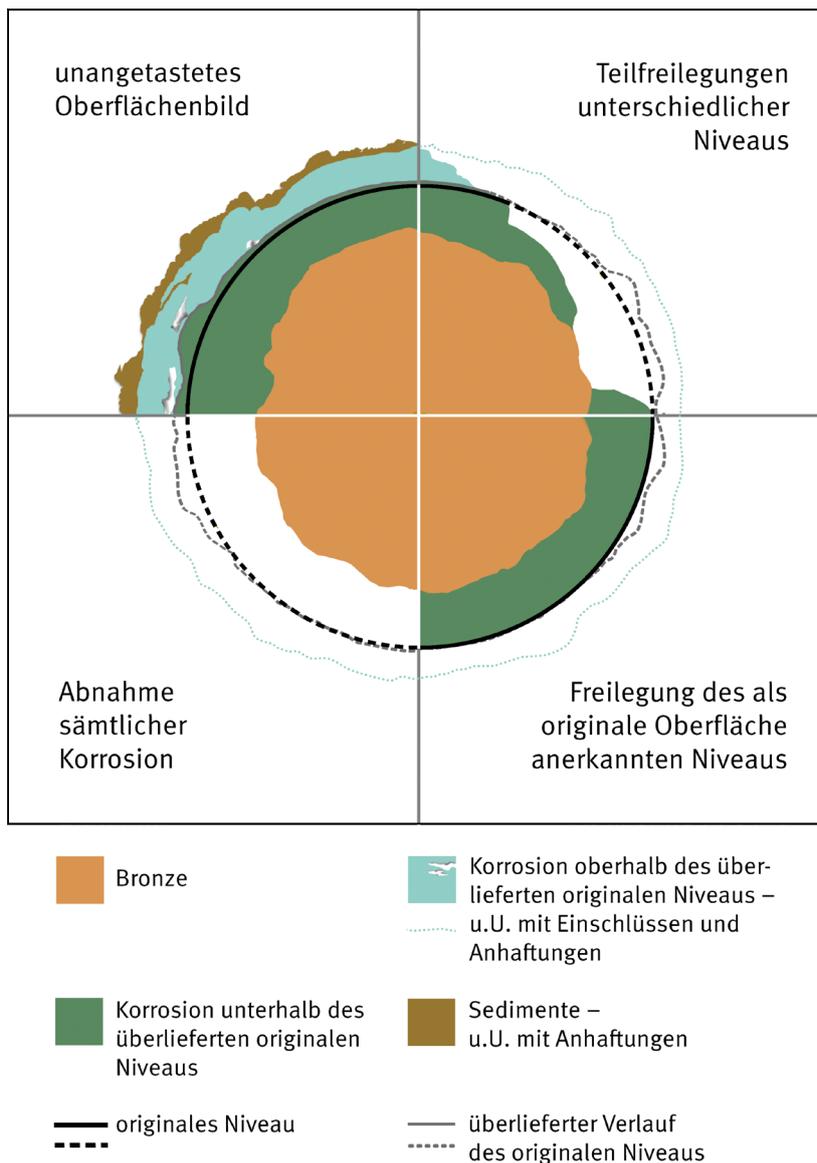
An antiken Bronzen können sich die Korrosionsauflagen aus den Reaktionsprodukten des Kupfers und seiner Legierungspartner, ein- und aufgelagerten Bestandteilen aus dem Fundmilieu sowie weiteren Artefakte zusammensetzen. Je nach Korrosionskomponenten und -ausmaß findet sich auf oder in der Korrosionsauflage das originale Oberflächenniveau eines Bronzefundes entsprechend seiner antiken Position oder wurde durch selektiv abweichende Korrosionsprozesse verschoben (**Abb. 42**). In solchen Fällen spiegelt der Verlauf des ursprünglichen Niveaus innerhalb der Schichtungen nicht oder nicht mehr vollständig die antike Situation wider.

<sup>217</sup> Bleck 1966a, 48.

<sup>218</sup> Zum Meinungsbild der Konservierungsforschung in den 1970er Jahren über die Korrosionsprodukte an archaischen Bron-

zen vgl. Gettens 1970. Die frühen Klassifizierungen in »edle« und »unedel« greifen typologisierend bis in die ausdifferenzierte aktuelle Korrosionsforschung, vgl. Bertholon 2001a, 818.

**Abb. 43** Schematisches Phasenmodell zum Umgang mit den Korrosionsauflagerungen.



Hiervon sind gleichfalls punzierte und gravierte Oberflächendekorationen aller Art bis hin zu polychromen Gestaltungselementen in Form von Einlagen verschiedener Materialien (Tauschierungen, Niello, Glasfluss etc.) sowie die Bronzeoberflächen bedeckende Auflagen (Verzinnung, Versilberung, Vergoldung, Farbfassung etc.) betroffen, die in die Korrosionsprodukte des Grundmetalls verdeckt eingeschlossen sein konnten. Jene Gestaltungselemente vernachlässigt die **Abbildung 42** ihrer Übersichtlichkeit wegen.

Die restauratorische Fragestellung, was von den Korrosionsauflagerungen als Patina bewahrenswert ist und was als Schmutz deklariert entfernt gehört, stand in der Geschichte der Bronzerestaurierung immer in Wechselwirkung mit der kunsthistorisch, archäologischen Suche nach dem, was das ›Edle‹ und was das ›Unedle‹ kennzeichnete. Die Möglichkeiten, um dieser Suche gerecht zu werden, changierten zwischen vollständiger Entfernung der Korrosionsauflagen, ihrer Abnahme bis zum vermeintlichen oder tatsächlichen originalen Oberflächenniveau, der lokalen mehr oder weniger tiefgreifenden Abtragung sowie der Erhaltung von gänzlich unberührt belassenen Auflagerungen (**Abb. 43**).

Für den wechselnd als Reinigung, Abnahme, Freilegung etc. angesprochenen Umgang mit den Korrosionsschichtungen bediente man sich seit Entdeckung der antiken Bronzen als Kulturgüter bis zur Professi-

onalisierung von Konservierung und Restaurierung vornehmlich mechanischer, weniger chemischer, selten thermischer Verfahren und kombinierter Methoden aus ihnen. Die herauszuarbeitende Form reflektierte auf die antike Modellierung und stilistische Gestalt. Die Auffindung von Gravuren, Ziselierungen, dekorativen Oberflächeneinlagen, Vergoldungen und Versilberungen galt *per se* als Entdeckung des authentischen antiken Niveaus und als Wiedergewinnung wesentlicher Gestaltungselemente der Bronzekunst. Die Freilegung der metallischen, faktisch mehr oder weniger deutlich unterhalb des originalen Niveaus befindlichen Oberfläche von Bronzen befürwortete die Rückführung auf ihre Materialität. Es ist das Ergebnis des langwierigen Entwicklungsprozesses der Konservierungswissenschaft, dass die Auffindung des tatsächlichen originalen Oberflächenniveaus an überkorrodierten Bronzen, wenn überhaupt, nur mittels mechanischer Interventionen möglich ist<sup>219</sup>. Das unangetastete oder durch Freilegetechniken modellierte Makrorelief krustiger Auflagen mit Unterstützung mehr oder weniger zufällig belassener Grabungserde unterstrich die archäologische Herkunft einer Bronze, wobei die Teilabnahme auf den Kompromiss zwischen ›antiker‹ und ›archäologischer‹ Authentizität reflektierte.

An die Seite der vollständigen oder teilweisen Entfernung von Korrosionsauflagen konnte die Hinzufügung als manipulatives Moment in der Ästhetisierung des Oberflächenbildes treten. Die Repatinierung der zuvor vollkommen oder teilweise von Korrosion befreiten Antiken zielte auf die Schaffung des ästhetischen Idealmodells der *aerugo nobilis* mittels chemischer Substanzen ab. Die Applizierung monochromer Malmittel suchte als Lackpatina die vereinheitlichende Konstante. Sie und die Insitu Patina als farb- und strukturgebende Imitation des Korrosionsbildes konnten sämtliche Beeinflussungen des Objektstatus unter sich verbergen. Als weitere Form der Hinzutat erlangte erst spät die Konservierung und Tränkung als substanzbewahrende Methode für Artefakte eine eigenständige Bedeutung, die als mechanisch fragil oder auch korrosionschemisch gefährdet interpretiert wurden.

Die sich selbst an ein und demselben Objekt nicht ausschließenden Möglichkeiten des Umgangs mit dem Oberflächenbild spiegeln die Ergebnisse der Entscheidungsprozesse zwischen den Erfahrungswelten der Restaurierenden oder ihrer Auftraggeber wider und geben eine Antwort auf die Fragestellung, welche Authentizität(en) das Oberflächenbild in sich konservieren sollte und konnte.

### **Konservierung, ein Novum vor der Professionalisierung von Restaurierung?**

In den renaissancezeitlichen Kunstgussbetrieben verwendete Rezepturen farbloser Substanzen eigneten sich genauso zur Aufarbeitung von Antiken wie zur künstlerischen Gestaltung zeitgenössischer Arbeiten. Und doch ist ihre Übernahme in den pflegerischen Anwendungshorizont an archäologischen Bronzen nur anzunehmen, vielleicht sogar auszuschließen, denn kamen Anstrichstoffe im restauratorischen Kontext zur Anwendung, fokussierte ihre ästhetische Ausrichtung die unten eingehend besprochene monochrome Lackpatinierung. Der konservatorische Schutz metallischer Oberflächen, der auch nur in Ausnahmefällen zum Konzept bei der Pflege an nachantiken Bildwerken zählte<sup>220</sup>, war für die ohnehin zumeist nicht metallisch erscheinenden archäologischen Bronzen irrelevant. Für sie erfuhren tränkende Konservierungen oder

<sup>219</sup> Zur Geschichte der Suche nach der originalen Oberfläche in der Restaurierung archäologischer Metalle vgl. Bertholon 2001a; 2001b; 2004. Zu einer ethischen Diskussion aus den 1980er Jahren über die mechanische Annäherung an das antike Niveau vgl. Eichhorn 1985, 149.

<sup>220</sup> Sofern Bildwerke überhaupt mit metallischer Oberflächenerscheinung aufgestellt wurden, spekulierte man auf die Bildung einer sie veredelnden Patina, so beispielsweise an

Bronzen von A. de Vries, vgl. Bassett 2008, 270f. Noch 1814 zählte J. Wuttig einige monumentale Standbilder auf, die zuvor mit metallischem Oberflächenbild aufgestellt wurden, vgl. Wuttig 1814, 53f. Eine Konservierung, die die metallische Oberfläche bewahren sollte, erwähnte auch er nicht, eher dann doch, dass sich ein ›Erzbeschlag‹, was Wuttig als oberflächenveredelnde Patina auf dem Metall ansah, langsam selbst ausbilde.

konservierende Tränkungen als weitere, in **Abbildung 43** nicht dargestellte Möglichkeit erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit folgenden Fragestellungen eine Bedeutung: Wie viel von der in der Ruhephase eines Objekts entwickelten Substanz galt es, als Zeugnis für die archäologische Herkunft eines Fundes zu bewahren, beziehungsweise, welche Bedeutung wurde der Folgekorrosion beigemessen? Zudem hatten Tränkungen und Konservierungen den willkommenen Effekt, die als unedel interpretierten Korrosionsauflagen in die Nähe der edlen Patina zu rücken oder, wie Fiorillo im beginnenden 19. Jahrhundert in seinen Überlegungen zu antiken Schutzmaßnahmen den Vorteil mit den Worten betonte, »um der bereits vorhandenen Patina eine lebhaftere Farbe zu geben«<sup>221</sup>.

Über solche anfänglichen Erklärungsversuche zur Korrosionschemie hinaus, wie sie beispielsweise Levezow und Fiorillo der archäologischen Forschung zugänglich machten, fasste erstmalig im Jahr 1865 Ernst Freiherr von Bibra die naturwissenschaftliche Korrosionsforschung in seiner vielbeachteten Schrift zur Geschichte der Metalle früher Kulturen zusammen<sup>222</sup>. Der noch übersichtliche Wissensstand verdeutlicht, dass die eben auch von Fiorillo und Levezow angeregte Ausweitung der Diskussion auf andere Fachschaften von der Naturwissenschaft zunächst nur sehr zögerlich aufgegriffen wurde.

Wie dem auch sei, »endlich hat man Kupferchlorid in der Patina gefunden«<sup>223</sup>, berichtete von Bibra, ohne die Folgen für die Artefakte zu erkennen. Bald darauf fokussierte die Forschung immer weitere chemische Bestimmungen von Korrosionsprodukten auf archäologischen Bronzen und begann zum Ende des Jahrhunderts hin, die komplexen Vorgänge zu entschlüsseln, die für die Folgekorrosion an den Funden verantwortlich zeichneten. Am Berliner Museum für Völkerkunde verwies der erste Objektrestaurator an den Königlichen Museen Wilhelm Eduard J. Krause<sup>224</sup> am Anfang der 1880er Jahre darauf: »In dem hellgrünen, dicken, mehligem Überzug gewisser Bronzen ist reichlich Chlor vertreten; ich hab es an Bronzen aus der Mark Brandenburg, Sachsen und Bayern nachgewiesen, ferner auch an solchen aus Aegypten [...]«<sup>225</sup>. Das Antiquarium hatte bald darauf, spätestens aber mit Rathgens Bündelung der bisherigen Forschung in seinem 1898 erschienenen »Handbuch«, Kenntnis von den nun chemisch umfänglicher erklärbaren Vorgängen<sup>226</sup>, die für die auch hier als bedenklich erachteten Korrosionserscheinungen verantwortlich zu machen waren. Bis zu diesem Zeitpunkt mehrten sich weltweit die Stimmen, die in den hellgrünen Korrosionsprodukten des Kupfers als »rauen«, »pusteligen«, »narbigen«, »pockigen« oder einfach »pulvrigen« Erscheinungen eine ungebändigte Bedrohung für bronzene Grabungsfunde mit dramatischer Diktion sahen. Teils auch in Ermangelung von genauen Kenntnissen ihrer chemischen Zusammensetzung sprach man allgemein von der »Bronzekrankheit« (bronze disease), besser doch vom »Bronzekrebs« (bronze cancrroid), der »Krätze«, einem »Ausschlag« (rognia), von »Karies« (caries) oder erkannten hierin die »Pest«<sup>227</sup>. Sie alle konnten sich als ansteckende Krankheit (infectious malady) unkontrolliert ausbreiten und erschienen zunächst als unheilbar<sup>228</sup>. Folglich zerstörten sie den Wirtsträger selbst und mit epidemischem Ausmaß umliegende Bronzebildwerke. Etwas zurückhaltender erscheint da die Gleichsetzung derartig korrodierter Bronzen mit »krankem Metall« (métaux malades)<sup>229</sup>. Trotz aller aufklärenden wissenschaftlichen Ansätze spiegeln die anthropomorphi-

221 Fiorillo 1832, 395.

222 Vgl. von Bibra 1869.

223 von Bibra 1869, 208. Wohl erstmalig wies im Jahr 1826 J. Davy bei den chemischen Untersuchungen der Korrosionsauflagen auf die Anwesenheit von Chloridverbindungen hin, vgl. Scott 2002, 122.

224 Zu E. Krauses Wirken an der Abteilung und darüber hinaus vgl. Born/Hausdörfer/Thieme 2005, 488f. Abb. 1; Kaiser 2016, 34-39; Peltz 2017b, 55f. Abb. 1.

225 Krause 1882, 537.

226 Vgl. Rathgen 1898, 26-28.

227 Vgl. z. B. Frazer 1898; Rathgen 1898, 25f.; 1905, 27; 1924, 25-27.

228 Vgl. Frazer 1898, 62.

229 Vgl. Rathgen 1898, 27. Zudem hielt sich hartnäckig die Vorstellung, dass Bakterienstämme für Zerfallserscheinungen verantwortlich seien, und anfangs glaubte man sogar, dass man die als sicheres Identifikationsindiz »wilde Patina« am Geruch erkennen könne. Hierzu mit kritischer Reflexion Rathgen 1898, 40.

sierten Termini das bis weit in das 20. Jahrhundert reichende kollektive Bedürfnis nach metaphorischen Sprachbildern mit Signalwirkung auf den kritischen Zustand eines bronzenen Artefakts wider. Vielleicht um sich hiervon bereits frühzeitig abzusetzen, griff man in Berlin bereits in den 1880er Jahren die Bezeichnung »Ausblühungen«<sup>230</sup> auf, die ohne Bezüge zum medizinischen Sprachduktus weitaus länger Bestand hatte.

Für die Entwicklung der Konservierungspraxis an den Königlichen Museen war Krauses Studienreise vom 14.-21. August 1887 an die Restaurierungsabteilungen in Mainz und Worms von zentraler Bedeutung, über die er den Generaldirektor in einem sehr ausführlichen Bericht zu Aspekten über Korrosionsvorgänge und zum Umgang mit archäologischen Eisen-, Bronze und Holzobjekten informierte<sup>231</sup>. Dass Krause auch anmerkte, zur »Conservierung von Bronzen konnte ich weder in Mainz noch in Worms Neues erfahren«<sup>232</sup>, ist mit seinen eigenen konservatorischen Erfahrungen zu erklären, die er für ausreichend erachtete. Anzunehmen ist, dass hierzu die von Krause eine Zeit lang praktizierte Tränkung mittels Paraffin oder die später von ihm favorisierte mittels Cellulosenitrat zählte<sup>233</sup>. Darüber hinaus erreichte das Völkerkundemuseum im selben Jahr der Bericht über die »Conservirende Behandlung von Eisen- und Erzgeräthen aus vorzeitlichen Gräberfunden, angewendet in den Werkstätten des römisch-germanischen Central-Museums in Mainz«<sup>234</sup>. Hier heißt es: »Das Erz wird wie das Eisen gereinigt, gewaschen und erwärmt und in letzterem Zustand mit aufgelöstem Jungfernwachs bestrichen. Ist diese Lösung eingedrungen und eingetrocknet, so wird der Gegenstand mit einer Bürste von Ziegenhaaren gebürstet, bis sich ein matter patinaähnlicher Glanz einstellt. Sollten sich später noch einige pilzartige Grünspanausschösslige zeigen, so werden solche mit einem scharfen Instrument entfernt und die befreiten Stellen mit Kautschuklösung betupft«<sup>235</sup>.

Das Bemerkenswerte am Mainzer Bericht ist, dass er Langzeiterfahrungen vermittelte, die vielleicht bis in das Gründungsjahr des Museums 1852 zurückreichten und die signalisierten, wie man der Folgekorrosion entgegentreten könne, für die der Baukörper verantwortlich gemacht wurden. So ist zu lesen: »Da jedoch leider die meisten Alterthumssammlungen in Erdgeschoßen untergebracht sind, welche ihrer Natur nach den Einwirkungen der Witterung und der Feuchtigkeit nicht vollständig entzogen werden können, so erscheint eine sorgfältige Überwachung des Zustandes der Metallgeräthe in solchen Räumen nach der oben beschriebenen Behandlung durchaus geboten. Denn die geringsten Überbleibsel von Feuchtigkeit in den Metallen treten, angezogen von der dumpfen Luft des Erdgeschoßes, an die Oberfläche, wo sie bei Eisen als Rostperlen, bei Erz in Form von Grünspanpilzen erscheinen«, die man durch konservierende Tränkung »bis zum völligen Verschwinden dieser Erscheinungen«<sup>236</sup> behandelte. Allerdings muss die Vorgehensweise schon seinerzeit deutliche Grenzen aufgezeigt haben, denn Krause sprach nach seiner Hospitationsreise auch davon, dass sich in Mainz ausgestellte Bronzen »in sehr traurigem Zustand befanden und an mehreren Stellen zerblättern und abbröckelten«<sup>237</sup>.

<sup>230</sup> Merkbuch 1888, 42.

<sup>231</sup> Vgl. Krause an GV, 06.09.1887, in: SMB-EM-Archiv, E 584-1887.

<sup>232</sup> Krause an GV, 06.09.1887, in: SMB-EM-Archiv, E 584-1887. Deutlich umfangreicher informierte der auf Eisenfunde spezialisierte E. Krause über die Vorgehensweisen zur Tränkung und Freilegung tauschierter eiserner Objekte.

<sup>233</sup> E. Krause erwähnte für das Jahr 1880 Tränkungsversuche mit Paraffin, die er aber bald absetzte, vgl. Krause 1902, 444. Am Ende des Jahrhunderts berichtet Krause über seine langjährigen Erfahrungen mit »Celluloid-Lack« als Konservierungsmittel in der gesamten Metallbehandlung, vgl. Krause 1899, 576-578.

<sup>234</sup> Conservirende Behandlung von Eisen- und Erzgeräthen aus vorzeitlichen Gräberfunden, angewendet in den Werkstätten des römisch-germanischen Central-Museums in Mainz, undatiert (vor 1887), in: RGZM-Archiv, LLA 025-222.

<sup>235</sup> Conservirende Behandlung von Eisen- und Erzgeräthen aus vorzeitlichen Gräberfunden, angewendet in den Werkstätten des römisch-germanischen Central-Museums in Mainz, undatiert (vor 1887), in: RGZM-Archiv, LLA 025-222.

<sup>236</sup> Conservirende Behandlung von Eisen- und Erzgeräthen aus vorzeitlichen Gräberfunden, angewendet in den Werkstätten des römisch-germanischen Central-Museums in Mainz, undatiert (vor 1887), in: RGZM-Archiv, LLA 025-222.

<sup>237</sup> Krause an GV, 06.09.1887, in: SMB-EM-Archiv, E 584-1887.

Am Berliner Antiquarium machte schon im Jahr 1833 Dorow in Sorge um die von ihm übereignete Sammlung auf eine ähnlich klimatisch unzulängliche Situation im Alten Museum aufmerksam. Mit Blick auf das feuchte, dann wieder aufgeheizte trockene Sockelgeschoss ließ er die Verantwortlichen wissen, dass »Stock und Feuchtigkeit gerade für bemalte oft zusammengekittete Vasen, für Bronzen, Münzen u. d. g. sehr nachteilig ist und sie über lang oder kurz einem sichern und völligen Ruin entgegenführt«<sup>238</sup>. Eine umgehende Anfrage des Ministers für Geistliche-, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten Karl Sigmund Franz Freiherr vom Stein zum Altenstein an den Generalintendanten der Königlichen Museen Karl Moritz Graf von Brühl<sup>239</sup> beantwortete dieser nach Rückfrage bei Levezow mit den Verweisen, »daß die Luft im Antiquarium keineswegs so feucht ist, daß sie auf die ausgestellten Vasen von gebranntem Thon oder auf die Bronzen wirklich zerstörend wirken könne«<sup>240</sup>. Nur für die in Italien mit einfachem, sich nun lösendem Leim verklebten Vasen sind Nachbesserungen durch den Galeriedienst Thora, unter Umständen mit Unterstützung durch einen externen Restaurierenden, überliefert<sup>241</sup>. Spätfolgen könnte in der zweiten Jahrhunderthälfte der Vasenspezialist Noack behoben haben<sup>242</sup>. Ein unmittelbares konservatorisches Einwirken auf mögliche nachkorrodierende Bronzeoberflächen mit irgendeinem im Metallhandwerk oder -kunsthandwerk üblichen Schutzüberzug ist nach Levezows Einschätzung nicht anzunehmen. Die sich günstig entwickelnden klimatischen Bedingungen nach baulichen Nachbesserungen<sup>243</sup>, respektive der sukzessive Rückgang von Korrosionserscheinungen, werden dazu beigetragen haben, dass man eine konservatorisch orientierte Bestandspflege überhaupt erst mit der Professionalisierung der Restaurierung einführte.

### Transformation der Oberfläche zur Patina durch mechanische Beeinflussung

Cellini vermerkte im Jahr 1553 nach Bergung der lebensgroßen etruskischen Chimäre<sup>244</sup> (Taf. 268, 3) und einiger Statuetten in Arezzo, dass Cosimo I. de' Medici Freude dabei empfand, »sie selbst mit gewissen Grabsticheln rein zu machen und einst [...] reichte er mir den Hammer, womit ich auf die Meißelchen, die er in der Hand hielt, schlug, so daß die Figuren von Erde und Rost gereinigt wurden«<sup>245</sup>. Diese unerwünschten Konglomerate aus Sedimenten und Korrosionsprodukten glichen im kunsthandwerklichen Verständnis den Resten von Formmaterial, Gärten, Unebenheiten etc. als überarbeitungsbedürftige Oberflächenirritationen an den zeitgenössischen Werken. In diesem Sinne übernahmen die als Restaurierende agierenden Künstler

<sup>238</sup> Dorow 1833, X.

<sup>239</sup> »Euer p. erlaube ich mir hierauf aufmerksam zu machen und ersuche Sie ergebenst nach genommener Rücksprache mit der artistischen Commission sich gefälligst zu äußern, ob die Angaben des p. Dorow in der Wahrheit begründet sind und in Beziehung auf die gute Erhaltung der Vasen und Bronzen eine nähere Berücksichtigung in Anspruch nehmen« (s. A[ltenstein] an von Brühl, 28.01.1834, in: GStA PK, HA Rep. 76 Kultusministerium Sekt. 15 Abt. VI Nr. 4 Bd. 1.

<sup>240</sup> von Brühl an von Altenstein, 18.03.1834 (falsche Jahresangabe: 1833), in: GStA-PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Sekt. 15 Abt. IV Nr. 4 Bd. 2.

<sup>241</sup> Zum Verweis auf den Diener Thora als Restaurierenden vgl. von Brühl an von Altenstein, 18.03.1834 (falsche Jahresangabe: 1833), in: GStA-PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium Sekt. 15 Abt. IV Nr. 4 Bd. 2. Zur Erwähnung des Dieners in der jüngeren Forschung zur Geschichte der Vasenrestaurierung vgl. z. B. Kästner 2002, 135; Schilling 2009b, 84; Kästner 2015b, 102. Im selben Jahr ergeht einmalig eine Auszahlung für die Restaurierung von Vasen, vgl. [...] an Generalkasse des Ministeriums, 09.06.1834, in: GStA-PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium

Sekt. 15 Abt. IV Nr. 4 Bd. 2. Eine solche Anweisung für die Jahre davor und danach ist nicht aktenkundig. Die Einmaligkeit eröffnet die Diskussion, ob es sich bei der Beauftragung wenige Monate nach der Bitte um Zustandsfeststellung an K. von Brühl um eine Reaktion auf die Zustandsveränderungen an Vasen handeln kann. Ist dem so, wurden beschädigte Vasen auch außerhalb des Museums bearbeitet.

<sup>242</sup> Zu K. Noack als langjährig verdienstvollen Vasenspezialisten vgl. GStA PK, I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, Nr. 20448, Museen in Berlin und ihr Personal, Bd. 9, Laufzeit 1891-1917, Folio 96.

<sup>243</sup> Man erhoffte eine verbesserte Luftzirkulation durch zusätzlich angebrachte Bohrlöcher im Mauerwerk sowie die sukzessive Trocknung der Nordwand im Sockelgeschoss nach Abtragung von Erdreich. Für den Baukörper an sich dürften sich die Maßnahmen positiv ausgewirkt haben. Mit solchen Zwangsdurchlüftungen an Repräsentationsbauten hatte man seit der Renaissance gute Erfahrungen gemacht, vgl. Koller 1994, 1-3 Abb. 1-2.

<sup>244</sup> Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 1.

<sup>245</sup> Zitiert nach Seidel 1979, 450 f.

und Kunsthandwerker die vertrauten Arbeitsmittel und ihre Handhabung in das neue Arbeitsgebiet und erweiterten das Repertoire zur mechanischen Überarbeitung der Oberfläche an den Antiken stetig um weitere dienliche Werkzeuge der metallverarbeitenden Gewerke.

Diese Werkzeugpalette, oder zumindest ein Teil daraus, war den Restaurierenden bereits vor dem Wirken des prominenten Künstlers auch außerhalb Italiens bekannt, wie der um 1495 in Rhodos geborgene spät-klassische Betende Knabe (Inv. Sk 2; **Taf. 249, 1**) vermuten lässt, bei dem einige Arbeitsspuren der Feile und des Meißels wohl der Erst-Restaurierung noch am Grabungsort zuzuordnen sind<sup>246</sup>.

Als eine Art Vorlage für die antike Formensprache und Oberflächenmodellierung in und unter Korrosionsschichtungen dienten vielleicht renaissancezeitlich bekannte antike Bronzen, die zu keiner Zeit im Erdreich lagerten, respektive ohne archäologisches Korrosionsbild und ohne jegliche Anhaftungen von Grabungserde überdauerten<sup>247</sup>.

Entsprechend kritisch reflektierte der Italiener Lorenzo da Pavia am Betenden Knaben die ungenügend von Korrosion und Sandeinlagen befreite Frisur (**Taf. 250, 3**). Er schrieb im September 1503 aus Rhodos, dass trotz der fehlenden Arme und des verloren geglaubten Fußstückes vom Standbein die Statue sehr gut erhalten sei, nur die Haare mit der größten zusammenhängenden noch heute überlieferten Fläche archäologischer Korrosion könnten etwas besser sein<sup>248</sup>, womit die bereits seinerzeit prominente Großbronze nicht ganz der gültigen restaurierungsethischen Maxime einer vollständig eingeebneten, nach Möglichkeit monochromen Korrosionsauflage an figürlichen Bronzen (Götter, Helden, Jünglinge, Athleten, Porträts) entsprach. Jenes Oberflächenbild lieferten am Beginn der Bronzerestaurierung beispielsweise der 1530 geborgene lebensgroße, klassizistische Idolino von Pesaro<sup>249</sup> (**Taf. 269, 1-2**), der 1566 entdeckte spätetruskische Arringatore<sup>250</sup> (**Taf. 268, 2**) und die von Cellini bearbeitete etruskische Chimäre von Arezzo auch nur mit Unterstützung der unten besprochenen Lackpatina<sup>251</sup>.

Der Betende Knabe zeigt in großem Ausmaß, dass die freigelegte Oberfläche nicht zwangsläufig dem antiken Niveau entsprach (**Taf. 251, 1**). Aus der Freilegung der vielen Gusslunker, die sich besonders am Rücken (**Taf. 251, 2**), aber auch sonst überall finden lassen und die weitgehend noch auf Rhodos durch die mechanische Glättung geöffnet wurden, schlussfolgerte Pernice am Beginn des 20. Jahrhunderts, dass »von der antiken Oberfläche mindestens ein halber Millimeter weggenommen [worden] sein muß«<sup>252</sup> und Conze bemerkte einige Jahrzehnte zuvor schon, dass »das moderne Instrument augenfällig seine Spuren hinterlassen hat«<sup>253</sup>. Ein Teil dieser Spuren dürfte allerdings auf die Überarbeitung des Oberflächenbildes am Ende der 1780er Jahre zurückzuführen sein. Friedrich II. setzte den Betenden Knaben beinahe 40 Jahre den jahreszeitlich wechselnden klimatischen Extremen an seinem Aufstellungsort in Sanssouci aus. Friedrich Wilhelm II. ließ ihn dann im Jahre 1786 wohl aus restauratorischen Gründen in das Berliner Stadtschloss bringen. Der besorgniserregende Zustand veranlasste eine Oberflächenreinigung von beinahe allen im Freien entstandenen Korrosionsauflagen. Nur noch entlang der Wirbelsäule findet sich die Laufspur der

<sup>246</sup> Zu den Feilspuren am Bauch und denen des Meißels in den Haaren vgl. Rohnstock 1998, 172. Zum Gesamtoberflächenbild des Betenden Knaben vgl. Niemeyer 1997a. Zu den frühen Restaurierungen, darunter die Mehrfachüberarbeitung der Oberfläche, vgl. Rohnstock 1997; Peltz 2013a, 98-100. 102 f. Abb. 8.8-11; 8.19-20; 2013f, 23 Abb. 5. Zur Chronologie der historischen Restaurierungen vgl. Rohnstock 1998. Zu den meisten Stationen des Betenden Knaben auf seiner Wanderschaft durch Europa vom 15. bis in das 20. Jahrhundert vgl. Hackländer 1997.

<sup>247</sup> Zu antiken Großbronzen, die sehr wahrscheinlich durchgehend im Innenraum oder auch als Freiplastik aufgestellt waren vgl. Künzl 2002, 3.

<sup>248</sup> Vgl. Kabus-Preissshofen 1988, 687.

<sup>249</sup> Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 1637.

<sup>250</sup> Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 3.

<sup>251</sup> Siehe 129-145. Zur nachantiken Geschichte und der renaissancezeitlichen Restaurierung am Idolino vgl. Iozzo 1998. Zu Hinweisen auf die Restaurierung am Arringatore vgl. Dohrn 1965, Sp. 123. 131 f. Zur Untersuchung der frühen Restaurierungen an der Chimäre vgl. Siano u. a. 2012.

<sup>252</sup> Pernice 1908, 225. E. Pernice äußert sich an dieser Stelle ausführlich zur Tiefe der mechanischen Oberflächenbearbeitung durch Restaurierende, vgl. Pernice 1908, 223-225.

<sup>253</sup> Conze 1886, 9.

typischen grünen Korrosion, die sich durch Regenwasser bildete. Dieser Eingriff dürfte nach Abnahme der archäologischen Korrosionskruste in seinem flächigen Ausmaß der folgenreichste für das Oberflächenbild gewesen sein, der zu weiteren Verlusten an der antiken Substanz führte, bevor der Knabe im Parolesaal des Berliner Stadtschlusses Aufstellung fand.

Kehrt man noch einmal zu Cellinis Bericht zurück, informiert er auch über die entscheidenden Faktoren, von denen ein zufriedenstellendes Resultat bei der Oberflächenfreilegung, und darüber hinaus Restaurierungen an sich, abhängig war. Neben der Wahl der Arbeitsmittel beeinflusste ihre souveräne Handhabung in Abhängigkeit von den vorgefundenen Korrosionsschichtungen sowie der verfügbaren Arbeitszeit maßgeblich das Arbeitsergebnis. Cellinis Ausführungen informieren in diesem Kontext, dass über die Freilegearbeiten »einige Abende«<sup>254</sup> vergingen, die Aufgabe also selbst für den Restaurierenden von Antiken<sup>255</sup> und im Umgang mit Ziselierwerkzeugen Erfahrenen ein langwieriger Prozess war, den der Herzog in Anbetracht des zufriedenstellenden Resultates geduldig abwartete. Dem war nicht grundlegend so. Bei der wahrscheinlich ebenso im Auftrag der Medicis restaurierten, etwas mehr als 1,50 m hohen Minerva von Arezzo<sup>256</sup> (Taf. 270, 1-2) aus der Zeit um 280/270 v. Chr. war nach der Auffindung im Jahr 1541 die Korrosionskruste vornehmlich an ihrer Vorderseite eingeebnet worden<sup>257</sup>. Die schwächere, folglich weniger zeitintensive Bearbeitung der Rückseite ist wohl darauf zurückzuführen, dass die Großbronze für die Aufstellung in einer Nische oder vor einer Wand vorgesehen war<sup>258</sup>. Außerdem verdeckte an der Göttin ohnehin eine Lackpatina das farblich und morphologisch unbefriedigende Korrosionsbild. Genauso wie die Minerva bot also in begrenzterem Umfang der Betende Knabe einen *status quo*, der als restaurierungspraktischer Kompromiss zwischen Anspruch und Realisierung anzusehen ist. Hieraus entwickelte sich die Synthese aus gänzlich freigelegter Oberfläche und einer, die mit mehr oder weniger deutlichen Hinweisen auf den archäologischen Ursprung einer Bronze belassen wurde. Dieser Mittelweg bot den ästhetischen Spielraum, in dem sich die folgende Restaurierungsethik in Italien und darüber hinaus bewegte.

#### Interventionen der italienischen Restaurierenden – Prägung des Verständnisses von Patina

##### Meilenstein barockzeitlicher Ästhetik – die Sammlung Bellori

Die im Laufe der späteren Berliner Sammlungsgeschichte restauratorisch unberührt belassenen Bronzen aus der Sammlung Bellori folgen in beträchtlichem Ausmaß der renaissancezeitlich aufkommenden Tradition, die mehr oder weniger geebnete archäologische Oberfläche durch die Lackpatina zu vereinheitlichen. Für das Übrige wird deutlich, dass die skizzierte heterogene Oberflächenästhetik Bestand hatte.

So zeigt beispielsweise noch heute das Trichtermaß (Inv. Fr. 955 c; Taf. 52, 2) eine in groben Zügen überschliffene Korrosionskruste. Feilspuren zeugen von einem nur lokal ausgeführten Arbeitsgang. Das Übrige ist noch immer von Korrosion und Sinter verdeckt. Das alles könnte vielleicht noch auf einen rasch bewerkstelligten Restaurierungseingriff am wenig spektakulären Messgefäß hindeuten, doch an der immerhin über 30 cm hohen Kanne (Inv. Fr. 606; Taf. 39, 1) wäre es leicht gewesen, die Sandauflagen ganz zu entfernen. So stellt sich die Frage: Warum wurde die glatte grüne, zusehends als edel konnotierte Korrosion eben nicht vollkommen vom beigefarbenen Sediment befreit? In dem man es an der Kanne rudimentär, zudem die Korrosion am Trichtergefäß uneben beließ, wurden die italienischen Restaurierenden im 17. Jahrhundert dem

<sup>254</sup> Zitiert nach Seidel 1979, 451.

<sup>255</sup> In der Lebensbeschreibung erwähnte B. Cellini auch an anderer Stelle seine Aktivitäten im Antikenhandel und in der Antikenrestaurierung, vgl. Seidel 1979, 66.

<sup>256</sup> Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 3.

<sup>257</sup> Zur Restaurierungsgeschichte vgl. Siano 2013. Zur nachantiken Objektbiographie vgl. Saladino 2008.

<sup>258</sup> Vgl. Siano 2013, 68.

ästhetischen Bedürfnis gerecht, Spuren originärer Krustenauflagen als Indiz für die Herkunft der Bronzen zu bewahren.

Das Kopfgefäß in Gestalt eines Afrikaners (Inv. Fr. 1564; **Taf. 71, 3**) vergegenwärtigt die oft an figürlichen Geräten und Statuetten zu beobachtende Gegenüberstellung einer gezielten Freilegung stilistisch maßgeblicher Elemente (Gesicht), der ausbleibenden Reinigung von farbkontrastierenden Sedimenten in Vertiefungen (Frisur) sowie beinahe ganz unberührter Oberflächenbereiche an ebenen und in ihrer Bedeutung zurücktretenden Partien (Flaschenhals). Neben dieser Vermittlung verdeutlicht die Frau mit einer Kugel in der Linken (Inv. Fr. 9; **Taf. 21, 2**) – bei der es sich im eigentlichen Sinne um die Stütze eines Standspiegels handelt – die homogene Ausrichtung des Freilegespektrums an figürlichen Bronzen. Die Stützfigur überzeugt mit samtig glänzender Patina auf freigelegtem, antikem Niveau bis in alle Faltenwürfe hinein<sup>259</sup>.

Die Auflistung der unterschiedlich gründlichen Herausarbeitung anatomischer Nuancen, Frisuren, Attribute und Dekore ließe sich um weitere Antiken aus der Sammlung Bellori fortsetzen, doch würden auch sie nur noch deutlicher machen, dass man selbst in einer barockzeitlich so überaus prominenten Sammlung wie die Belloris keine Veranlassung sah, den Bronzen einen einheitlichen Patinaduktus zu verleihen.

Italienische Patinakonzepte um 1800 – die Sammlungen von Koller, Dorow und Bartholdy

Blickt man über die Schwelle vom 18. in das 19. Jahrhundert, wird die Erkenntnis kaum verwundern, dass die facettenreiche Patinaästhetik der genannten Bronzen aus der Sammlung Bellori weiterhin die Antikenrezeption begleitete. Treffliche Beispiele sind den drei großen Sammlungen mit ihren zahlreichen Bronzen zu entnehmen, die Berlin binnen weniger Jahre um 1830 erreichten. Von Koller kam als Adjutant in Neapel von 1815-1818 und erneut 1821-1826 mit den dortigen Gepflogenheiten in der Restaurierung an Bronzen in Berührung. Bartholdy trug als Generalkonsul in Rom und Gesandter in Florenz seine Antiken zwischen 1815 und 1825 weitgehend an diesen Orten und ihrem Umland zusammen. Dorows Bestände dürften in großer Zahl an den Ausgrabungen zutage gekommen sein, die der Archäologe Ende der 1820er Jahre in Vulci vornahm. Demnach trugen die drei Antikenliebhaber ihre Sammlungen in Italien weitgehend an unterschiedlichen Orten zusammen. Und wenn man die später in Berlin unbeeinflussten Bronzen miteinander vergleicht, ist zu konstatieren, dass ein territorialer Unterschied der Patinaästhetik – respektive im Umgang mit den Oberflächenbildern – nicht auszumachen ist, was sich gewiss für alle weiteren Regionen in Italien sagen ließe, sobald man hierzu genauere Untersuchungen anstellen würde.

Dass am Kunstmarkt im Neapler Raum geringe krustige Sandauflagen als Symbol für den archäologischen Ursprung von Figuren geschätzt wurden, soll der Lamm tragende Apoll (Inv. Fr. 1823; **Taf. 81, 1**) aus der Sammlung von Koller als wichtiges Beispiel für diese Gattung vergegenwärtigen. Von seinen Bronzen gibt der kleine Adorant (Inv. Fr. 2119; **Taf. 106, 4**) die Annäherung an die nahezu klassische *aerugo nobilis* durch die einfache Abnahme der Sedimente zu erkennen. Als ebene Auflage mit allen Anzeichen der antiken Modellierung weist die Korrosion gerade noch am unteren Saum des Gewandes einige wenige Irritationen auf, die auf den Eingriff eines Freilegewerkzeuges verweisen.

Unter den Gebrauchsgegenständen aus der von Koller'schen Sammlung stellt sich die Situation nicht viel anders da. Wie die kleine Armreifspirale (Inv. Fr. 522; **Taf. 33, 2**) zeigt, wurde auch weiterhin und selbst an solche eher unscheinbaren Antiken die grüne glatte Edelpatina genauso geschätzt wie an den Statuetten. Der Vergleich zweier weiterer Bronzen stellt besonders die individuelle Ästhetisierung der Merkmale für die archäologische Herkunft eines Artefakts heraus. So beließ der Restaurierende der einfachen Schale ohne

<sup>259</sup> Schon die von L. Beger verwendete Darstellung erfasste detailreich die fein punzierten oder gravierten Falten vom Gewand in der mechanisch bis zur rotbraunen, vereinzelt grünen freigelegten Schicht, vgl. Beger 1701, 301 Abb. rechts.

nennenswerten Dekor (Inv. Fr. 1585; **Taf. 72, 2**) zwar die Korrosion unangetastet, doch finden sich keine Sedimente an ihr. Hingegen blieb hiervon eine beträchtliche Schicht samt einer lokal leicht krustigen Korrosion auf einer Kleeblattkanne (Inv. Fr. 664; **Taf. 39, 4**) erhalten. Dies erstaunt, da nun jenes Gefäß reich mit Zungenmuster dekoriert ist und seine Freilegung den antiken Dekor deutlicher zur Geltung gebracht hätte. Die Intervention wurde ganz offensichtlich zu Gunsten der Bewahrung von Hinweisen auf den Herkunftskontext unterlassen, sodass diesbezüglich gerade die Kanne die restaurierungsethischen Vorstellungen jener Zeit aus dem Neapler Museo Borbonico (heute Archäologisches Nationalmuseum) noch übertrumpft. Hier gerieten die Restaurierenden Giacomo Ceci, Raffaele Trapani und der prominente Kunsthändler Raffaele Gargiulo wegen ihres Umgangs mit dem Oberflächenbild an den Bronzeskulpturen im Jahr 1818 in die Kritik<sup>260</sup>. Damit nicht genug, wurde drei Jahre später konkretisiert, dass Bronzen ausschließlich von Grabungserde zu reinigen sind und den Verlust von Patina beim Zusammenfügen von Fragmenten eine Kommission zu entscheiden habe. Gargiulos Restaurierungen für das Museum setzten fortan, insbesondere dann in den 1830er und 1840er Jahren, auf die Bewahrung des Korrosionsbildes, teils mit ihrer vorsichtigen Zurücknahme in dekorierten Partien, aber eben auch in Kombination mit der von ihm perfektionierten Insitupatina<sup>261</sup>. Als eine seiner ersten Arbeiten nach Ernennung zum Metallrestaurator am Museum restaurierte Gargiulo den lebensgroßen bogenspannenden Apollon (Apollon Saettante)<sup>262</sup> und die nur als Oberkörper geborgene Diana<sup>263</sup> (**Taf. 271, 3-4**). Beide 1817/1818 im Apollon-Tempel von Pompeji aufgefundenen Großbronzen lösten die Regularien vermutlich aus<sup>264</sup>, die eben eine gänzliche Abnahme der Korrosion an Partien mit angefügten Fragmenten sowie die Einebnung der übrigen Oberflächenpartien mittels Meißeln, Feilen und Raspeln<sup>265</sup> zu erkennen gaben.

Ein solches massives Einschreiten der Auftraggeber war im Umgang mit dem Oberflächenbild an Bronzen aus den Vesuvstädten nicht neu. Auch an den Statuen aus dem Theater und der Basilika von Herculaneum sowie der unweit entfernten Villa dei Papiri wurde ab 1739 das kompakte Gebilde vulkanischen Ursprungs in der als Restaurierungsatelier genutzten königlichen Kunstgießerei von Portici auf diese Weise entfernt<sup>266</sup>. Zunächst war als Leiter der flämische Bildhauer Joseph Canart hierfür verantwortlich, der für seine schonungslose Vorgehensweise von König Carlos III. gemäßregelt wurde<sup>267</sup>. Nicht nur wegen dieses Vergehens leitete ab Februar 1760 der Zeichner Camillo Paderni die Bronzerestaurierung. Ihm zur Seite stand ab 1757 Carlo Ceci, der bis in das Jahr 1811 tätig war und die Restaurierung am Real Museo Borbonico einführte. Ihm folgten sein erwähnter Sohn Giacomo sowie Trapani. Ob tatsächlich nur Canart die zu tiefgreifende Freilegung billigte, sei dahingestellt. Anzunehmen ist, dass über die Jahrzehnte hin und wieder weit mehr der immer wieder zeitlich unter Druck geratenen Restaurierenden die Werkzeuge zu tief ansetzten. Insgesamt blieb der Umgang mit dem Oberflächenbild ein bis in höchste Ebene diskutiertes Dilemma, wie im Absatz zu der in Portici standardisiert eingesetzten Lackpatinierung zum Ausdruck kommt<sup>268</sup>.

Die damalige Suche nach einem Kompromiss im Umgang mit dem deutlicher korrodierten Oberflächenbild illustriert am besten eine Situla (Inv. Fr. 677; **Taf. 42, 1**) aus der Sammlung von Koller. Levezows Nachfolger Toelken würdigte in seinem Führer durch die metallenen Antiken im Antiquarium für das Gefäß die »zwei ungemein schönen Reliefs, die [jeweils die] Victoria auf einem von Pantheren gezogenen Wagen«<sup>269</sup> dar-

<sup>260</sup> Zu Kritik und folgenden Regularien in der Bronzerestaurierung am Real Museo Borbonico vgl. Milanese 2013, 24-26. Zu dergleichen im Bereich der Vasenrestaurierung jener Zeit vgl. Saunders/Svoboda/Milanese 2016, 46-50.

<sup>261</sup> Zu Restaurierungen R. Gargiulos dieser Zeit vgl. Milanese 2013, 26f. Abb. 2.12-2.17.

<sup>262</sup> Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 5629.

<sup>263</sup> Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4895. Zu den frühen Restaurierungen an beiden Bronzen vgl. Risser/Saunders 2013c.

<sup>264</sup> Vgl. Risser/Saunders 2013c, 54.

<sup>265</sup> Vgl. Risser/Saunders 2013c, 45.

<sup>266</sup> Zu Hinweisen auf die Anwendung von Meißeln, Feilen und Raspeln vgl. Lahusen/Formigli 2007, 160 Abb. 3-5; Risser/Saunders 2013c, 45 Abb. 4.16.

<sup>267</sup> Zur personellen Entwicklung vgl. Lahusen/Formigli 2007, 157f.

<sup>268</sup> Siehe 132f.

<sup>269</sup> Toelken 1850, 20f.

stellen. Die nuancierte Modellierung der Füße, die flachen Reliefs bis hin zum Dekor am unteren Rand des Gefäßkörpers stellen sich aufwändig freigelegt in den roten bis schwarzbraunen Oxidschichten dar. Die Gründlichkeit beschränkte sich aber eben ganz auf die Darstellung und Dekore, sodass sich eine gewisse kontrastierende Polychromie der Patina zwischen dem Rot bis Schwarzbraun und den belassenen grünen Korrosionsauflagen in den übrigen Oberflächenpartien ergab. Im Übrigen bietet sich mit dem Eimer eine gezielte Teilfreilegung, die zumindest im Berliner Bestand ohne Parallele für diese Zeit ist.

Mit diesem Kompromiss erheblich beeinflusster neben nahezu unberührter archäologischer Korrosion unterscheidet sich die Situla vielleicht dann doch zu sehr von den angesprochenen Forderungen, die das Neapler Museum gegenüber Gargiulo, Trapani und Ceci äußerte. Ganz gleich, ob einer von Ihnen oder ein anderer Restaurierender den Eimer bearbeitete, war er allerdings auch nicht an den Neaplern restaurierungsethischen Richtlinien gebunden. Diese Arbeit musste nicht den musealen, sondern den Anforderungen des Kunstmarktes gerecht werden, die eben eigenen Maßstäben folgten.

Dafür, dass vielleicht dann doch sogar Gargiulo für die Restaurierung der Situla verantwortlich zeichnet, spricht eine Zeichnung, die er vom Gefäß mit dem freigelegten Gespann anfertigte<sup>270</sup> (Taf. 42, 2), sobald man das Blatt als eine Art Dokumentation versteht, eine solch aufwändige Restaurierungsarbeit mit einem geeigneten Medium festzuhalten, hervorzuheben und sogar zu veröffentlichen. Unwahrscheinlich ist diese Überlegung auch daher nicht, da von Koller eine enge Beziehung zu Gargiulo, dem einflussreichen Restaurator seiner Zeit, pflegte<sup>271</sup>.

Der Blick auf einige Bronzen aus der Sammlung Bartholdy mutet im Grunde wie eine Wiederholung des eben skizzierten heterogenen Patinakonzepts an, der nur eine knappe und doch aber erforderliche Aufmerksamkeit geschenkt werden soll.

Unter den Statuetten verweist eine etruskische Göttin (Inv. Fr. 2155, Taf. 112, 1-2) auf die Freilegung der edlen Korrosion durch die einfache Abnahme der hellen Grabungserde. Einige Reste hiervon verblieben sicher ganz bewusst in den punzierten oder gravierten Details, um sie so vom Grün bis Blau der *aerugo nobilis* abzuheben, die noch mehr ästhetisch besticht als die Edelpatina am von Koller'schen Adoranten. Die prominente Göttin soll bereits 1750 gefunden worden sein, und wurde sicher bald hierauf in den Zustand versetzt, in dem sie heute noch vorliegt. Sie wäre damit ein vortrefflicher Vertreter für die beständige Faszination, die das doch eher selten anzutreffende Oberflächenbild auszulösen vermochte.

Von den weniger bekannten Bronzen verdeutlicht eine kleine weibliche Statuette (Inv. Fr. 2160; Taf. 113, 1) die Ästhetisierung lokal belassener Konglomerate sowie ein Zeus (Inv. Fr. 2170; Taf. 113, 4) die Hervorhebung seines archäologischen Ursprungs durch die weitgehend unberührte Korrosionsauflage, ergänzt um einige Sedimente.

Schaut man auf die übrigen Gattungen unter den Antiken Bartholdys, ist unverkennbar, dass auch für sie die kaum eingeebnete Korrosion mit ergänzenden Merkmalen der archäologischen Provenienz in Gestalt von Grabungserde thematisiert wurde. Als Beispiel sei auf den dreibeinigen Kessel (Inv. Fr. 584; Taf. 37, 1) verwiesen, an dem man zwar die gerissene Bronze mit Klammern zusammenfügte<sup>272</sup>, jedoch die grüne, nur wenig krustige und teils mit Sedimenten verdeckte Korrosion als in sich geschlossenes Bild für bewahrenswert erachtete.

Nur wenige Jahre vor der Erwerbung der beiden Sammlungen war es dem in Berlin bekannten Archäologen Dorow wichtig, den vom Ingenieur-Hauptmann C. F. Hofmann vor 1820 verfassten restaurierungs- und

<sup>270</sup> Vgl. Gargiulo 1845, Taf. 90.

<sup>272</sup> Siehe 237.

<sup>271</sup> Zu R. Gargiulos Restaurierungen Berliner Vasen aus der Sammlung F. von Koller vgl. Saunders/Svoboda/Milanese 2016.

grabungspraktischen Maßnahmenkatalog im Jahr 1823 ungekürzt zu veröffentlichen. »Die Säuberung der Alterthümer ist eine der mühseligsten Arbeiten, wozu Geschick, viel Geduld, Ausdauer und Liebe für die Sache gehört«<sup>273</sup>, resümierte der hierin erfahrene Hofmann für den Umgang mit dem Oberflächenbild an Funden, die »sogleich, wie sie aus der Erde kommen und noch feucht, in reines Wasser gelegt werden« da es, »läßt man sie trocken werden, [...] viel schwerer [ist], sie noch so sauber zu machen«<sup>274</sup>. Die Werkzeugpalette zur mechanischen Reinigung von Grabungserde und Korrosionsauflagen umfasste bei Hofmann unterschiedlich geformte Pinsel, »Drahtbürste[n], wie sie Uhrmacher und Goldschmiede haben«<sup>275</sup>, zudem Raspeln, Feilen, Meißel, Zangen, Bohrer, Nadeln und diverse Pinzetten. Ihre Anwendung findet eine Erläuterung zu den Eisenfunden, um im Folgenden auf die Bronzen zu verweisen, »wo man aber große Vorsicht anwenden muß, damit der sogenannte edle Rost (*aerugo nobilis*) erhalten werde«<sup>276</sup>, der sich für Hofmann noch im Unterschied zu Levezows späteren Erfahrungen »durch seine grüne Farbe«<sup>277</sup> zu erkennen gab. »Auswüchse [...] angerostete Steine u. dgl. kneipt man mit der Zange vorsichtig ab oder sprengt sie mit dem Meißel fort, so wie festsitzender Sand und Rost durch Raspeln und Feilen abgenommen werden, ohne jedoch dem Stück selbst zu schaden«<sup>278</sup>. Hofmann ergänzte noch, dass »Einschnitte, Verzierungen u. dgl. [...] mit kleinen Meißeln, Stiften, Nadeln und dünnen Feilen«<sup>279</sup> freigelegt werden.

Die Anleitungen fokussieren zwar die Handhabung von Frischfunden, hätten sich aber in Aspekten für die Pflege von Antiken an einer Sammlung im Auf- und Umbruch auswirken können, für die man doch annehmen darf, dass auch Dorows Veröffentlichung wie er selbst am Hause bekannt war. Tatsächlich blieb ein solcher Einfluss aus, auch dann, als Dorow im Jahr 1833 auf die klimatischen Missstände im Antiquarium und die zu erwartende Folgekorrosion an Bronzen, respektive den zeitnahen Handlungsbedarf hinwies, den Levezow als Sammlungsleiter selbst für diese angespannte Situation keinesfalls sah.

Doch auch Dorows zu großen Teilen in Italien zusammengetragene Bronzesammlung lässt einige Widersprüche zu den von ihm veröffentlichten Regularien erkennen, dies selbst in dem überschaubaren Bestand, der den Ankaufszustand noch widerspiegelt<sup>280</sup>. Immerhin annähernd den Vorschriften gemäß behandelt zeigen sich solche Bronzen wie die Statuette eines Jünglings (Inv. Fr. 2244; **Taf. 115, 2**). Im Kontrast hierzu charakterisiert den Negauer Helm (Inv. Fr. 1018; **Taf. 55, 1**) ein Korrosionsbild, das nach den Anweisungen Hofmanns bis zum antiken Niveau hätte freigelegt werden können. Andererseits sprach Hofmann in ähnlicher Form wie schon Cellini den hohen Aufwand einer soliden Oberflächenfreilegung an und verwies damit indirekt auf zeitlich praktische sowie pragmatisch monetäre Gründe, die dafür sprachen, nur ausgewählte Antiken in diesem Umfang selbst zu restaurieren oder durchrestaurieren zu lassen. Schlussendlich ist nicht mit letzter Gewissheit zu sagen, warum Dorows Sammlungsbestand kein einheitliches Oberflächenbild aufzeigt, doch ist auch für ihn eher eine Akzeptanz des zeitgenössischen heterogenen Patinaverständnisses mit seinen vielen Nuancen anzunehmen.

#### Entwicklung – Einzelfunde

Das in der weiteren Entwicklung des Antiquariums allmählich zunehmende Interesse an Farbe und Form von Korrosionsauflagen, einhergehend mit ihrer Unterteilung in edle, nun auch weniger edle Patina, spiegeln einige entsprechend erweiterte Inventareinträge gerade zu den Bronzen italienischer Herkunft wider.

Noch vergleichbar mit Levezows weitgefasstem Verständnis von der *aerugo nobilis* sind Toelkens Notizen zum 1842 angekauften Negauer Helm (Inv. Fr. 1019; **Taf. 55, 2**) und zur drei Jahre später erworbenen at-

<sup>273</sup> Dorow 1823, 19.

<sup>274</sup> Dorow 1823, 20.

<sup>275</sup> Dorow 1823, 20.

<sup>276</sup> Dorow 1823, 21.

<sup>277</sup> Dorow 1823, 14.

<sup>278</sup> Dorow 1823, 20f.

<sup>279</sup> Dorow 1823, 21.

<sup>280</sup> Viele Bronzen aus der Sammlung W. Dorows wurden bei der Brandkatastrophe im Leitturm im Friedrichshain im Mai 1945 beschädigt.

tischen Urne (Inv. Fr. 1308; **Taf. 64, 1**) zu verstehen. Die krustige Auflage am Helm ging als »schöne grüne Patina«<sup>281</sup> in das Bestandsverzeichnis ein und das doch heterogene Korrosionsbild am Gefäß umschrieb er »mit schöner Patina«<sup>282</sup>.

Neu war, dass einige der Angaben Toelkens zur Patina auf den Erhaltungszustand der Bronzen abzielten. So merkte er für den kleinen tanzenden Knaben (Inv. Fr. 2139; **Taf. 111, 3**) nach der Erwerbung im Jahr 1846 an, die »Oberfläche ist angegriffen«<sup>283</sup>. Doch auch solche Äußerungen Toelkens folgten eher ästhetischen und weniger konservatorischen Beweggründen. Gewiss erschien ein Handlungsbedarf in dieser Richtung auch deshalb für unangebracht, da vergleichbar erscheinende Bronzen in ausreichender Zahl als aufbereitete Funde im italienischen Kunsthandel präsent waren, von dort Berlin erreichten und hiermit Zweifel an der Richtigkeit restaurierungsethischer Prämissen nicht aufgekommen sein dürften. Dies gilt auch für den kleinen Tänzer, obgleich er nicht aus Italien, sondern aus dem Rheinland nach Berlin kam.

Diese Annahme unterstreicht der Blick auf die sich festigende Tendenz, die archäologische Korrosion weitreichend sogar ganz unangetastet zu bewahren. Wichtige Beispiele sind die Statuen mit entsprechend wohl überlegten Vorgehensweisen bei ihrer restauratorischen Aufbereitung für museale Einrichtungen.

In Pompeji und Umgebung mehrten sich solche Funde, darunter der im November 1853 entdeckte lebensgroße Jüngling<sup>284</sup> (**Taf. 273, 1-2**) aus einem der prächtigsten Stadtpaläste Pompejis, der Casa del Citarista, und der im November 1900 nahe der Porta Vesuvio freigelegte klassizistische Rankenträger<sup>285</sup> (**Taf. 272, 2-3**), die beide das museale restaurierungsethische Oberflächenkonzept in Neapel für beinahe 50 Jahre Restaurierungsgeschichte umreißen. Die noch immer mit zahlreichen und unangetastet überlieferten pockenartigen Erscheinungen bedeckte Großbronze aus dem Haus des Kitharisten signalisiert einen gewissen Respekt vor dem Korrosionsbild, der am »Stummen Diener« von der Porta Vesuvio soweit führte, dass man selbst locker aufliegende, sich teils abhebende Korrosionsschollen<sup>286</sup> beließ, wie es Abzüge aus den frühen Jahren der Fotografie dokumentieren<sup>287</sup>.

Vergleichbar reagierten die Restaurierenden in Rom. Die angewachsene Wertschätzung unberührter Korrosion und großflächig belassener Grabungserde verdeutlichen frühe Fotografien der im Jahr 1885 am Quirinal ausgegrabenen Großbronzen eines Herrschers und des Faustkämpfers nach ihrer Erst-Restaurierung und Inszenierung im Thermenmuseum<sup>288</sup> (**Taf. 275, 3-4**). Ihre mechanische Überarbeitung, sofern sie überhaupt über die grobe Reinigung von locker anhaftenden Sedimenten hinausging, symbolisiert eine Oberflächenästhetik, die nun das Korrosionsbild beinahe hinter die dominierenden Sinterauflagerungen zurücktreten ließ<sup>289</sup>.

## Entwicklung – Grabungskomplexe

Eine vergleichbare Entwicklung zeichnete sich im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer deutlicher auch mit der zunehmenden Kontextarchäologie und ihrem Interesse an ganzen Fund- und Grabungskomplexen ab. Das Bedürfnis an der Erwerbung aller niedergelegten Beigaben gegenüber der früheren Her-

<sup>281</sup> Inv. 27, Nr. 2717.

<sup>282</sup> Inv. 27, Nr. 2813.

<sup>283</sup> Inv. 27, Nr. 2838.

<sup>284</sup> Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 5630.

<sup>285</sup> Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 15348.

<sup>286</sup> Bisherige Überlegungen zu den großflächigen, teils in Schollen abgeblättern und teilweise in Partien wie an der Brust abgelösten Korrosionsauflagen reichten von der Interpretation als Silberschichtüberzug bis hin zur verbrannten intentionalen Schwarzpatina, vgl. Heilmeyer 1994, 804.

<sup>287</sup> Zu historischen Fotografien als Zustandsdokumentationen für das beschriebene Oberflächenbild am »Stummen Diener« aus

der Casa del Citarista vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 7 b, Fach 225, Bronzen. Zu einer solchen Fotoaufnahme für den Jüngling von der Porta Vesuvio vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 8 b, Fach 226, Bronzen.

<sup>288</sup> Rom, Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano, Thermenherrscher (Inv. 1049), Faustkämpfer vom Quirinal (Inv. 1055). Zu frühen Fotografien mit diskutiertem Oberflächenbild an beiden Statuen vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 8 b, Fach 239, Bronzen.

<sup>289</sup> Zu den historischen Restaurierungen am Faustkämpfer und am Thermenherrscher vgl. Di Mino/Carruba 1989a, 175 Abb. 67; 1989b, 181 f. Abb. 68.

ausstellung von Einzelfunden schuf ebenso Raum für das Konzept des objektübergreifenden restauratorischen Umgangs mit der Bewahrung weitreichend aller Informationen zur archäologischen Herkunft der Antiken. Eine wichtige Position für das Berliner Antiquarium nimmt in diesem Zusammenhang die heute als »Kriegergrab von Tarquinia« (Inv. Misc. 6326) bekannte Grablegung eines hochrangigen späteisenzeitlichen Adligen ein<sup>290</sup>. Bald nach der Bergung im Herbst 1869 nahm Wolfgang Helbig die annähernd 120 Beigaben der Bestattung in Augenschein und seine darauf veröffentlichte kurze Mitteilung<sup>291</sup> ließ die Bedeutung für die Etruskologie erahnen. Ungebrochen markiert das »Kriegergrab« den Übergang von der Villanova-Kultur hin zur orientalisierenden Phase der Etruskerwelt.

Unabhängig vom Schau- und Marktwert sowie der archäologischen Interpretation jedes Einzelobjektes, verblieb das vielleicht von locker aufliegenden Sedimenten befreite Korrosionsbild an sämtlichem Trachtenzubehör, dem Pferdegeschirr, den kleinen und prunkvollen Gefäßen sowie auf der reichen Waffenausstattung noch in Italien und auch nach der Erwerbung durch die Berliner Museen im Jahr 1873 ohne Eingriffe in das Oberflächenbild.

Begünstigend dürfte diese Entscheidung beeinflusst haben, dass der Komplex in einer intakten Grabkammer aus Tuffstein geborgen wurde. Die Funde waren folglich nur bedingt von Erdreich eingeschlossen, sodass zwar an den dünnwandigen Gefäßen einige Partien vollkommen von Korrosion zersetzt wurden, jedoch das Übrige bei der Bergung ein erstaunlich gutes Oberflächenbild aufzeigte<sup>292</sup>. Jenes reichte von lokal metallischen Partien über blaue und sehr gleichmäßige grüne Auflagen bis hin zum krustigen Konglomerat<sup>293</sup>. Vereinzelt blieben sandfarbene Erdreste und weißgraue harte Kalkanhaftungen erhalten.

Der umsichtige Umgang mit den Funden bedeutete für die kleinere Amphora (Inv. Misc. 6326, A40; **Taf. 142, 1**) und die mit dem Kegelhals (Inv. Misc. 6326, A41-A43 und A52; **Taf. 144, 1**) die Bewahrung des harzhaltigen Abdichtungsüberzuges, obschon er an der Mündung des größeren Gefäßes die *aerugo nobilis* eher verdeckte als unterstrich (**Taf. 145, 1**). Die Substanz, die bei der Herstellung der Gefäße dazu diente, in ihrem Inneren Spalten zwischen den einzelnen Bauglieder zu verschließen<sup>294</sup>, war offenbar in der Grabkammer ausgetreten und hätte durchaus als störend interpretiert werden können. An eine restauratorische Überarbeitung des Oberflächenbildes wurde auch in Berlin nicht gedacht. Ohnehin hätte ein solcher Eingriff die villanovazeitlichen Dekore aus Leistenrippen und Buckeln an den Amphoren sowie dem aus konzentrischen Bändern mit Kreisrippen, Buckeln und Fischgrat am großen Zeremonialschild (Inv. Misc. 6326, A1; **Taf. 137, 1**) kaum mehr zur Geltung gebracht. Die Bronzen zeigen sich seit der Bearbeitung auf der Museumsinsel weit nach dem Zweiten Weltkrieg mit elektrochemisch reduziertem Oberflächenbild<sup>295</sup>, doch illustrieren eine historische Aufnahme vom Schild<sup>296</sup> (**Taf. 137, 2**) und die von der kugeligen Amphora<sup>297</sup> (**Taf. 142, 2**) jeweils den ursprünglichen Zustand mit den gut erkennbaren Verzierungen. Vielleicht hätte an

<sup>290</sup> Das entwickelte wissenschaftliche Interesse der Berliner Archäologen an jedem Detail lässt die von H. Heydemann im Jahr 1873 vorgenommene, sich über beinahe 20 Seiten erstreckende Inventarisierung im Band der Spezialverzeichnisse erkennen, in dem er seine teils recht ausführlichen Beobachtungen der späteren Forschung zu jedem Einzelfund wie auch ihrer Bedeutung im Gesamtkontext der Bestattung zur Verfügung stellte, vgl. Spezialverzeichnis des Grabfundes aus Tarquinii (Corneto), 1869 ausgegraben, in: Inv. 34, 25-44.

<sup>291</sup> Vgl. Helbig 1869.

<sup>292</sup> Ein sicheres Indiz für die günstigen Aufbewahrungsbedingungen ist in der glücklichen Überlieferung einiger organischer Beigaben aus Holz und Textilien zu sehen. Zu den geborgenen und nach Berlin verbrachten Holzobjekten (Inv. Misc. 6326, C108-C117) vgl. Babbi/Peltz 2013, 382-390 Kat. 103-114 Taf. 79, 2-84. Zu den drei Gefäßfragmenten, die den Zweiten

Weltkrieg überdauerten, vgl. Peltz 2013c. Zu den Textilien (Inv. Misc. 6326, C103-C105) vgl. Babbi/Peltz 2013, 390 f. Kat. 115-117 Taf. 87-88; Stauffer 2013. Ein weiteres Indiz liefert die Überlieferung der nur wenig beeinträchtigten ungebrannten Tonabdichtmasse aus dem Inneren der großen Kegelhalsamphora. Zur ringförmigen Tonmasse (Inv. Misc. 6326, C116) vgl. Babbi/Peltz 2013, 388 Kat. 111 Taf. 39.

<sup>293</sup> Zu den Korrosionserscheinungen vgl. Peltz 2013d, 226-229 Abb. 134-136a-b.

<sup>294</sup> Zur Herstellung der Gefäße und der Abdichtung vgl. Peltz 2013b, 120-131 Abb. 38-47.

<sup>295</sup> Siehe 505-510. Zu den frühen Restaurierungen an den Bronzen aus dem »Kriegergrab« vgl. Peltz 2012; 2013d.

<sup>296</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 5691.

<sup>297</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 6184.

den kleinteiligen Beigaben eine zurückhaltende mechanische Freilegung sogar Form und Dekor deutlicher hervorgehoben, aber selbst hierzu kam es nicht. Selbstbewusst warb dann der Ausstellungsführer für die nicht weiter aufbereitet im neu eingerichteten Antiquarium im Neuen Museum präsentierte Ausstattung des hohen Fürsten mit den Worten, der »Schränk XV enthält einen hochinteressanten Grabfund aus Corneto, dem alten Tarquinii«<sup>298</sup>.

Ein Oberflächenbild besonderer Art boten die über 40 bronzenen Gefäße und Geräte aus fünf am Vesuv gelegenen Villen, die als Bronzen von Boscoreale mit weiteren Funden im Jahr 1900 das Antiquarium bereicherten<sup>299</sup>. Vergleichbar mit dem »Kriegergrab aus Tarquinia«, waren viele Bronzen nicht von Erdmassen eingeschlossen worden, sondern müssen sich bis zur Auffindung in Hohlräumen innerhalb der verschütteten Landsitze befunden haben.

Beeindruckend ist das auffällig von Malachit und Azurit dominierte Oberflächenbild an den meisten Bronzen. Eine ganz andere Korrosion an nur einigen wenigen Funden zeigt für sie die tatsächliche Bodeneinlagerung an. Beispielsweise ist für das große Becken (Inv. Misc. 8951; **Taf. 210, 1-2**) naheliegend, dass es größtenteils vom Erdreich und lediglich ein kleiner Bereich der Außenseite von Luft umgeben war. Eben nur hier konnte sich die unangetastet überlieferte großkristalline Patina bilden, mit der die meisten Bronzen das Neapler Restaurierungsatelier verließen<sup>300</sup>.

Die Bronzen von Boscoreale sind ein wichtiger Spiegel dafür, dass die laut Pernice »bunte, bald grüne, bald kristallinisch blau schillernde Patina«<sup>301</sup> als krustige Auflage mit Einlagerungen weißer Vulkangesteinspartikel einen Stellenwert erlangte, der die Authentizität des archäologischen Ursprungs der Funde über den ihrer antiken biographischen Phase stellte. Selbst Dekore an Griffen und Attaschen blieben von den Auflagen verdeckt und wurden nicht bereinigt. Es ist davon auszugehen, dass auch die Bewahrung eines groben Gewebes am großen Krug (Inv. Misc. 8885; **Taf. 202, 1**) oder die Holzpartikel an der Mündung des Kelchkraters (Inv. Misc. 8850; **Taf. 196, 2**) als bewusste Entscheidung der italienischen Restaurierenden anzusehen ist, somit ihr Wert für den Grabungskontext respektiert wurde<sup>302</sup>.

### Spezialisierung 1: Der Umgang mit polychrom tauschierten Bronzen

Dass Bronzen nicht ausschließlich in ihrem eigenen metallischen Glanz für die klassische Antike von Bedeutung waren, sondern in vielfältiger Weise polychrom gestaltet gewesen sein konnten, erforderte von den Restaurierenden zeitig einen differenzierten Umgang mit den unterschiedlichen Veränderungsformen von Ein- und Auflagen neben dem mit der Korrosion auf dem Trägermetall Bronze. Eine besondere Aufmerksamkeit kam den häufig anzutreffenden Silbereinlagen zu<sup>303</sup>, die sich im unbehandelten Oberflächenbild mit schwarzer Sulfidschicht und braunfarbenen Chloridauflagerungen neben der Kupferkorrosion darstellen konnten. Hiermit war eine Differenzierung leicht möglich, die das restauratorische Konzept im Umgang

<sup>298</sup> Führer 1880, 171.

<sup>299</sup> Vgl. Oettel 1991, 9-12 Abb. 1. Am 08.01., 02.04. und 31.12.1900 wurde jeweils die Erwerbung von Funden aus Boscoreale beschlossen, vgl. Sitzungsprotokolle der Sachverständigenkommission des Antiquariums 1892-1902, SMB-ZA, I/ANT 30.

<sup>300</sup> Derlei großkristalline Erscheinungen sind an diversen Bronzefunden verschiedener Sammlungen an den Staatlichen Museen immer wieder festgestellt worden, die sich nachweislich bzw. sehr wahrscheinlich während der objektbiographischen Ruhephase in Hohlräumen befanden und folglich nicht der Bodenkorrosion, sondern einer atmosphärischen Korrosion unter bestimmten Bedingungen ausgesetzt waren. Für Diskussion und Anregung zum Thema ist G. Jendritzki (Berlin) zu danken.

<sup>301</sup> Pernice 1900, 179.

<sup>302</sup> Dem Gewebe maß E. Pernice eine Bedeutung für die Objektbiographie mit der Überlegung zu, das Leinen stamme von einem sackähnlichen Textil, in dem kostbare Gefäße beim Vulkanausbruch gerettet werden sollten, vgl. Pernice 1900, 189 Nr. 17. Zur Ablagerung der Holzreste nahm Pernice an, dass beim Ausbruch des Vesuvs ein schweres Brett auf den Krater stürzte und er durch die Last an der Schulter zerbrach, vgl. Pernice 1900, 184 Nr. 8.

<sup>303</sup> Der Berliner Bestand bietet kaum die Möglichkeit, zum frühen Umgang mit solchen Einlagen wie z. B. Niello, Glasfluss oder Patinierungen und Farbfassungen genaue Aussagen zu treffen, sodass sich die Diskussion auf silber- sowie kupfertauschierte Bronzen beschränkt.

mit dem Oberflächenbild frühzeitig beeinflusst haben dürfte. War das Silber reicher mit Kupfer legiert, konnten allerdings seine Korrosionsprodukte das Edelmetall bedecken. Hier zu unterscheiden, erforderte Erfahrungen, die sukzessiv gesammelt werden mussten. Die Herausarbeitung solcher Dekore, farblicher Pointierungen, Inschriften etc. war immanent für die Rezeption der Antiken und schuf wiederum eine nachantike Polychromie, die sich in ihrer Ästhetik von der antiken unterschied.

Zu der unverändert als Meisterwerk römischer Bronzekunst angesehenen Luna (Inv. Fr. 1845; **Taf. 87, 1-2**) aus der Sammlung Bellori erwähnte schon Beger den silbertauschierten Sternenhimmel im aufgeblähten Mantel<sup>304</sup>. Später dann resümierte Levezow, die Figur sei mit »schwärzlich grünem Rost überzogen«<sup>305</sup>, womit er die gleichmäßig ebene und glänzende Patina<sup>306</sup> ansprach, die vielleicht noch bei der Auffindung der Figur mit Grabungserde, jedoch kaum mit krustiger Korrosion bedeckt gewesen sein dürfte. Die also leicht zu realisierende Freilegung fokussierte die metallische Erscheinung und damit ihren silberweißen Glanz innerhalb der tiefdunklen Bronzepatina.

An diese Ästhetik der Kontrastierung zwischen Silber und Schwarz lehnten sich Antiken an, die in barocker Zeit mit der monochromen schwarzen Lackpatina überzogen wurden. Ein solcher Fund ist eine Herme (Inv. Fr. 2240; **Taf. 117, 3**) aus älterem Besitz. An ihr sind die Augen sowie Hals- und Brustschmuck in Silber eingelegt. Der heute vertiefte florale Dekor am Übergang zum Pfeilerschaft war antik ebenso silbertauschiert, wie die wenigen erhaltenen Fragmente nahelegen. Die größtenteils verlorene Lackpatina reduzierte die vielfarbige Gestalt der mechanisch geebneten Korrosion auf das Schwarz, das den größtmöglichen Kontrast zu den metallisch gereinigten Silbereinlagen überhaupt bot. Die beigefarbene Substanz<sup>307</sup> in den Tiefen der fehlenden Ranken erfüllte den gleichen Zweck wie die einstigen Einlagen selbst. Im Übrigen beschränkte sich die Restaurierung ausschließlich auf die Außenoberfläche. Das Innere der Herme zeigt sich noch immer nahezu unberührt, teils mit hellen Sedimenten bedeckt (**Taf. 117, 4**).

Gleich der Herme lag an der bergungsfrischen *tabula ansata* (Inv. Fr. 1335; **Taf. 69, 1**) die mit Silber tauschierte Weihinschrift eines Soldaten an Mars und Fortuna unter krustigen Auflagen verborgen. Erst ihre mechanische Einebnung bis zum silbernen Glanz machte sie lesbar und bot Beger die Möglichkeit, sie zu behandeln und abzubilden (**Taf. 69, 2**)<sup>308</sup>. Die Tafel verweist auf die übliche, weit verbreitete und frühzeitig in der Restaurierungsgeschichte aufkommende Ästhetik der Hervorhebung von metallischen Einlagen innerhalb korrodierter Bronzeoberflächen und auch an der Tafel beschränkte der italienische Restaurierende den Freilegevorgang ganz auf die Vorderseite. Mit diesem Oberflächenbild ist sie also zwar ein wichtiges, wenn auch kein ungewöhnliches Beispiel.

Eine weitere Facette der bereits barockzeitlichen Oberflächenrezeption bietet der große Lar (Inv. Fr. 2121; **Taf. 109, 1**) aus der Sammlung Bellori. An dem Meisterstück römischer Gießerkunst und Tauschierarbeit erlangten die Kupfereinlagen im Gewand den gleichen Stellenwert wie die dortigen Silbertauschierungen und die Augeneinlagen aus dem Edelmetall. Folglich zeigten sich beide frühzeitig metallisch und nur daher

<sup>304</sup> Bei der Betrachtung des von L. Begers publizierten Stiches kann man auch an eine Teilfreilegung des Sternendekores noch in Italien denken, da ihn der Stich mit weniger Tauschierungen wiedergibt, als heute am Original zu finden sind, vgl. Beger 1701, 228 f. Abb. 228 links.

<sup>305</sup> Inv. 9, B. a. VIII. a. 4.

<sup>306</sup> Die gleichmäßig ebene, seidig glänzende schwarze Oberfläche erinnert an eine intentionale Patinierung. Sollte dem so sein, kann die Sulfidierung der Bronze mit Schwefel oder die gewünschte Korrosion einer Legierung angenommen werden, die als *corinthium aes* in der klassischen Antike bekannt war. Zur Sulfidpatina an antiken Bronzen vgl. z. B. Eggert 1994a; Heilmeyer 1994; Willer 1994. Zum *corinthium aes* vgl. z. B. Giunlia-Mair/Craddock 1993.

<sup>307</sup> Unklar ist, ob es sich um verbliebene Sedimente oder eingebrachte Pigmente handelt.

<sup>308</sup> Vgl. Beger 1701, 409 Abb. Darüber hinaus spiegelt sich die Auseinandersetzung mit den antiken Sprachen und Schriften als ein zentraler Forschungsgegenstand der frühen Archäologie darin wider, dass es unabdingbar war, vertieft gearbeitete Inschriften geschickt aus den Korrosionsauflagen herauszuarbeiten. Diesen Vorzug genoss L. Beger bei der Beschreibung von Bronzen aus der Sammlung G. Belloris mit epigraphischem Wert wie z. B. dem Gastfreundschaftsvertrag zweier Familien (Inv. Fr. 2501) und der Plakette des Hafenverwalters von Ostia (Inv. Fr. 2504). Zum Vertrag vgl. Beger 1701, 411 Taf.; zur Plakette vgl. Beger 1701, 410 Abb.

konnte Beger die Figur bereits mit angedeuteten Einlagen abbilden<sup>309</sup> (Taf. 109, 2). Diese Entscheidung bedeutet, dass das Kupfer und die Bronze nicht gleichbedeutend reflektiert wurden. Von ästhetischer Bedeutung und für die restauratorische Vorgehensweise wichtig war auch hier, dass die Materialität des Trägers – gleich aus welchem Material – die archäologische Herkunft des Fundes symbolisieren sollte und als Untergrund für die metallisch herausgearbeiteten Dekorationen betrachtet wurde.

Weniger der Lar als mehr die *tabula ansata* sowie die Herme verweisen sogar auf die Akzeptanz einer dreigestaltigen Oberflächenästhetik innerhalb eines Objekts. Die Bronze selbst erfuhr an signifikanten, für ihre Kontextualisierung entscheidenden Partien vollste Aufmerksamkeit bei der Herausarbeitung der antiken Form. Eine Unterstützung bot bis in die barockzeitliche Restaurierung die bis dahin farbikonologisch bedeutende schwarze Lackpatinierung. Entscheidend war die Wechselwirkung zwischen den vollkommen gereinigten Einlagen und der originären oder auch durch Lack versinnbildlichten Patina, die den Untergrund für die Inszenierung des Glanzes bildete. Hinzu kommt, dass stilistisch weniger wichtige Bereiche mit krustiger Korrosion belassen und so zum Symbolträger für die archäologische Herkunft der antiken Bronzen wurden.

Betrachtet man Funde der annähernd 130 Jahre später erworbenen Sammlung Bartholdy, ist an ihnen die Fortsetzung der Tradition im Umgang mit antik polychrom gestalteten Bronzen zu erkennen. Einzig die Lackpatinierung verschwand aus dem Repertoire.

Beispielsweise näherte man sich beim Genius (Inv. Fr. 2021; Taf. 104, 3) weiterhin seiner antiken Erscheinung durch die Freilegung der Silbereinlage am Gewand und zugleich der als archäologisches Artefakt mit der Akzeptanz einer recht ebenen grünen *aerugo nobilis* auf der Bronze<sup>310</sup>. Beim prominenten Tropaion (Inv. Fr. 1193 a; Taf. 61, 1) mit den Silber- und Kupfertauschierungen zeigt sich die gleiche Vorgehensweise, die auch der Restaurierende vom Bellori'schen Lar praktizierte. Die Einlagen erschienen nach der mechanischen Oberflächenbearbeitung metallisch<sup>311</sup>, das Trägermaterial Bronze hingegen mit Korrosion bedeckt, folglich wurden das Kupfer und die Bronze nicht als vergleichbar zu behandelnde Materialien angesehen. Auch diese Ästhetik hatte sich also etabliert.

Diese kontrastierende Visualisierung der antiken (metallisch) und nachantiken (korrodiert) objektbiographischen Phase wurde auch in der späteren restaurierungsethischen Auseinandersetzung keineswegs als Diskrepanz empfunden und zählt bis in die Gegenwart zur selbstverständlichen Methodik.

Eine dann doch andere ästhetische Ausrichtung gibt noch immer der Messergriff in Gestalt eines Gladiators (Inv. Misc. 8583; Taf. 189, 1-2) zu erkennen, der im Jahr 1896 in Neapel erworben und in diesem Zustand bald darauf abgelichtet wurde<sup>312</sup>. Bereits die ausschließlich von Grabungserde befreiten Silbertauschierungen an der Waffenausstattung vermittelten einen Eindruck von der Vielfarbigkeit. Für das Gesamtbild war es nun offensichtlich nicht hinderlich, dass die Edelmetalleinlagen beim Ankauf schwarz sulfidiert waren und so auch verblieben, folglich erfüllte die Korrosion auf den Silbereinlagen nun ebenso den Status der *aerugo nobilis*. Hiermit verdeutlicht der Messergriff, dass am Ende des Jahrhunderts eine solche nachantike Wirkung ein weiteres Assoziationsvermögen beim Betrachter voraussetzte, um sich die antike Gestaltung des gerüsteten Gladiators visualisieren zu können. Allerdings handelt es sich um einen Einzelfall in der Berliner

<sup>309</sup> Vgl. Beger 1701, 365 Abb.

<sup>310</sup> Die Erwähnung der Silbertauschierung im Erwerbungs-katalog für die laut E. Gerhard bestens erhaltene Statuette legt die Freilegung noch in Italien nahe, vgl. Gerhard 1827, 43 Nr. 59.

<sup>311</sup> Obschon E. Gerhard in seiner knappen Beschreibung im Katalog der Bartholdy'schen Sammlung zum Tropaion noch nicht (vgl. Gerhard 1827, 46 Nr. 76), sondern erst E. Toelken auf die »ingelegten Verzierungen in Silber und farbiger Bronze« (s. Toelken 1850, 23) eingeht, ist die Freilegung für ei-

nen in Italien ansässigen Restaurator im Vorfeld der Erwerbung durch Bartholdy mehr als wahrscheinlich.

<sup>312</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 833. Die Abbildung wurde vor oder in 1904 aufgenommen. Es ist nicht auszuschließen, doch aber mehr als unwahrscheinlich, dass sich die schwarze Korrosion auf dem Silber erst im Antiquarium bildete, zumal der Gladiator aktuell auch nach Jahrzehnten unbehandelte Aufbewahrung nahezu den gleichen Zustand aufweist.

Sammlung, sodass sich eine verallgemeinernde Aussage erst treffen lässt, sobald sich in weiteren Sammlungen vergleichbare Beispiel finden lassen.

Noch erwähnt sei der naheliegende Gedanke, dass die Abnahme sämtlicher Korrosionsauflagen immerhin die Rückgewinnung der tatsächlichen antiken polychromen Wirkung als Erfolg hätte vorweisen können. Dass derlei bisweilen auch von den italienischen Restaurierenden angestrebt wurde, ist denkbar, jedoch für die mechanischen Möglichkeiten zur Intervention in das Oberflächenbild am Berliner Bestand nicht nachweisbar.

#### Spezialisierung 2: Herausarbeitung fragiler Vergoldungen

Von Vorteil für die Restaurierenden aller Jahrhunderte war, dass Gold im Unterschied zu allen weiteren in der Antike gebräuchlichen Metallen nicht korrodierte. Als nachteilig erwies sich die geringe Schichtdicke und Härte, sobald das Edelmetall als Auflage die Bronze verzierte<sup>313</sup>. Im günstigen Fall erschienen archäologische Funde nach einer einfachen Reinigung von Sedimenten goldmetallisch als Objekte von herausragender Stellung. Rudimente der Korrosionsablagerungen des Grundmetalls, die sich auch auf der Vergoldung selbst ablegen konnten, visualisierten Alter und Herkunft.

Die fortgeschrittene Korrosion der Bronze überlagerte die Vergoldung vollständig und machte sie unkenntlich. Das Bedürfnis nach ihrer Rückgewinnung forderte restauratorische Kompetenzen eigener Dimension, um das weiche Edelmetall aus dem härteren Konglomerat herauszuarbeiten. Hierbei bestand die Gefahr von Beschädigungen an den Vergoldungen. Als weiteres Szenario ist anzunehmen, dass Vergoldungen, als solche unerkannt, mit den krustigen Korrosionsschichten entfernt wurden. Allerdings wird der Verlust nur einiger Partien zumeist kaum als schmerzlich empfunden worden sein, da solche Verletzungen die Dualität von weitgehend ungebrochenem Glanz der Edelmetallauflage neben einer durch Korrosion gealterten Bronzeoberfläche unterstrichen und die Einzigartigkeit eines ohnehin schon besonderen Sammlerstückes zusätzlich betonten.

Eine Vorstellung von solchen Verlusten der Edelmetallauflage liefert der kolossale Herkules mit Keule in der Rechten und den Äpfeln der Hesperiden in der Linken<sup>314</sup> (Taf. 275, 1). Er wurde bei der Zerstörung des stadtrömischen Altars zur Verehrung des Helden (Ara Maximus) unter dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471-1484) aufgefunden. Es ist anzunehmen, dass bei der Bergung seine Vergoldung nur unwesentlich mit Korrosionsauflagen des Grundmetalls, wenn nicht gar allein mit Sedimenten bedeckt war. Zumindest spricht die geglückte Freilegung der großflächig intakten und fest mit dem Untergrund verbundenen Goldauflage für einen solchen Fundzustand.

Für die Inszenierung im Hof des Konservatorenpalastes auf dem Kapitolsberg in Rom waren auch die Replatzierung der gebrochenen Keule und des linken Unterschenkels<sup>315</sup> sowie zeitgleich oder später weitere Anstückungen mit angegossener Schmelze (Überfangguss) erforderlich. In den damit verbundenen massiven Eingriffen in das Oberflächenbild sah man keinen Bruch zwischen der vorerst sensiblen Freilegung der Vergoldung und der dann wieder gusstechnologischen Beeinträchtigung der empfindlichen edlen Metallauflage. Die wenig zurückhaltenden mechanischen Nacharbeiten an den Fügebereichen brachten unweigerlich große Verluste der Vergoldung mit sich. An eine restauratorisch intendierte Neuvergoldung der Partien wurde nicht gedacht. Vielleicht war es bei dieser renaissancezeitlichen Restaurierung sogar so, dass die Verluste in dem Moment als weniger problematisch empfunden wurden, als man erkannte, dass das freigelegte Grundmetall eine ähnliche metallische Erscheinung wie die Goldauflage aufwies. Die heute

<sup>313</sup> Zu den gegenwärtig diskutierten Vergoldungstechniken auf Bronze bis in die römische Zeit zusammenfassend Bott/Willer 2014.

<sup>314</sup> Rom, Musei Capitolini, Inv. 1265. Zum Herkules mit Anmerkungen zur Restaurierung vgl. Palagia 1990.

<sup>315</sup> Vgl. Palagia 1990, 54f.

sich dunkel abzeichnende Oxidschicht an den Fügstellen und beinahe am gesamten linken Arm sind das Ergebnis der Folgekorrosion, die sich erst eine gewisse Zeit nach dem Restaurierungsende einstellte und nun offenbar niemanden mehr störte.

Der Umgang mit dem Oberflächenbild spiegelt also nicht grundsätzlich die Würdigung einer vergoldeten antiken Bronze als Bildwerk mit herausragender kunsthistorischer Bedeutung wider. Ohnehin zählte der Herkules bis zu seiner Verbringung in den Konservatorenpalast zu den Statuen, für die sich aus heutiger Sicht mit ihrer Inszenierung im Freien eine Diskrepanz zwischen Wertschätzung einer vergoldeten antiken Monumentalplastik und Ignoranz gegenüber der sie veredelnden fragilen Auflage aufzeigt. Zum Zeitpunkt ihrer nachantiken Aufstellung wurde dieser Umstand bekanntlich nicht bedacht. Es ging einzig um die Inszenierung von Macht, Würde und Stolz in Gestalt herausragender Bronzefiguren.

Dies gilt gleichermaßen für den Marc Aurel vom Kapitol in Rom<sup>316</sup> wie für die Pferde von San Marco in Venedig<sup>317</sup>. Auch wenn man in dem Reiter schon im 15. Jahrhundert den römischen Kaiser Marc Aurel und nicht mehr Konstantin den Großen erkannte, verblieb das Standbild selbstverständlich weiterhin und nun erst recht für jedermann sichtbar im Außenraum, aus dem es erst im Jahr 1979 entfernt wurde. Die vier Pferde im Westportal der Basilika San Marco waren als herausragende Antiken hier eigens zwischen 1253 und 1268 nach ihrer Überführung aus Konstantinopel platziert worden. Auch sie blieben dann bis zu ihrer Restaurierung in den 1960er Jahren den Witterungsbedingungen im Freien ausgesetzt, die zwangsläufig Verluste in der Goldauflage mit sich brachte. Dieser Exkurs in die Außenplastik soll weniger Nachlässigkeit als mehr die Selbstverständlichkeit zum Ausdruck bringen, dass ein Verlust der Goldauflage auch an solchen hochkarätigen Antiken gebilligt wurde. Ein Problem erwuchs hieraus erst, als die Thematik aus restauratorischem Blickwinkel betrachtet wurde.

Den im 19. Jahrhundert behutsameren und nun offenbar routinierten Umgang mit Vergoldungen an einem Bodenfund vergegenwärtigt die im Februar/März 1836 auf einem Acker des Luigi Alovisi in Fragmenten aufgefundene Großbronze, die als Victoria von Calvatone (Inv. Sk 5; **Taf. 260, 2**) bekannt wurde<sup>318</sup>. Die Statue war hier an der Via Postumia bei Bedriacum anlässlich eines siegreichen Feldzuges zu Ehren von Marc Aurel und Lucius Verus in den Jahren ihrer gemeinsamen Herrschaft (161-169 n. Chr.) aufgestellt worden, worauf die Inschrift am Himmelsglobus verweist, auf dem die Göttin steht<sup>319</sup>. Neben jenem waren der rechte Unterschenkel, der rechte Arm sowie der Körper und der Kopf zuzüglich einiger kleiner Bruchstücke getrennt voneinander geborgen worden.

Die Oberflächen zeigten noch am Fundort Anzeichen der Vergoldung auf, die spätestens beim Zusammenfügen mechanisch weiter freigelegt wurde. Für die Restaurierung zeichnet sehr wahrscheinlich der Metallbildhauer Bartolommeo Conterio verantwortlich<sup>320</sup>, der sicher nicht unabhängig von den restaurierungsethischen Vorstellungen Alovisis, als dem Besitzer der Statue, agierte. Conterio entfernte nicht sämtliche Auflagerungen von der großflächig überlieferten Blattgoldauflage. Beispielsweise brachen in den Tiefen der Oberflächentextur belassene Korrosions- und Sinterauflagen den Goldglanz und unterstrichen die Modellierung des Tierfelles über dem Chiton. Für ein bedachtsames Vorgehen spricht, dass Conterio

<sup>316</sup> Vatikanstadt, Musei Capitolini, Inv. MC 3247. Zur nachantiken Geschichte des Reiterstandbildes mit Andeutungen zu seiner Pflege vgl. Baumstark 2000.

<sup>317</sup> Venedig, Museo di San Marco (Inv. unbekannt). Zu den Pferden aus Venedig mit zahlreichen Anmerkungen zu früheren Überarbeitungen vgl. Ausstellung Berlin 1982.

<sup>318</sup> Zu den Fundumständen und der Objektbiographie bis zum Ankauf durch die Königlichen Museen vgl. Volonté 2015. Zur Periode an den Berliner Museen bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges vgl. Maischberger 2020. Zur Geschichte während und über den Zweiten Weltkrieg hinaus vgl. Aponasenko

2020. Zur Restaurierungsgeschichte vgl. Peltz 2020a. Zur Berliner Restaurierung vgl. Malkiel 2020.

<sup>319</sup> Angenommen wird der Sieg im Krieg gegen die Parther zwischen 162 und 165 n. Chr., vgl. beispielsweise Maischberger 2017, 41.

<sup>320</sup> Die von B. Conterio überlieferten detailreichen Notizen zum Zustand der Skulptur, den Abmessungen und Gewichtsangaben der Einzelfundstücke sowie zu technischen Beobachtungen sprechen für die intensive Auseinandersetzung mit der Statue während der Restaurierung, für die er als Bildhauer metallener Skulpturen prädestiniert war, vgl. Conterio 1838.

beim Verbinden der Fragmente kleindimensionierte Stiftungen und Verschraubungen wählte<sup>321</sup>. Sie nahmen sich zurückhaltend im Oberflächenbild aus, sodass – ganz anders als beim Herkules – die Goldauflage in den umliegenden Bereichen unangetastet überdauerte.

In diesem Zustand war die Statue im März 1837 in Mailands Pinacoteca di Brera der Öffentlichkeit präsentiert worden<sup>322</sup>. Insgesamt lässt die Herausarbeitung der fragilen Vergoldung auf einen erfahrenen Conterio schließen, folglich konnte auch Conze im Skulpturenkatalog von 1891 konstatieren: »Die Vergoldung ist sehr gut erhalten«<sup>323</sup>.

Bei diesem bedachten Vorgehen muss man an jene Akteure denken, die einige Jahre zuvor im unweit von Calvatone gelegenen Brescia am spektakulärsten Großbronze Fund Norditaliens beteiligt waren. Der 1826 am Tempel des Vespasian entdeckte Depotfund gewann mit seinen sechs Porträtköpfen (davon fünf vergoldet) sowie einer überlebensgroßen Victoria auch über die Region hinaus rasch an Popularität, sodass ihre sorgsamsten Restaurierungen<sup>324</sup> in Calvatone bekannt gewesen sein dürften. Jedenfalls gleicht die Umsicht, die Alovisi im Umgang mit dem Oberflächenbild in Absprache mit Conterio befürwortete oder gar forderte, der konzeptionellen Zurückhaltung, die die Köpfe aus Brescia zu erkennen gaben<sup>325</sup>. Hinzu kommt der für die damalige Restaurierungsgeschichte singuläre Umgang mit dem fragmentierten Zustand, den die Göttinnenstatue aus Brescia wie auch die aus Calvatone auszeichnen<sup>326</sup>.

Zu dem Ende 1842 in Neapel oder Rom<sup>327</sup> erworbenen Einsatzkopf einer Göttin (Inv. Sk 6; **Taf. 263, 1**) meinte Conze, »die Vergoldung ist nur wenig beschädigt«<sup>328</sup>. Den Kopf hielt wohl deshalb gerade mal ein einziges, im Mai 1913 inventarisierendes Negativ<sup>329</sup> (**Taf. 263, 2**) fest, da er als »nicht gut gearbeitet«<sup>330</sup> von untergeordneter archäologischer Bedeutung war, wie Kekulé von Stradonitz die sicher allgemein am Hause verbreitete Meinung zusammenfasste. Die Aufnahme verstärkte diesen Eindruck, da sie den Kopf mit der monochromen anthrazitfarbenen Überfassung ablichtete, die seinerzeit gleich mehrere größere und große Berliner Bronzen überzog<sup>331</sup>.

Und dennoch visualisiert die Fotografie, dass die Restaurierenden in einem der vielleicht doch in Neapel anzusiedelnden Ateliers um die Problemstellung wussten, dass die massive lokale Kupferkorrosion das Edelmetall nicht nur durchdrungen, sondern dabei beschädigt hatte, respektive, dass die mechanische Abnahme tiefe Narben hinterlassen und den lokalen Verlust der Vergoldung mit sich bringen würde. Also beließ man es besser bei der Reinigung von Sedimenten, die sicher auflagen. Eben jenes narbige Oberflächenbild hinterließ dann die späteren, zu einem unbekanntem Zeitpunkt und von unbekannter Hand entfernten Korrosionsauflagen. Das Ergebnis verweist als Berliner Fehleinschätzung erst recht auch auf die kompetente

<sup>321</sup> Siehe 185.

<sup>322</sup> Zur Aufstellung mit sichtbarer Vergoldung vgl. Volonté 2015, 39f. Vor der Erwerbung für die Königlichen Museen war auch hier die Oberflächenveredelung bekannt. So sprach im Jahr 1839 L. Urlichs bereits selbstverständlich von der Goldauflage, vgl. Urlichs 1839, 73.

<sup>323</sup> Skulpturen 1891, 7 Nr. 5.

<sup>324</sup> Brescia, Museo della Città, Inv. MR 349-353. 369. Die bisherige Forschung zum Fund fokussierte die Restaurierungsgeschichte der Victoria, vgl. Morandini 2011; 2019; Salcuni/Formigli 2011, 7-12 Kat. B 2 Abb. 12. 14-20. Zu den vergoldeten Porträtköpfen aus Brescia vgl. Salcuni/Formigli 2011, 46-52 Kat. B 7-B 11 Abb. 166-213.

<sup>325</sup> Nach der damaligen Freilegung der Goldoberfläche verblieben lokal krustige Auflagen, die teils bei Restaurierungsarbeiten in der 1. Hälfte der 1990er Jahre abgenommen wurden. Hierzu und zum damaligen Zustand der Bildnispaare vgl. Lahusen/Formigli 1995.

<sup>326</sup> Siehe 183-185.

<sup>327</sup> Die Überlieferung geht von der Erwerbung in Neapel aus. Diese Provenienz wird aktuell angezweifelt. Den Kopf soll G. Waagen erworben haben, der Neapel jedoch nicht bereiste. A. Conze berichtete zur Erwerbung, »Waagen hat den Kopf [...] in Neapel 1842 angekauft; damals wurde er in Rom in einer Institutssitzung gezeigt und besprochen« (s. Skulpturen 1891, 8 Nr. 6). Die Anmerkung kann also auch dahin gehend interpretiert werden, dass der Kopf zwar aus Neapler Besitz stamme, jedoch in Rom betrachtet und erworben wurde.

<sup>328</sup> Skulpturen 1891, 8 Nr. 6.

<sup>329</sup> Vgl. Inv. 123, ANT Neg. 7101 (= Sk Neg. 1645). Das Negativ gilt als verschollen, erhalten ist ein Abzug, der am Rand die getilgte vorhergehende Inventarnummer ›1645‹ aus dem Sk-Negativ-Bestand zeigt. Diese Aufnahme wurde am 30. Mai 1913 inventarisiert, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Kartei Nr. Sk 6.

<sup>330</sup> Kekulé von Stradonitz 1907, 379.

<sup>331</sup> Siehe 160-163.

Akzeptanz von restauratorischen Grenzen in Italien innerhalb der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und dem damit verbundenen Abbruch der Freilegearbeiten zugunsten der antiken Substanz.

Spezialisierung 3: Freilegung der Bildmotive auf den etruskischen Spiegeln und Cisten sowie weiteren Bronzen

Die am Beginn des 19. Jahrhunderts intensivierten Grabungsaktivitäten in Praeneste, einem zentralen Fertigungsort etruskischer Cisten und Spiegel, lösten ein breites archäologisches Interesse an den Zeichnungen mit ihren meist mythologischen Szenen und den verbreitet anzutreffenden Namensinschriften der dargestellten Akteure auf den überaus reichen Funden aus. Voraussetzung für die geradezu enthusiastisch aufgegriffene Forschung war allerdings, dass die Restaurierenden über die Fähigkeiten verfügten, die meist sehr flach und fein gravierten und punzierten Darstellungen freilegen zu können. Hierfür erforderte es, neben einem ausgesprochen entwickelten händischen Geschick, ausreichend Kenntnisse von den Korrosionsschichtungen, in dem die antiken Dekorlinien zu suchen waren, sobald eine Bronze von erheblichen Abbauprozessen der metallischen Substanz gezeichnet war.

Seitens der damaligen Archäologie erlangte die Forschung Gerhards zu den Spiegel- und Cistenbildern einen international geachteten Stellenwert. Seine am Beginn der 1840er Jahre einsetzende publizistische Aufarbeitung<sup>332</sup> basierte auf einem von ihm angelegten ›Apparat‹<sup>333</sup> aus Zeichnungen sowie transparenten Gelatineabdrücken und -ritzungen<sup>334</sup>, »deren nun bald tausendfältige Anzahl man aus unscheinbaren Originalen, oft aus dem Versteck und dem Wegwurf der Sammlungen erst hervorziehen und dem verrosteten oder verquollenen Erz erst abgewinnen musste«<sup>335</sup>. Mit diesem knappen Kommentar ging Gerhard auf die komplexen Freilegearbeiten ein, die oftmals die Basis seiner Forschung bildeten, wobei er offenkundig auch dazu beitrug, dass in den europäischen Sammlungen Spiegel überhaupt als solche erkannt und für die Forschung aufgearbeitet wurden.

Um die Darstellungen auf den Rückseiten der Griffspiegel sowie an den Cisten freizulegen, bedienten sich die Restaurierenden seit der Renaissance jener bewährten Werkzeuge – also Graviersticheln und Punzen<sup>336</sup> –, mit denen über zwei Jahrtausende zuvor die Bildzyklen von den Toreuten in die polierten Bronzeoberflächen eingearbeitet worden waren<sup>337</sup>.

Mit diesen Methoden wird Gerhard während der Akquisen in den Ateliers nahe den Fundorten und bei den Restaurierenden mit Anbindung an den Kunsthandel in Kontakt gekommen sein, sodass er sich sicher bald auch selbst zutraute, noch undeutliche Gravurlinien von Korrosion zu befreien oder hiervon europaweit die Zeichner in Kenntnis setzte, die er mit der Übertragung der Darstellungen beauftragte<sup>338</sup>.

Schaut man auf die Berliner Entwicklung, ist eine solche restaurierende Hand zunächst natürlich auch für weitere Sammler denkbar, aus deren Besitz etruskische Spiegel schon vor und noch nach Gerhard das Antiquarium erreichten. An den hier bereits zu Gerhards Zeiten aufbewahrten Spiegeln könnte er wiederum selbst in Vorbereitung seiner Publikationen Nacharbeiten vorgenommen haben oder er beauftragte einen

<sup>332</sup> Vgl. Gerhard 1843; 1845; 1863; 1867. Ein weiterer und letzter Band erschien lange nach dem Ableben Gerhards in Bearbeitung durch die Archäologen A. Klügmann und G. Körte, vgl. Klügmann/Körte 1897.

<sup>333</sup> Vgl. SMB-ANT-Archiv, Gerhardscher Apparat.

<sup>334</sup> Zu Abdrücken angeblich aus Schellack vgl. Kästner 1997, 97.

<sup>335</sup> Gerhard 1863, IX. Bis zur Drucklegung des ersten Bandes waren E. Gerhard annähernd 500 etruskische Spiegel mit Darstellungen bekannt, vgl. Gerhard 1843, 74. Entsprechend

zeitig dürften also die Restaurierungsbemühungen in seinem Auftrag eingesetzt haben.

<sup>336</sup> Zur Identifizierung der verwendeten Freilegeworkzeuge an Berliner Cisten vgl. Formigli/Heilmeyer 1986, 127f. Abb. 29. 33.

<sup>337</sup> Zur Herstellung der Bilder an Berliner Spiegeln vgl. Zimmer 1995b.

<sup>338</sup> G. Zimmer geht im Kontext seiner Forschungen zum Berliner Bestand davon aus, dass E. Gerhard die Zeichnungen anfertigen ließ, vgl. Zimmer 1995b, 2.

Museumsgehilfen damit, so beispielsweise den Galeriedienstler Thora<sup>339</sup>. Sollte dem so sein, blieben solche Eingriffe in das Oberflächenbild eine Ausnahme und sind auch nicht damit gleichzusetzen, dass immerhin ein Teilbestand der Berliner Bronzesammlung fortan eine dauerhafte restauratorische Betreuung erfuhr. Ungeachtet solcher möglichen Nachbesserungen in Berlin oder an einer anderen Sammlung ist es aber so, dass die zunächst in Italien erfolgten Restaurierungen die Darstellungen als zentralen Forschungsgegenstand für die Archäologie sowie in Abstufungen die dekorierten Griffe und Randzonen fokussierten. Die mechanische Einebnung der gesamten Oberfläche war oftmals von geringerer Bedeutung. Es ist also nicht so, wie man annehmen könnte und worauf im Absatz zum chemischen Umgang mit Korrosionsauflagen erweitert eingegangen wird, dass für eine Fundgruppe, die ihres Namens gemäß in antiker Zeit metallspiegelnd war und damit auch nachantike eine klare Vorstellung von ihrer Materialität lieferte, häufiger die Rückführung auf diesen Zustand zum Konzept zählte als bei den übrigen Gattungen. Auf die Verbreitung dieser restaurierungsethischen Ansicht verweisen immer noch eine ganze Reihe der annähernd 180 etruskischen Spiegel, die Berlin bis an das Ende der 1860er Jahre erreichten, auch wenn ein gewisser Teil zu einem späteren Zeitpunkt in seinem Oberflächenbild erneut beeinflusst wurde<sup>340</sup>.

Zunächst gilt eine besondere Aufmerksamkeit dem Griffspiegel (Inv. Fr. 122; **Taf. 28, 1**) mit dem trojanischen Prinzen Paris, den Hermes um das Urteil für die Schönste unter den drei Göttinnen (Aphrodite, Athena, Hera) bittet. Er erreichte als Einzelexemplar der Sammlung Bellori<sup>341</sup> die Berliner Kunstkammer am Ende des 17. Jahrhunderts bereits in einem Zustand, der es gestattete, das Bildmotiv im ›Thesaurus Brandenburgicus‹ zu veröffentlichen<sup>342</sup> (**Taf. 28, 3**).

Die teils noch mit Sedimenten und Korrosionsauflagen bedeckte Spiegelfläche (**Taf. 28, 2**) lässt annehmen, dass im grabungsfrischen Zustand die wenige Zehntel Millimeter tiefen und breiten Gravuren auf der Rückseite weitgehend, wenn nicht sogar vollständig verborgen waren.

Die Provenienz des Spiegels lässt sich bis in das 16. Jahrhundert zurückverfolgen, für das man auch seine Restaurierung annehmen darf, die sich ganz auf die Freilegung der mythologischen Darstellung und der Dekore am Griff konzentrierte. Folglich verfügten sein Restaurierender und mit ihm sicher weitere schon Jahrhunderte vor den üppigen Funden etruskischer Spiegel und Cisten im 19. Jahrhundert über die Kompetenz, geradezu makroskopisch gezielt die Korrosionskrusten bis zum antiken Niveau mechanisch zu entfernen. Gerade der Bellori'sche Spiegel bestätigt erneut, dass die Vereinigung von präziser Freilegung und unberührter Oberfläche in einem Objekt schon der renaissancezeitlichen Ästhetik entsprach und in der Rezeption antiker Bronzen weiterhin Bestand hatte.

Die Vorstellungen von der Ästhetik etruskischer Spiegel im 19. Jahrhundert und Besonderheiten der damit verbundenen mechanischen Eingriffe in das Oberflächenbild können einige Beispiele der seinerzeit aufgearbeiteten Berliner Bronzen vergegenwärtigen.

<sup>339</sup> Zu Thora als Restaurierenden am Vasenbestand zuletzt Kästner 2015b, 102.

<sup>340</sup> Zum Absäuern von Spiegeln s. 126f. H. Tietz erhielt im Juni 1931 die Spiegel Fr. 116 und Fr. 152 sowie im Mai 1934 die vier Exemplare Fr. 99, Fr. 107, Fr. 130 und Fr. 131 mit dem Auftrag zu ›restaurieren‹, wozu die dann aber vorsichtig und nicht von übrigen Restaurierungen zu unterscheidende weitere Freilegung der Gravuren gerechnet haben kann, Inv. 77, s. Anlage 1. W. Rakel behandelte zahlreiche nach Ostberlin gelangte Spiegel nach dem Krefting'schen Verfahren. Sie zeigen sich heute alle vollkommen von Hinweisen auf die archäologische Korrosion befreit, s. hierzu 495f. H.-U. Tietz bearbeitete

im Jahr 1963 Inv. Fr. 30 und Inv. 30219, 913, vgl. Arbeitsbuch, s. Anlage 5. Zu den von ihm restaurierten Spiegeln zählten im Jahr 1984 Inv. Fr. 42, Fr. 112, Fr. 169 und Misc. 6241, im Jahr 1885 Inv. Fr. 109, Fr. 154 und Fr. 158 sowie 1986 Inv. Fr. 15, Fr. 23 und Fr. 30, vgl. H.-U. Tietz, Tätigkeitsberichte, 1984 und 1985, in: SMB-ANT-Archiv, Restaurierungsdokumentationen und hier 520. 528. 530. 532.

<sup>341</sup> Zudem gelangten aus der Sammlung G. Belloris ein Spiegel ohne bildliche Darstellung (Inv. Fr. 173) und ein Exemplar nahezu ohne Zeichnung (Inv. Fr. 187) nach Berlin, die an dieser Stelle als kaum bedeutend unberücksichtigt bleiben.

<sup>342</sup> Vgl. Beger 1701, 424 Abb. links.

Der Griffspiegel mit einer tanzenden Bacchantin und dem genüsslich hinzuschreitenden Silen (Inv. Fr. 63; **Taf. 24, 3**) ist einer der wenigen, auf dem sich die Darstellung bedingt durch die günstigen Bedingungen während der objektbiographischen Ruhephase auch ohne Restaurierungseingriff beschreiben und graphisch erfassen ließ<sup>343</sup> (**Taf. 24, 4**).

Eines der seltenen Beispiele einer Annäherung an die originäre Materialität durch mechanische Freilegung bis auf den fein geschliffenen metallischen Grund ist in dem Spiegel mit den drei Frauen (Inv. Fr. 156; **Taf. 29, 1**) zu sehen, der im Jahr 1859 die Berliner Sammlung erreichte. In seinem Fall ist es so, dass die in den Gravurlinien belassene Korrosion das Bildthema von der umliegenden Bronze abhebt, was als geschicktes restauratorisches Ergebnis die mühevoll Freilegung der Zeichnung unnötig machte. Die eigentliche Spiegelseite repräsentierte mit ihrer unberührten Korrosion und den Sedimenten auch bei ihm den archäologischen Ursprung (**Taf. 29, 2**). Das Exemplar symbolisiert im Übrigen Gerhards vordergründiges Interesse an der grafischen Dokumentation der Darstellung. So gab die von ihm publizierte Zeichnung<sup>344</sup> die antike Reparatur mit zwei Nieten am Griffansatz nicht wieder (**Taf. 29, 3**), folglich war die zeichnerische Erfassung des Zustandes eher sekundär.

Die geradezu maschinelle Präzision beim Ausheben der Zeichnungslinien und beim Ebenen der Oberfläche mit seidenmattem Glanz durch final akkuraten Schliff verdeutlicht das prominente Exemplar aus Vulci mit Apollon und Artemis (Inv. Fr. 22; **Taf. 23, 1**). Ob sein Restaurierender mit dem Stichel grundlegend dem Verlauf der antiken Gravur folgte, ist heute kaum mehr zu sagen. Es wäre jedenfalls nicht ungewöhnlich, wenn es hierbei zu Abweichungen gekommen wäre, wie gleich Beispiele aus der Restaurierung etruskischer Cisten aufzeigen. Seine Freilegung in ungewöhnlicher Schärfe passt für Berlin weder in die Zeit nach der Erwerbung im Jahr 1848 noch in die Jahre, als das Antiquarium über einen Metallrestaurator verfügte, sondern bereitete vielmehr bereits die monographische Erstbesprechung des Bildmotives durch August Emil Braun im Jahr 1842 vor<sup>345</sup>. Eine entsprechende Restaurierungsnotiz vermisst man auch bei Braun, doch gibt seine Darstellung (**Taf. 23, 2**) schemenhaft die leicht krustige Erscheinung des mit Korrosion bedeckten Randbereiches wider. Wie schon angedeutet, blieben solche Zustandsdokumentationen die Ausnahme und skizzierten dann auch eher rudimentär die Korrosionsauflagen oder Fehlstellen.

Für den Spiegel mit der Minerva (Inv. Fr. 42; **Taf. 22, 5**) ist eine Restaurierung im Laufe seiner Geschichte am Antiquarium ebenso nicht anzunehmen. An ihm überdauerte eine weiße Einlage in den freigelegten Gravurlinien, die sich heute teils verschmutzt zeigt sowie an anderen Stellen bereits wieder verloren ist. Hierbei handelt es sich nicht um zufällige Ablagerungen, sondern um letzte Hinweise auf eine Restaurierung, die am besten nach Perugia passt, wo Gerhard den Spiegel im Jahr 1841 erwarb. Selbst wenn er die Pigmentierung erst danach vornahm, lenkt dies nicht davon ab, dass das Hilfsmittel seine archäologische Forschung maßgeblich erleichterte<sup>346</sup>. Solche Einfärbungen unterstützten weitaus häufiger die Visualisierung der oftmals nur mühselig auszumachenden Bildmotive, doch wurden sie am Berliner Bestand nach und nach entfernt, sodass der Spiegel aus Perugia einer der wenigen ist, der noch über diese Tradition Auskunft gibt. Ein tiefes Verständnis vom Ausmaß der Korrosion brachte der Restaurierende für die ungleichen Auflagerungen im verworfenen Oberflächenniveau am Spiegel mit der schwer kenntlichen Gravur eines Kopfes im Profil auf, den Gerhard im Jahr 1843 publizierte<sup>347</sup> (Inv. Fr. 161; **Taf. 30, 3-4**). Für ihn hätte die Einebnung der

<sup>343</sup> Vgl. Gerhard 1843, 7 Taf. 100, 2. Die von E. Gerhard zeichnerisch ergänzte Fehlstelle in der Spiegelscheibe neben dem Silen stellt sich heute weitaus größer dar, was als unbeabsichtigtes Ergebnis der Folgegeschichte des Spiegels zu verstehen ist.

<sup>344</sup> Vgl. SMB-ANT-Archiv, Gerhardscher Apparat XXVII, 229-230. Zur Veröffentlichung vgl. Gerhard 1863, 302 f. Taf. 271.

<sup>345</sup> Vgl. Braun 1842. Eine Neu-Restaurierung des Spiegels, die bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges noch am ehesten von C. Tietz oder H. Tietz hätte ausgeführt worden sein müssen,

ist nicht belegt, vgl. Inv. 77, s. Anlage 1. Der Spiegel gelangte nach dem Zweiten Weltkrieg an das Antikemuseum. Er zählt aber auch nicht zu den Spiegeln, die von H.-U. Tietz in den Jahren 1984 und 1985 bearbeitet wurde, vgl. H.-U. Tietz, Tätigkeitsberichte, 1984 und 1985, in: SMB-ANT-Archiv, Restaurierungsdokumentationen.

<sup>346</sup> Zur Veröffentlichung dieses Spiegels mit Darstellung vgl. Gerhard 1863, 249 Taf. 246.

<sup>347</sup> Vgl. Gerhard 1843, 6 Taf. 71, 4.

Korrosion zugleich den Verlust rudimentärer Reste vieler feiner Gravurlinien bedeutet und nur die bewusste Entscheidung gegen die übliche Praktik bewahrte die Spiegelzeichnung innerhalb der Konglomerate. Das skizzierte Freilegespektrum als Ergebnis der in Italien ansässigen Restaurierenden tradierte als Basis der archäologischen Forschung zu den Spiegelbildern in der Folgezeit zum Standardrepertoire. Dies verdeutlichen die wenigen im Ankaufszustand überlieferten Exemplare aus dem Konvolut von über zwei Dutzend Griffspiegeln, das nach der Erwerbung des Gerhard'schen Nachlasses das Antiquarium erreichte. Solche Nachbesserungen, wie sie für Gerhard vereinzelt belegbar sind, dürften nach seinem Ableben seltener geworden sein und wurden dann ab der Anstellung von C. Tietz von den Metallspezialisten am Haus vorgenommen<sup>348</sup>. An die Seite des archäologischen Interesses an den Darstellungen rückte nun auch jenes an der Patina, so am 1895 erworbenen »Spiegel von sehr schöner blaugrüner Färbung, mit eingravierter Darstellung«<sup>349</sup> (Inv. Misc. 8534; **Taf. 182, 4**), der als ein Impulsgeber für die unten diskutierte Patina-Debatte am Hause angesehen werden kann.

Das für die Spiegel bevorzugte Erscheinungs- und damit Restaurierungsbild umfänglich freigelegter Zeichnungen in plan eingegebenen Oberflächen ist vergleichbar auf die praenestischen Cisten zur Aufbewahrung von Toilettengegenständen mit ihren umlaufend an den Korpora und flächig auf den Deckeln inszenierten Bilderzyklen zu erweitern.

Die angesprochene sichere Werkzeugführung bei der mechanischen Freilegung der Bronze selbst und der Gravuren charakterisieren die im Jahr 1862 in Rom erworbenen Toilettengefäße (Inv. Fr. 540 und 542). Ihre beiden Oberflächen zeigten sich im meist rotbraunen, selten grünfarbenen antiken Niveau und entsprechend dieser Genauigkeit folgte die Freilegungen der Darstellungen ohne weitere Fehlschnitte den flachen antiken Linienverläufen.

Wie bei den Spiegeln unterstützten ihre Kenntlichkeit weiße Pigmente. Die kleinere, weniger gut überlieferte und bei der Restaurierung im Jahr 1992 von den Einlagen aus verschmutzter Kreide gereinigte Ciste<sup>350</sup> verdeutlicht in ihrem aktuellen Zustand die damalige Schwierigkeit, unmittelbar nach der Freilegung das Parisurteil auf der einen und die unklare, von reitenden Amazonen gerahmte Szene auf der anderen Seite in der Oberfläche ausmachen zu können (Inv. Fr. 542; **Taf. 35, 1**)<sup>351</sup>. Sie erklärt, warum die Restaurierenden die Visualisierung der Bilderzyklen als zentralen Forschungsgegenstand an Cisten und auch an Spiegel durch Pigmenteinlagerungen unterstützten. Für dieses Gefäß helfen heute eigentlich mehr die Zeichnungen aus dem »Gerhardschen Apparat«<sup>352</sup> (**Taf. 36, 1-3**) weiter, um die Darstellungen zu begreifen. Anders dagegen an der größeren Ciste Fr. 540, bei der sich durch die erhaltene damalige Färbung der Gravurlinien die Zeichnungen des Meleagermythos am Korpus und der Flügelgestalten auf dem Deckel noch immer leicht betrachten lassen<sup>353</sup> (Inv. Fr. 540; **Taf. 33, 3**).

Im Unterschied zu diesen beiden Gefäßen verließen die vier im Jahr 1873 beim Kunsthändler und Antikenrestaurator Francesco Martinetti erworbenen Cisten (Inv. Misc. 6236-6239<sup>354</sup>) aus der Umgebung von Prae-

<sup>348</sup> Vgl. Inv. 77, s. Anlage 1 und hier 520. 528. 530. 532.

<sup>349</sup> Inv. 28, Nr. 8534; Curtius 1895, Sp. 68.

<sup>350</sup> Zu den frühen Restaurierungen vgl. Rohnstock 1995, 99-101 Abb. 13-15; Peltz 2009d, 76 Abb. 7b.

<sup>351</sup> Dergleichen dürfte für den verlorenen Deckel zutreffen.

<sup>352</sup> Vgl. SMB-ANT-Archiv, Gerhardscher Apparat XXVIII, 167 a-d. Zu den drei Zeichnungen aus dem »Gerhardschen Apparat« vgl. Rohnstock 1995, 99 Abb. 3-5; Peltz 2009d, 76 Abb. 7a.

<sup>353</sup> Angemerkt sei, dass der Deckel aufgrund seines etwas abweichenden Durchmesser in antiker Zeit nicht zum Korpus gehört haben wird.

<sup>354</sup> Die Ciste mit dem von Leder bekleideten Holzkern (Inv. Misc. 6236) zeigt sich nach umfassender Restaurierung im Jahr 1984 heute mit anderem Oberflächenbild. Hinweise auf den Ankaufszustand liefert eine frühe Fotografie, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 6268. Zu einem vergleichbaren Foto vom Vorzustand vgl. Formigli/Heilmeyer 1986, 121 Abb. 9. Am British Museum befindet sich eine weitere von F. Martinetti restaurierte und veräußerte Ciste aus dem Fundkomplex der Berliner Cisten. Auch hier findet sich das beschriebene Freilegungsbild, vgl. Formigli/Heilmeyer 1986, 129f.

nete sein Restaurierungsatelier mit ganz anderem Freilegungsergebnis<sup>355</sup>. Die mit »Härte und kantiger Präzision«<sup>356</sup> beschriebenen beigefarbenen eingelegten Bildmotive waren zeitweilig sogar als nachantike Schöpfungen angesprochen worden (**Taf. 131, 2**), um nach späterer Autopsie zu dem Ergebnis zu kommen, dass der markante Bildcharakter, den auch der Spiegel Fr. 22 mit Apollon und Artemis auszeichnet, auf die bisweilen unvorsichtige Führung der Freilegewerkzeuge mit Abweichungen zu den originalen Gravurlinien zurückzuführen ist<sup>357</sup>. Wie erwähnt lassen sich solche Ungenauigkeiten an dem Spiegel jedoch nicht eindeutig ausmachen, genauso wenig Nachlässigkeiten bei der Suche nach dem antiken Oberflächenniveau, die überall an den Toilettegefäßen aus dem Atelier Martinetti zu beobachten sind. Hiermit zielte Martinetti auf ein heterogen grün und braun changierendes Korrosionsbild ab, welches mehr der Vorstellung von einer Edelpatina gerecht wurde als das einheitlich braune antike Oberflächenniveau.

Noch zurückhaltend in den weißen Einlagen, somit mit weniger breiter und folglich vorsichtig vorgenommener Freilegungen, restaurierte Martinetti die bereits im Jahr 1865 bei ihm für Berlin erworbene Ciste (Inv. Fr. 541)<sup>358</sup>. Den Zweiten Weltkrieg überdauerten nur die Füße und der Deckelgriff, jedoch unterstreichen zwei historische Fotografien<sup>359</sup> (**Taf. 34, 1-2**) die frühen, kaum mehr als fünf Jahre später obsoleten restaurierungsethischen Prämissen im Restaurierungsatelier Martinetti.

Auf diese Entwicklung verweist die 1869/1870 von Martinetti restaurierte und hiernach an das British Museum veräußerte Ciste mit dem Kampf der Amazonen gegen die Griechen<sup>360</sup>. Dieses Stück führte der Archäologe Georg Matthies in seiner 1912 veröffentlichten Dissertation zu etruskischen Spiegeln und einigen Cisten als prägnantestes Beispiel für Exemplare auf, bei denen »die Gravierungen [...] durch eine große Anzahl unantiker Züge stark den Verdacht der Fälschung«<sup>361</sup> erregten. Aber nicht nur im Atelier Martinetti wendete man sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts den zügiger zu realisierenden und zugleich verfälschenden Freilegemethoden zu. Beispielsweise wurde für den prominenten restaurierenden Goldschmied Alfredo Castellani eine ähnliche Restaurierungshandschrift dokumentiert, so an der annähernd 15 Jahre später von ihm an das Londoner Museum veräußerten Ciste mit dem Parisurteil<sup>362</sup> (**Taf. 270, 3**).

Die ungebrochene Akzeptanz und Anerkennung der restauratorischen Ausrichtung beider überaus angesehenen Antikenrestauratoren und -händler bis in die Kreise des Deutschen Archäologischen Institutes sicherte Martinetti die Mitgliedschaft und ermöglichte es Castellani, dubiosen Schmuck als etruskische Meisterwerke europaweit und auch an das Antiquarium zu veräußern<sup>363</sup>.

Das skizzierte händische Geschick in Abhängigkeit genügender Kenntnis über die Korrosionsauflagen war natürlich ebenso grundlegend, um vergleichbare Darstellungen auf Bronzen weiterer Gattungen freizulegen. Hier nun kommt dem chalkidischen Helmfragment (Inv. Fr. 1017; **Taf. 54, 3**) aus der Sammlung Bartholdy eine besondere Bedeutung zu. Die von Gerhard ausführlich beschriebene Darstellung des auf Knien anschleichenden behaarten Silens auf beiden Seiten der Kalotte<sup>364</sup> (**Taf. 54, 2**) dürfte vorerst uner-

<sup>355</sup> Die zwei zeitgleich bei F. Martinetti erworbenen etruskischen Spiegel (Inv. Misc. 6240-6241) kennzeichnen vergleichbar scharf freigelegte Zeichnung mit lokalen Abweichungen von der antiken Stichführung.

<sup>356</sup> Formigli/Heilmeyer 1986, 115.

<sup>357</sup> Vgl. Formigli/Heilmeyer 1986, 124-129 Abb. 21-28. 30-32. 34-36.

<sup>358</sup> Korpus und Deckel der Ciste wurden vom Feuer im Leitturm des Friedrichshainer Flakbunkers vernichtet, vgl. Peltz 2014, 164 Abb. 14a-c. Von den überdauernden Gussgliedern geriet der Deckelgriff über das Wiesbadener Kunstgutlager der Amerikanischen Alliierten nach Westberlin, vgl. Peltz 2014, 170f. Die Füße befinden sich im Moskauer Puschkin-Museum.

<sup>359</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, KF Neg. 854. 856. Die drei Füße befinden sich im Puschkin-Museum Moskau.

<sup>360</sup> London, British Museum, Inv. 88.5-I.I. Vgl. Bordenache Battaglia 1979, 120-122 Nr. 33 Taf. 148-150.

<sup>361</sup> Matthies 1912, 59 Anm. 1.

<sup>362</sup> London, British Museum, Inv. 84.6-14.32. Vgl. Bordenache Battaglia 1979, 122-124 Nr. 34 Taf. 151-153.

<sup>363</sup> Zu Berliner Untersuchungen an etruskischen Colliers von A. Castellani vgl. Platz-Horster/Tietz 1993.

<sup>364</sup> Vgl. Gerhard 1827, 56f. Nr. 43; 1828, 299 Taf. 56, 2-3.

kannt von Auflagen verborgen gewesen sein. Die vielleicht um 1815 datierende Freilegung der weniger als einen Millimeter tiefen wie breiten Gravuren, vielleicht auch Ziselierungen, erforderte auch hier einige Erfahrung im Umgang mit dem Korrosionsbild sowie die von Dorow angesprochene Ausdauer und Liebe zum Detail.

Die gleiche Kompetenz zeichnete den Bearbeiter des 1848 im italienischen Lanciano erworbenen Deckels eines Arzneikästchens (Inv. Fr. 1228; **Taf. 62, 3**) aus, der sich im Moskauer Puschkin-Museum befindet<sup>365</sup>. Zwar vermerkt das Inventar im Vergleich zur reich mit Silber und Kupfer verzierten vollständigen Parallele aus dem Rheinland (Inv. Fr. 1222; **Taf. 62, 1**), »die Ausführung ist nachlässiger und nicht in Silber eingelegt«<sup>366</sup>, doch ließ die filigrane Linienführung keinesfalls den Kompromiss aus Freilegung und Bewahrung innerhalb des gravierten oder punzierten<sup>367</sup> Bildfeldes zu. Im Gegenteil, auch hier bildete eine präzise Abnahme sämtlicher Auflagerungen bis zum antiken Oberflächenniveau, folglich gehobene restauratorische Fähigkeiten, die Voraussetzung, um den Aesculap, umrahmt von einer Tempelfassade, als Ganzes wahrnehmen zu können.

## Die Oberflächenästhetik an Funden aus germanischen Böden – Die Sicht auf Patina nördlich der Alpen

### Patinaverständnis an der kurfürstlichen Sammlung

Der noch übersichtliche Bronzebestand im kurfürstlichen »Kuriositätenkabinett« in Kleve und Berlin, der im Laufe des 17. Jahrhunderts zusammengetragen, den Grundstock für die heute reiche Sammlung bildete, vergegenwärtigt, dass bereits vor Ankunft der prominenten Bellori'schen Erwerbungen die eher heterogene Oberflächenästhetik und ihre mechanisch ausgerichtete Beeinflussung in Preußen Fuß gefasst hatte.

Die zeitgenössische Vorstellung von einer nahezu authentischen Beschaffenheit des antiken Oberflächenniveaus dürften solche frühen Erwerbungen wie die Diana (Inv. Fr. 1890; **Taf. 98, 1**) mit »grünem und edlem Rost«<sup>368</sup> geliefert haben, den Beger auch an Münzen beobachtete. Ein größerer restauratorischer Eingriff war hierfür kaum erforderlich. Lediglich die Sand- und Kiesanhaftungen mussten von der erst später als Metazinn säureauflage<sup>369</sup> identifizierten Schicht abgenommen werden, in der »die äußere Form der ehemaligen Bronze so vorzüglich erhalten bleibt, daß Einzelheiten ihrer Verzierung, ja selbst Kratzer zu erkennen sind«<sup>370</sup>, wie Wilhelm Geilmann im Jahr 1950 das zentrale Charakteristikum dieser Korrosionsform ohne jegliche Oberflächenniveauveränderungen umschrieb. Damit könnte die Göttin als eine Art Vorbild angesehen worden sein, die das ursprüngliche Erscheinungsbild der antik präzise überarbeiteten Metalloberflächen, folglich das Arbeitsziel der Freilegungen von komplex überkorrodierten Bronzen vorgab.

Ein solcher geschickter mechanischer Eingriff war bei der kleinen Sirene (Inv. Fr. 2288; **Taf. 120, 1**) erforderlich, um in dem krustigen Auflagengefüge die antik in Kaltarbeit modellierte Zeichnung des Gefieders und Ordnung der Haartracht als oxidrote Oberfläche freizulegen. Die Freilegung von Konglomeraten zu diesem frühen Zeitpunkt muss vorausgesetzt werden, denn nur durch sie wurde Beger in die Lage versetzt, die gepunzte oder gravierte Binnenzeichnung auf dem Stich im »Thesaurus Brandenburgicus« anzudeuten<sup>371</sup> (**Taf. 120, 2**).

<sup>365</sup> Der Deckel rechnet zu den Funden, die nach dem Brand im Friedrichshainer Leitturm nach Moskau gelangten und hier mit verbranntem Oberflächenbild aufbewahrt wurden.

<sup>366</sup> Inv. 27, Nr. 2889.

<sup>367</sup> L. Urlichs ging von Gravuren aus, vgl. Urlichs 1849, 34.

<sup>368</sup> Beger 1701, 136: *viridique & nobilissime aerugine*.

<sup>369</sup> Als erstes scheint der Wiener Chemiker J. Schuler bei der Analyse der Patina an Bronzefunden aus der Steiermark auf das

Phänomen aufmerksam geworden zu sein, vgl. Schuler 1879, 335. Zu folgenden Überlegungen zur Metazinn säurepatina und ihrer Forschungsgeschichte vgl. Peltz 2004a, 242 f. Hierzu s. a. 112. 159.

<sup>370</sup> Geilmann 1950, 121.

<sup>371</sup> Vgl. Beger 1701, 371 Abb. Folglich ist die Freilegung von Konglomeraten zu diesem frühen Zeitpunkt vorauszusetzen.

Im Kontrast zu dieser Gründlichkeit zeigen sich allerdings auch weitaus mehr Bronzen aus der frühen preußischen Sammlung mit Merkmalen ihrer Herkunft als Bodenfund. Eine Besonderheit stellt der von Beger hervorgehobene und im Sammlungsbild einmalige große Eber<sup>372</sup> (Inv. Fr. 2326; **Taf. 124, 1**) mit seinen dicklagigen Konglomeraten dar, zu dem Levezow später notierte, dass er »stark mit vulkanischer Erde auf der Oberfläche bedeckt«<sup>373</sup> sei. Mit dieser Notiz ließ Levezow Überlegungen zum Entstehungskontext, vielleicht sogar eine Diskussion zur Fundortprovenienz anklingen. Wenn man andererseits dann doch eine ästhetische Beeinträchtigung des Oberflächenbildes heraushören möchte, hatte sie selbst über ein Jahrhundert später bei der Einrichtung des Antiquariums im Museum am Lustgarten für den Eber keine restauratorischen Konsequenzen.

Obschon bei ihm, gleich der Sirene, das rote Oxid die antike Durchmodellierung signalisiert, wie die Teilfreilegung aus den 1980er Jahren deutlich werden lässt<sup>374</sup>, sahen aber auch schon der Große Kurfürst oder sein Kunstkammerverwalter den Wert der Antiken nicht durch das Konglomerat als geschwächt an. Kaum zu glauben ist, dass einer der heute argumentativ verständlichen Gründe wie Nachlässigkeit, fehlende Mittel oder die geringe Qualität eines Bildwerkes gegen die frühzeitige restauratorische Interventionen am Eber zutreffend sein dürften. Eher verdeutlicht er, dass im Rheinland wie auch in Italien entschieden wurde, einen Fund unangetastet im Sammlungsbestand zu führen. Eine solche bewusste Ästhetisierung des unberührten Zustandes ist vielleicht nicht grundlegend anzunehmen, so beispielsweise für weniger bedeutende Funde, doch selbst für sie nicht immer auszuschließen.

Diesen Spannungsbogen zeigen in größerem Umfang Bronzen der übrigen Gattungen im kurfürstlichen Sammlungsbestand. Auch am intakten römischen Eimer (Inv. Fr. 676 a; **Taf. 40, 1**) ist kaum an eine Nachlässigkeit beim Umgang mit dem Oberflächenbild zu glauben. Natürlich erschlossen sich Typ, Form und Funktionalität auch ohne vollständige Bereinigung von den Korrosions- und Sinterauflagen, doch hätte man andererseits eben jene an einem derartig gut erhaltenen und repräsentablen Gefäß auch abnehmen können, sofern dies zum Konzept gezählt hätte.

Mit ähnlichem Oberflächenbild überdauerte selbst filigraner Schmuck wie beispielsweise die oft geborgenen Fibeln. Die mit ebener, grüner Patina bedeckte Armbrustfibel (Inv. Fr. 288; **Taf. 32, 2**) und das braun korrodierte Exemplar (Inv. Fr. 329; **Taf. 32, 3**) charakterisieren Reste leicht entfernbare, damit gewiss doch bewusst belassener Grabungserde.

Auch die Aufnahme der Fibel Fr. 288 in den »Thesaurus Brandenburgicus«<sup>375</sup> führte nicht zu einer Abänderung des Oberflächenbildes. Vielmehr sah Beger es als erwiesen an: »Er, der Freund der Antike sagt, ich sehe sie [die Fibeln] von Rost bedeckt, was ein unzweifelhafter Hinweis für das hohe Alter ist«<sup>376</sup>. Und auch die unerwähnten Sedimente wurden als zum Oberflächenbild zugehörig, es vielleicht sogar bereichernd, zumindest es nicht beeinträchtigend interpretiert.

Sollte man noch vor Begers Publikation am kurfürstlichen Sammlungsbestand überhaupt weitere Veränderungen an den Korrosionsauflagen in Erwägung gezogen haben, dürften solche Überlegungen spätestens in dem Moment als überflüssig betrachtet worden sein, als im Jahr 1698 die prominente Sammlung Bellori Berlin mit einem Oberflächenbild erreichte, das sich, mit Ausnahme der lackpatinierten Antiken, ähnlich heterogen darstellte, wie der vorhandenen Bestand bereits aufwies.

<sup>372</sup> Vgl. Beger 1701, 372 f. Abb. auf S. 372.

<sup>373</sup> Inv. 9, B. d. BB. 13.

<sup>374</sup> Die Teilfreilegung einiger weniger Bereiche nahm H.-U. Tietz in den Jahren 1984 und 1985 vor, vgl. H.-U. Tietz, Tätigkeitsberichte, 1984 und 1985, in: SMB-ANT-Archiv, Restaurierungsdokumentationen und hier 527.

<sup>375</sup> Vgl. Beger 1701, 431 Abb. Mitte links.

<sup>376</sup> Beger 1701, 431: *Viridi aerugine video obductas, in fit Archæophilus, id quod vetustatis indubia tessera est.*

## Die *aerugo nobilis* und das 19. Jahrhundert

Im Deutschland des 19. Jahrhunderts folgten den vom Archäologen und Antikensammler Dorow veröffentlichten Grundsätzen Hofmanns zum Umgang mit archäologischen Artefakten bald weiterer Veröffentlichungen mit Anmerkungen zur Bewahrung der vaterländischen Funde, hierunter die mit provinziäl-römischer Provenienz. Ob jene am Antiquarium bekannt waren, so wie es für die Publikation Dorows mehr als wahrscheinlich ist, muss offenbleiben.

Die Thüringisch-Sächsische Vereinigung erwähnte im Jahr 1824, »[d]ieser Rost muß geschont werden, um nicht das entscheidendste Merkmal des Alterthums zu vertilgen«<sup>377</sup>. 1825 meinte der Altertumsinteressierte Joseph Emele in seinem Abschnitt zur »Reinigung der Alterthümer« aus dem rheinhessischen Raum: »Bronze-Sachen darf man nur dann reinigen, wenn dieselben mit Grünspan oder Erde so dick bedeckt sind, daß man sie oder deren Verzierungen nicht erkennen kann. [...] Man darf aber nicht mehr Grünspan abkratzen, als gerade nothwendig ist, um den Gegenstand genau zu erkennen, sonst verliert er das Ansehen der Alterthümlichkeit«<sup>378</sup>. Wenig später meldete sich der Archäologe und Antikensammler Karl Benjamin Preusker für die Lausitzer Funde zu Wort. Auch Preuskers restaurierungsethisch gleichlautende Äußerung, dass »der sogenannte edle Rost (*aerugo, patina nobilis*) nicht abgeputzt werden [darf], wofern nicht besondere Verhältnisse, z. B. um die Verzierungen, oder bei Münzen das Gepräge, deutlich bemerken zu können, es nöthig machen«<sup>379</sup>, legt den Austausch der Altertumsforscher in Restaurierungsfragen und den Wunsch nach Richtlinien zum Umgang mit dem Fundmaterial als ein frühes Ergebnis der Vernetzung zwischen den Altertumsvereinen nahe. Einen restaurierungsethischen Schritt weiter ging dann über dreißig Jahre später der Archäologe und spätere Direktor am Wiener Münz- und Antikenkabinett Eduard Freiherr von Sacken, der meinte, »[d]er grüne Rost der Bronzen darf durchaus nicht entfernt werden; sie büßen sehr an Werth ein, wenn sie blank geputzt werden«<sup>380</sup>.

Dass solche Aufrufe nicht ausreichend weit verbreitet waren, lässt der Fundbericht des altertumsinteressierten Pfarrers Nikolaus Hass zu den Hügelgräbern aus Scheßlitz unweit Bambergs durchblicken, der den angenehmen Klang beim Aneinanderschlagen von Armreifen konstatierte, die zuvor »den solchen Alterthümern eigenen grünen Rost (*aerugo nobilis*)« aufwiesen, der allerdings bei den Klangversuchen »schuppenartig abspringt«<sup>381</sup>, was Hass nicht als Verlust resümierte, sodass man also keineswegs einen standardisierten restaurierungsethischen Umgang mit den Korrosionsauflagen und den Respekt vor ihnen selbst innerhalb der Altertumskunde praktizierte.

Dies, obschon immer wieder Stimmen wie auch die der Gesellschaft für Nordische Altertumskunde zu vernehmen waren, die mit den Worten warnte: »Dieser sogenannte edle Rost muß mit Sorgfalt geschont und nicht durch Stoßen beschädigt werden«<sup>382</sup>. Auch der altertumsinteressierte Professor an der Dresdner Kunstakademie Johann Karl Bähr mahnte dann seine Leser grundlegend zur Vorsicht im Umgang mit korrodierter Bronze, da sie »sehr leicht zerbröselt«<sup>383</sup>.

Die sich andernorts ähnlich wiederholenden Ratschläge zum Umgang mit den prähistorischen und den provinziäl-römischen Altertümern nördlich der Alpen<sup>384</sup> reflektierten auf das verbreitete Bedürfnis im deutschsprachigen Raum nach Eindeutigkeiten im mehrdeutigen Verständnis von Patina und dem restauratorischen Umgang mit ihr. Umso bemerkenswerter ist für die Situation am Antiquarium, dass die Übernahme restauratorischer Interventionen aus dem Meinungsbild der Altertumsforschung über Jahrzehnte ausblieb, wie die Schilderungen zu den Erwerbungen aus dem italienischen Raum bereits signalisierten.

<sup>377</sup> Direction des Thüringisch-Sächsischen Vereins 1824, 97.

<sup>378</sup> Emele 1825, 7.

<sup>379</sup> Preusker 1828, 135. Die monographische Schrift ist laut K. Preusker ein Auszug aus: Neues Lausitzisches Magazin 4, 1827/1828.

<sup>380</sup> von Sacken 1865, 213.

<sup>381</sup> Haas 1829, 22.

<sup>382</sup> Leitfaden 1837, 92.

<sup>383</sup> Bähr 1850, 16.

<sup>384</sup> Zu Aspekten des Patinaverständnisses nördlich der Alpen vgl. Kaiser 2020.

In den ehemaligen römischen Provinzen ausgegrabene Funde und der dortige Umgang mit polychrom gestalteten Bronzen

Eine tatsächlich verbreitet anzutreffende Vereinheitlichung des Umgangs mit der *aerugo*, so wie es sich die oben genannten Autoren erhofften, ist an den Berliner Bronzen aus den römischen Provinzen entlang des Rheins nicht ablesbar. Die dort restaurierten Antiken folgten eher der von den frühen kurfürstlichen Funden vertrauten und an der in Italien praktizierten heterogenen Ausrichtung.

So zeigte sich der wohl in Trier geborgene opfernde Jüngling (Inv. Fr. 2087; **Taf. 106, 3**) aus der Sammlung Böcking gewiss schon vor dem Ankauf (vermutlich 1858) gänzlich von Korrosion mechanisch freigelegt mit ebener rotbrauner, teils grüner Patina. Dagegen erreichte der Mainzer Ganymed (Inv. Misc. 6273; **Taf. 134, 1**) im Jahr 1873 die Berliner Sammlung mit einer zurückhaltend gereinigten, damit leicht krustig erscheinenden grünen, nur vereinzelt roten Auflage.

Wie kaum eine weitere Bronze aus dem Antiquarium vergegenwärtigt die Bartholdy'sche Griffschale aus einem Grab in Weiden bei Köln (Inv. Fr. 584 e; **Taf. 37, 4**) die in einem Objekt synthetisierte, sich nicht widersprechende Ästhetik zwischen weitgehend freigelegten figürlichen Antiken (hier in Gestalt des springenden Löwen als Griff) und dem unangetasteten oder nur zurückhaltend mechanisch beeinflussten archäologischen Korrosionsbildern an Gefäßkörpern (hier die Pfanne)<sup>385</sup>.

Ebenso aus Trier fand im Jahr 1869 der mit ausreichend Zinn silberfarben legierte Bronzespiegel (Inv. Fr. 197; **Taf. 31, 2**) ganz sicher doch in annähernd gereinigtem Zustand seinen Weg nach Berlin<sup>386</sup>. Im Unterschied zu den besprochenen etruskischen Spiegeln wirkte sich die Korrosionsbeständigkeit des höher legierten Spiegelmetalls positiv auf das restaurierungsästhetische Konzept aus. Vielleicht war noch eine lokale Politur erforderlich, um die konvexe Außenseite in weiten Teilen als tatsächlichen Spiegel benutzen zu können, eine Erfahrung, die keineswegs durch die zumeist ohnehin nur am Rand ausgebildete krustige Korrosion beeinträchtigt wurde.

Wendet man sich den antik polychrom gestalteten Funden zu, nimmt das bereits erwähnte römische Arzneimittelkästchen (Inv. Fr. 1222; **Taf. 62, 1**) aus der Gegend zwischen Neuss und Xanten eine restaurierungsgeschichtlich wichtige Stellung ein. Ganz im Sinne der Anweisungen Preuskers und Emeles konzentrierten sich die mechanischen Freilegungsarbeiten auf den tauschierten Deckel mit der Darstellung des Aesculap im Zentrum einer reich geschmückten Tempelfassade. Alle weiteren Bereiche der Außenseite des Kästchens bedecken ein vergleichbar überarbeitetes Oberflächenbild. Die Innenseite ist teils von metallener Erscheinung, bis dahin, dass der Deckel eines Faches noch mit ganz unberührter Korrosion selbst auf den Silbereinlagen erhalten ist.

Jene zeigt sich auf dem Deckel entsprechend der auch in den römischen Provinzen etablierten restaurierungsethischen Tradition in antiker Materialität. Die Einlagen aus Kupfer sind hingegen in vielen Bereichen (Gewand, Tympanon, Säulen, Treppenstufen, Girlanden etc.) noch heute mit dunkelbraunen bis schwarzen Korrosionsauflagen bedeckt. Dass dieses Restaurierungsergebnis schon vor dem Ankauf für Berlin im Jahr 1846 in der einstigen *Germania Inferior* vorlag, verdeutlicht der Erwerbungsbeitrag im Inventar mit einer ungewöhnlich ausführlichen Beschreibung aller freigelegten silbertauschierten Details, nicht aber der kupfernen Einlagen an der Deckelverzierung, die dann erst ein Jahr später Ludwig Urlichs erwähnte und Gerhard zeichnerisch dokumentieren ließ<sup>387</sup> (**Taf. 62, 2**). Ob hierfür eine weitere Freilegung vorgenommen wurde, ist offen. Die Einlagen sind in ihrem heutigen Zustand nur unter günstigen Lichtverhältnissen gut

<sup>385</sup> Auch wenn die Zusammengehörigkeit beider Bronzeglieder zu diskutieren ist, bleiben hiervon die Überlegungen zur Vereinigung scheinbar gegensätzlicher Oberflächenästhetiken unberührt.

<sup>386</sup> Zum Zusammenfügen s. 246.

<sup>387</sup> Vgl. Inv. 27, Nr. 2828; Urlichs 1849, 36f. Taf. 2. L. Urlichs dankt ausdrücklich E. Gerhard für die Anfertigung der Zeichnung, vgl. Urlichs 1939, 33.

auszumachen, was ebenfalls verdeutlicht, dass sie bei flüchtiger Betrachtung hätten unerkannt bleiben können. Selbst Toelken erwähnte dann im Jahr 1850 wieder ausschließlich die Edelmetalleinlagen in seinem Führer durch die Sammlung und Friederichs diskutierte zwanzig Jahre später Einlagen aus Silber und solche aus Niello, womit er die dunklen aus Kupfer gemeint haben dürfte<sup>388</sup>.

Unabhängig von diesen Beschreibungen, die nur verdeutlichen, wie schwierig das Kupfer bis in die 1870er Jahre in der Oberfläche auszumachen war, ist von Bedeutung, dass es der Bronze gleichgesetzt war, also für beide das archäologische Oberflächenbild ästhetisiert und die Rückführung auf die ursprüngliche Farbwirkung vernachlässigt wurde. Hiermit zeigt sich ein Unterschied zur oben besprochenen Ästhetik am Laren (Inv. Fr. 2121; **Taf. 109, 1**) und dem über 100 Jahre später ebenso in Italien restaurierten Tropaion (Fr. 1193 a; **Taf. 61, 1**). Der Bearbeiter des Kästchens reduzierte damit zwangsläufig nun die einstmalig polychrom gestaltete Oberfläche des Deckels auf eine beinahe bichrome Erscheinung. Erstaunlich ist, dass bisher niemand das Ziel verfolgte<sup>389</sup>, die Brillanz des Deckelschmuckes durch eine Neu-Restaurierung zu erhöhen und so bleibt vorerst weiterhin ein Teil der bildlichen Darstellung von Korrosion verschleiert.

### Polychrome Funde aus den Regionen östlich der Elbe

Auch östlich der Elbe folgte man den skizzierten restaurierungsethischen Ideen für römische Importfunde im freien Germanien, was ebenso für die Oberflächenästhetik an den antik polychrom gestalteten Bronzen galt.

Ein wichtiges Beispiel ist der Jupiter Dolichenus (Inv. Fr. 2129 a; **Taf. 107, 1**). In einer monographischen Schrift zur Figur beschrieb Levezow den im Jahr 1826 in Lichtenberg (dem später eingemeindeten Vorort östlich von Berlin) geborgenen, außergewöhnlichen Fund als Bronze »von hellgelbem Metall, mit einem bräunlich-grünen, matten Roste überzogen«<sup>390</sup>, um an anderer Stelle die Silber- und Kupferplattierungen auszuwerten<sup>391</sup>.

Dem ist eine Säuberung von anhaftendem »Tonboden«<sup>392</sup>, aber keine grundlegende mechanische Freilegung der rudimentär überlieferten Ein- und Auflagen vorausgegangen, sodass sich die belassene Korrosion noch heute lokal in vielen Bereichen, insbesondere aber auf den Kupferplattierungen findet.

Der im Jahr 1810 in Freienwalde (heute Bad Freienwalde in Märkisch Oderland) geborgene Jupiter mit in Silber eingelegten Augen (Inv. HZ 5151 a; **Taf. 128, 2**) gelangte zwar erst im Jahr 1935 aus dem Hohenzollern-Museum im Schloss Monbijou an die Antikenabteilung<sup>393</sup>, doch wird seine Restaurierung in die Zeit unmittelbar nach seiner Bergung datieren. Hier muss erst recht die Abnahme tonhaltiger Erdauflagen<sup>394</sup> genügt haben, um die ebene, dunkel braungrüne Patina freizulegen.

Beide Bronzen verdeutlichen, dass es zunächst erst einmal mit der Abnahme der Grabungserde möglich war, die »Gegenstände[, die] mit der schönsten Platina überzogen«<sup>395</sup> sind, ästhetisch befriedigend erscheinen zu lassen, wie von Minutoli für die Funde meinte. Andererseits vergegenwärtigen sie den diffizilen

<sup>388</sup> Vgl. Toelken 1850, 38 Nr. 350; Friederichs 1871a, 257-259 Nr. 1222; 1871b, 26.

<sup>389</sup> Im Januar 1932 wurde das Kästchen zwar H. Tietz zur Bearbeitung übergeben, der aber nur gelockerte antike Verbindungen zwischen Baugliedern überarbeitete, vgl. Inv. 77, Anlage 1 und hier 442f. Hierunter sind sicher die statischen Stabilisierungsmaßnahmen des mechanisch fragilen Gefäßkörpers durch Weichlotfixierungen an zwei Außenblechen zu verstehen. H.-U. Tietz nahm im Jahr 1966 eine Reinigung und Konservierung vor, vgl. Arbeitsbuch, s. Anlage 5 und hier 529f. Erfolgt von ihm weitere Freilegearbeiten, wurden jene ausnehmend zurückhaltend vorgenommen

<sup>390</sup> Levezow 1826, 2. Die Farbe des Grundmetalls ist an Höhen der Oberfläche lokal und flächig an den Unterschenkeln sichtbar.

<sup>391</sup> Vgl. Levezow 1826, 4. Die leeren, einst eingelegten Augen blieben von K. Levezow ungenannt. Die gewiss aus Silber gefertigten Augeneinlagen dürften bereits seinerzeit gefehlt haben.

<sup>392</sup> Levezow 1826, 4. Der tonhaltige Boden war bei der Bergung der Urnen, in oder neben denen die Statuette gelegen haben soll, hart ausgetrocknet, sodass die nur ungenügend gebrannten Gefäße bei den Bergungsversuchen vollständig zerstört wurden. Reste der Bodensubstanz finden sich am rechten Oberkörper.

<sup>393</sup> Vgl. Lieferschein, 15.07.1935, in: SMB-ZA, I/ANT 81.

<sup>394</sup> Die beigefarbene Gestalt der Bodenanhaltungen im Statuetteninneren spricht für den tonhaltigen Boden am Fundort.

<sup>395</sup> von Minutoli 1827, 18.

und differenzierten Umgang mit den korrodierten Ein- und Auflagen. Kann man noch beim Jupiter aus Bad Freienwalde davon ausgehen, dass die sulfidierten Augen, nicht als Silbereinlagen erkannt, ungereinigt blieben<sup>396</sup>, war für die lokal unterlassene mechanische Reinigung der dünnen und fragilen Kupferauflage am Brustpanzer des Jupiter Dolichenus wohl keine Unfähigkeit verantwortlich, sondern eine Kompetenz erforderlich, Grenzen restauratorischer Interventionen zu erkennen und demgemäß zu handeln.

Diese ethische Entscheidung gewinnt daher an Bedeutung, da es sich um zwei frühe Restaurierungen handelt, die in Berlin oder seinem Umland vorgenommen wurden und die für diese Region einen Umgang mit den einst polychrom gestalteten Oberflächen aufzeigt, den das Arzneimittelkästchen für das Rheinland zu erkennen gibt. Aber selbst diese restaurierungspraktischen Erfahrungen in unmittelbarer Nähe des Berliner Antiquariums hatten zunächst keinen unmittelbaren Einfluss auf die dortigen Antikenbestände selbst.

Als schwerwiegendsten Eingriff am vollflächig mit Silberfolie überzogenen Bacchus (Inv. Misc. 7291; **Taf. 149, 4**) aus dem westpommerschen Liebenow (dem heutigen polnischen Lubanowo) gilt zwar die vom ›Verein für Pommersche Geschichte und Alterthumskunde‹ in Stettin beauftragte Weichlotfixierung des rechten Armes<sup>397</sup>, doch dürfte die damalige Herausarbeitung des metallischen Glanzes nicht minder aufwändig gewesen sein.

Einen Eindruck vom anzunehmenden Fundzustand der im Jahr 1865 »in einem Pfuhl beim Aufräumen des Morastes«<sup>398</sup> geborgenen und immerhin etwas über 30 cm hohen Statuette kann der silberplattierte rechte Arm einer einst 57 cm<sup>399</sup> hohen Figur (Inv. Fr. 2275; **Taf. 118, 4**) aus der Sammlung Böcking vermitteln. An dem Arm ist als Fragment die selten an Silberauflagen anzutreffende Entscheidung abzulesen, die grünfarbenen Korrosionsauflagen als Hinweis auf einen Bodenfund bewusst zu belassen, gleichwohl sie ja für gewöhnlich auf den Ursprung bronzener und eben nicht silberner oder versilberter Artefakte verwies.

Für den nahezu vollständigen Bacchus war ein solches Vorgehen eher undenkbar<sup>400</sup>. Wahrscheinlicher ist doch, dass er spätestens bei der Stettiner Restaurierung gereinigt und so zunächst beim Altertumsverein aufbewahrt wurde. Das Antiquarium dürfte die Figur nach der Erwerbung im Jahr 1877 ebenso mit frischem Glanz erreicht haben, der hier im Laufe der weiteren Objektbiographie durch die Sulfidierung des Silbers gebrochen und vermutlich wiederholt herausgearbeitet wurde<sup>401</sup>.

Einen vielleicht nur singulären Umgang mit großflächigen und weitgehend erhaltenen Verzinnungen – sofern sie als solche *expressis verbis* erkannt und nicht, wie häufig, als Versilberung fehlgedeutet wurde – verdeutlicht der prominente spätrömische Eimer (Inv. Fr. 677 a; **Taf. 42, 3**) der Gördenitz-Gruppe aus Segenthin (dem heutigen polnischen Żegocino), der zwischen 1869 und 1871 Berlin erreichte. Bei ihm reinigte man die flächige Verzinnung nur soweit von der Kupferkorrosion, bis der von Ornamentbändern gerahmte maritime Bilderzyklus in zweifarbiger Wechselwirkung zwischen silbergrauem Untergrund und rotbraunen Meerwesen, Dekoren sowie verzierenden Punzierungen annähernd sichtbar wurde. Wie aber die Restaurierung im Jahr 2002 zeigte, wäre es schon seinerzeit relativ unproblematisch möglich gewesen, den gesamten Bildzyklus herauszuarbeiten<sup>402</sup>.

<sup>396</sup> Zumindest verweist H. von Minutoli, der sich als erster dem Fund zuwendete, nicht auf Augeneinlagen wie auch nicht auf die gewiss schon seinerzeit fehlenden Brusteinlagen, obschon er die Tauschierungen als wesentliches Charakteristikum am Jupiter aus Lichtenberg hervorhob, vgl. von Minutoli 1827, 17 f.

<sup>397</sup> Zur Restaurierungsgeschichte des Bacchus vgl. Niemeyer 2011, 59 Abb. 2.

<sup>398</sup> Zitiert nach Niemeyer 2011, 59.

<sup>399</sup> Zur Größenangabe vgl. Niemeyer 2011, 69.

<sup>400</sup> Belege für eine frühzeitige Oberflächenbearbeitung fehlen, was nicht gegen sie spricht, da ein solcher Eingriff als routinierte Arbeit hinter die kompliziertere Anbringung des Armes

zurücktrat und eben nicht wie diese schriftlich überliefert wurde. Zur Überlieferungssituation vgl. Niemeyer 2011, 59.

<sup>401</sup> Im Jahr 1926 übergab K. Neugebauer die Statuette an H. Tietz, wobei der Grund unbekannt ist, und im Jahr darauf sollte H. Tietz die Figur wohl abformen, vgl. Inv. 77, s. Anlage 1. In diesem Kontext ist auch eine erneute Reinigung, die sich dann ganz auf die Abnahme der schwarzen Sulfidschicht konzentrierte, denkbar. Ihre Abnahme erfolgte in jüngerer Zeit, vgl. Niemeyer 2011, 61 Abb. 1.

<sup>402</sup> Zur vollständigen Freilegung der hervorragend erhaltenen Verzinnung vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Fr. 677 a.

Einen Hinweis auf die eher kurzgefassten frühen Freilegearbeiten liefert die erstmalige fotografische Ablichtung<sup>403</sup> des Gefäßes um 1900, die sicher das westpommersche Restaurierungsergebnis dokumentiert (Taf. 42, 4). Die Fotografie ist nur so zu interpretieren, dass die vielen verbliebenen krustigen Korrosionsauflagen zuzüglich der wenigen Fehlstellen in der Wandung natürlich wieder auf die archäologische Provenienz des Eimers verweisen sollten.

Ob sich diese nachantike Ästhetik für Verzinnungen im Unterschied zu den deutlicher metallisch gereinigten Silberauflagen tatsächlich weitreichender fassen lässt, kann die zukünftige Forschung zeigen, im bisher beschriebenen Erfahrungshorizont im Umgang mit mehrfarbig gestalteten Bronzen in Deutschland und darüber hinaus nahm sie in diesem Ausmaß eine Sonderstellung ein.

#### Erweiterte Korrosionsphänomene – gleichbleibende Restaurierungsethik

Sowohl westlich als auch östlich der Elbe erweiterte die Altertumsforschung das schon von Levezow vielgestaltig formulierte Verständnis von dem, was die *aerugo nobilis* ausmachte.

Als neue Beobachtung informierte Bähr Mitte des 19. Jahrhunderts die Altertumsforscher über ein ihm bisher unbekanntes Korrosionsphänomen an Bronzen, »welche mit dem Leichnam in unmittelbare Berührung gekommen« waren, dass »der Rost eine schöne dunkelblaue Farbe angenommen«<sup>404</sup> hatte. Eben jener Azurit in Verbindung mit dem grünen Malachit wird die Ausgräber des 1873 erworbenen Trachtenzubehörs (Inv. Misc. 6284; Taf. 134, 2) aus der Umgebung von Worms dazu bewogen haben, lediglich die Grabungserde weitgehend zu entfernen und zudem an den grünen Konglomeraten krustige Auflagen einzuebnen<sup>405</sup>. Auch für die Gürtelschnallen und Riemenzungen dürfte die Vermutung Bährs zur Bildung des blauen Kupferkarbonats zutreffend sein, die als Erklärung später auch am Antiquarium und dem Berliner Chemischen Laboratorium an Funden aus dem mediterranen Raum diskutiert wurde<sup>406</sup>.

Der Mineraloge und Geologe Christian Keferstein warf die aus heutiger Sicht nur noch bedingt gültige These zur Ausbildung der Korrosionsauflagen in Abhängigkeit von der Legierungszusammensetzung auf, die seinem Verständnis nach als Indikator für die Herkunft eines Fundes anzusehen war. So verallgemeinerte er für die Bronze griechischer Provenienz, dass sie »sich nicht mit einem grauen, erdigen, grüspanartigen Rost bedeckte, sondern mit dem edlen Roste (*aerugo nobilis*, oder *patina*) aus kohlen-saurem Kupfer bestehend, von glänzendem, malachit-artigem Aussehen, welcher die Arbeit eher verschönert als schändet, und stets nur wenig tief eindringt«<sup>407</sup>. Dass Keferstein mit seiner Idealvorstellung vom Bronzehandwerk der klassischen Antike irrte, hätte schon eine weiterführende Recherche seinerseits in Sammlungen mit griechischen Antiken nördlich der Alpen aufzeigen können, so auch am Berliner Antiquarium, denn auch solche Bronzen konnten durchaus eine sperrige Erscheinung aufzeigen, die sich nur mit restauratorischer Intervention zur *aerugo nobilis* wandeln ließ.

Als ein ungewöhnliches Phänomen beschäftigte die Altertumsforschung ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dass Bronzen mit nahezu metallisch erscheinender Oberfläche geborgen wurden, auch, weil doch die *aerugo nobilis* als Indikator für die Echtheit eines Fundes galt, respektive das Fehlen einer solchen auf den nichtantiken Ursprung verweisen müsse<sup>408</sup>. In den Fokus dieser Diskussion geriet der späthellenistische Trapezophoros, der Xantener Knabe (Inv. Sk 4; Taf. 258, 1), den Fischer im Februar 1858 aus dem Rheinbett bei der *Colonia Ulpia Traiana* bargen.

403 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 583.

404 Bähr 1850, 16.

405 Nur eine Riemenzunge ist im einfach profilierten vorderen Bereich beinahe ganz von den Auflagen gereinigt worden.

406 Siehe 155 f. 158. 306.

407 Keferstein 1846, 324 f.

408 Hierzu lieferte z.B. K. Levezow in seinen ersten Jahren als Direktor des Antiquariums einige entscheidende Überlegungen, vgl. Levezow 1834. Allgemein galt die Warnung, die archäologische Korrosion unangetastet zu belassen, zumindest nicht vollständig zu entfernen, da sie als zentraler Echtheitsbeweis für archäologische Bronzen angesehen wurde.

Der Erhaltungszustand des lebensgroßen Jünglings beeindruckte. Ihm fehlten lediglich der rechte Unterarm und wenige Blüten aus dem üppigen floralen Haarkranz, zudem die Metallbasis und das annähernd 90 cm große Tablett. Zum zunächst befremdlichen Oberflächenbild für eine Antike erklärte Franz Fiedler bald nach der Bergung: »Der Umstand, dass die auf antiken Bronzen gewöhnlich als sicheres Kennzeichen ihres Alters und ihrer Aechtheit aufliegende Patina oder der grüne glänzende Rost, die bekannte *aerugo nobilis*, auf unserer Statue fehlt, hat bei einigen Alterthumsfreunden Zweifel und Bedenken erregt, jedoch ohne allen Grund, sobald man in Erwägung zieht, dass Bronze, wenn sie immer im Wasser liegt, und der unmittelbaren Einwirkung der Luft entzogen ist, gar keinen Grünspan ansetzt«<sup>409</sup>. Für den Tablettträger ergänzte er: »An unserer Statue, die vielleicht viele Jahrhunderte vom Rhein umströmt und von dessen Schlamm bedeckt war, konnte sich gar keine *aerugo* bilden, und die immerwährende Friction durch Wellen und Sand machte sie so blank, wie sie schon bei ihrer Erhebung aus der feuchten Tiefe war« und folgerichtig die Oberfläche »nach ihrer Reinigung von anhaftendem Schlamm oder Schlick in goldfarbigem Glanz erstrahlte«<sup>410</sup>. Mit ähnlichen Überlegungen griff Friederichs 1860 die Ansichten Fiedlers mit den Worten auf, einen »gewöhnlichen Patinaüberzug hat bis auf einen schwachen Ansatz am Rücken diese Bronze nicht, ohne Zweifel weil sie im Wasser gelegen«<sup>411</sup> (Taf. 258, 4). Hiervon war Friederichs zu Recht noch elf Jahre später in seinem Bronzekatalog überzeugt<sup>412</sup>, somit wurde weiterhin weder an der Echtheit des Knaben gezweifelt, noch verstand man bis zu diesem Zeitpunkt das Oberflächenbild als Ergebnis einer kritisch zu betrachtenden restauratorischen Intervention.

Eine solche ist auch nicht in der Reinigung des Statueninneren von Flussschlamm zu erkennen, die Friederichs bis 1860 in Berlin auf der Suche nach den antiken Augen vornehmen ließ<sup>413</sup>. Was man fand, war ein antiker Schrotmeißel (Inv. Fr. 1765 m) aus der Gießerei, die den Tablettträger herstellte<sup>414</sup>. Die Reinigung, gewiss mit Wasser, Bürsten und weiteren geeigneten Werkzeugen, stellt einen Eingriff in das Oberflächenbild einer antiken Bronze dar, der sich einerseits für Restaurierende an den Königlichen Museen nun eindeutig in einer Quelle nachweisen lässt, sich aber andererseits paradoxerweise ganz auf die verborgene Innenseite der Statue konzentrierte. Eine Übernahme ähnlicher Reinigungsmethoden an kleinformatigen Bronzen ist nicht nachweisbar und auch nicht anzunehmen, dies sicher auch, weil der Knabe zur Skulpturensammlung und nicht zum Antiquarium zählte.

Der Xantener Knabe blieb mit seinem Oberflächenbild kein Einzelfall. Eine ganz ähnliche Erscheinung wiesen überall in ehemaligen und aktiven Flussbetten geborgene Bronzen auf. Manchmal führte der metallische Glanz sogar dazu, solche Bronzen als Preziosen aus Gold anzusehen. So fanden 1856 Arbeiter im Rhein bei Bonn »römische Kupfermünzen und andere Bronzesachen«<sup>415</sup>, die nicht nur sie für einen Goldschatz erachteten und daher mit entsprechendem Gewinn veräußern konnten. Funde aus Torfschichten und Mooren wurden mit mehr oder weniger deutlich ausgeprägter schwarzer Korrosion geborgen, die sich ab einer gewissen Schichtdicke unmittelbar noch am Bergungsort vom metallischen Grund ablöste und dann jenen zum Vorschein brachte. Beide Phänomene waren unter den Altertumforschern hinlänglich bekannt. Im Jahr 1866 differenzierte Édouard Desor die Oberflächenerscheinungen an den Bronzen aus dem schweize-

<sup>409</sup> Fiedler 1858, 150. Die neuerlich rekonstruierte Fundsituation folgt der von F. Fiedler vorgeschlagenen Lage der Statue im Flussbett, vgl. Schalles 2011a, 4 Abb. 3. Zur Restaurierungsgeschichte vgl. Peltz 2008b; 2011b; 2013a, 96-98. 103f. Abb. 8.3-7; 8.21-22; 2013f, 22 Abb. 3-4.

<sup>410</sup> Fiedler 1858, 140.

<sup>411</sup> Friederichs 1860, Sp. 1. Zu weiteren Bereichen mit grünen Korrosionsauflagen inklusive Kieseinschlüssen vgl. Peltz 2011c, 35-38 Abb. 1.

<sup>412</sup> Vgl. Friederichs 1871a, 379.

<sup>413</sup> Vgl. Friederichs 1860, 2. Nach der Bergung wog die 62,8 kg schwere Großbronze »gegen 2 Centner« (s. Fiedler 1858, 140). Trifft die Angabe zu, füllten den Knaben annähernd 30-35 kg Schlamm aus dem Rhein.

<sup>414</sup> Zum Meißel, theoretischen Thesen zu seiner Verbringung in die Statue und den Fundumständen vgl. Schalles 2011b, 63f. Abb. 45-46. Zur wahrscheinlichsten Einbringung während des Herstellungsprozesses vgl. Peltz 2011d, 58f.

<sup>415</sup> Fiedler 1858, 151.

rischen Lac de Neuchâtel in Funde aus moorigen Schichten, die »mit einer schwarzen erdigen Masse überzogen, welche durch Bürsten mit Wasser leicht vollständig entfernt werden kann, und die Legierung rein metallisch glänzend, mit der eigentlichen Farbe der Bronze erscheinen lässt«, und solche aus Flüssen und Seen, die »noch die vollkommene Schärfe und Spitze [besitzen], welche sie beim Verschwinden im Wasser hatten«<sup>416</sup>. Diese Ansicht griff drei Jahre später von Bibra mit beinahe gleichem Wortlaut auf<sup>417</sup> und mit zunehmender Kenntnis um das Korrosionsbild durch immer weitere Funde nördlich der Alpen begründete beispielsweise Rudolf Virchow in den 1870er Jahren schon selbstverständlich das metallische Oberflächenbild für einen bei Burg geborgenen Kultwagen damit, »da er im Moor gelegen war«<sup>418</sup> – eine Feststellung, die in den Folgejahren weiterhin diskutiert wurde<sup>419</sup>.

Das Antiquarium selbst erreichte im Jahr 1893 das bei »fiscalischen Baggerarbeiten im Main«<sup>420</sup> bei Rüsselsheim geborgene römische Signalhorn (Inv. Misc. 8417; **Taf. 183, 1**) mit weitgehend schwarzem Oberflächenbild. Das herausragende und seltene Stück hätte durchaus in der Berliner Sammlung eine Auseinandersetzung mit dem Korrosionsphänomen auslösen können. Doch ganz im Gegenteil, im Falle des Xantener Knaben gerieten sogar die Erkenntnisse Fiedlers und Friederichs soweit in Vergessenheit<sup>421</sup>, dass Conze 1885 meinte, »die Finder haben die Figur geputzt«<sup>422</sup>, eine Ansicht, die er sechs Jahre darauf mit dem Verweis aus die Lagerung im Rhein abschwächte, aber nicht ganz revidierte<sup>423</sup>. Pernice war im Jahr 1908 sogar der festen Überzeugung, es handle sich um »eine Figur, die nicht nur angeblich, sondern in Wirklichkeit, und zwar mit Säure, so stark geputzt ist, daß ihre antike, sehr schöne und nur an einzelnen Stellen noch wohl behaltene Patina in der Hauptsache verloren gegangen ist«<sup>424</sup>, um beweisführend zu ergänzen: »Die grausamen Spuren der Säure, deren einzelne Tropfen lang herunter geflossen sind, lassen sich überall beobachten«<sup>425</sup>. Wem auch immer Pernice diese Radikalität zuge dachte, seine Äußerung zeigte nachhaltige Wirkung. Noch bis über den Zweiten Weltkrieg hinaus hielten sich Stimmen mit der Ansicht, dass die metallische Erscheinung des Trapezophoros auf veraltete Restaurierungsmethoden zurückzuführen ist<sup>426</sup>. Selbst die richtige und selbstverständliche Anmerkung von Paul Wolters aus dem Jahr 1928, dass man »wie das bei Funden in Flußläufen gewöhnlich ist, [eine] ganz ohne Rost gebliebene bronzene Jünglingsstatue«<sup>427</sup> vorliegen habe, setzte sich in Berlin offenkundig nicht durch.

Die Korrosionserscheinung, die das Antiquarium mit der Spitzamphore (Inv. Fr. 674; **Taf. 40, 2**) aus einem keltischen Fürstengrab in Schwarzenbach erreichte, lässt über die vielleicht wichtigste Varietät der grünen *aerugo nobilis* nachdenken. Der im Jahr 1849 geborgene Komplex aus goldenen Trinkhornbeschlügen, einer Schnabelkanne und dem »sehr werthvolle[n] Hauptstück der Sammlung«<sup>428</sup>, der Vulcenter Amphora, sorgte vorerst noch im Saarland und dann in Berlin, wohin Böcking als Besitzer seine Sammlung überführte, für viel Aufsehen<sup>429</sup>. Die gelobte Qualität der Amphora begründete sich in ihrem guten Erhaltungszustand. Die ausgefeilte technische und künstlerische Perfektion unterstrich »eine vorzügliche blassgrüne

416 Desor 1866, 87f.

417 Vgl. von Bibra 1869, 155.

418 Virchow 1876, 240.

419 Zu restaurierungsgeschichtlichen Überlegungen im Kontext der Berliner Grabungen auf Samos vgl. Peltz 2011f, 269-272 Abb. 4-6.

420 Inv. 28, Nr. 8417.

421 Zu weiteren zeitgenössischen Erklärungsansätzen zum Oberflächenbild am Xantener Knaben vgl. Peltz 2013a, 103f. Abb. 8.21-22.

422 Skulpturen 1885, 3 Nr. 4.

423 Vgl. Skulpturen 1891, 5 Nr. 4.

424 Pernice 1908, 222.

425 Pernice 1908, 222 Anm. 25.

426 Hiervon berichteten die früheren Restauratoren in der Zentralen Metallrestaurierung auf der Museumsinsel R. Lehmann (Stuttgart) und G. Jendritzki (Berlin).

427 Wolters 1928, 281.

428 Gerhard 1856b, 131. Ähnlich beeindruckt von dem Fund äußerte sich der gleichfalls am Antiquarium tätige Archäologe T. Panofka, vgl. Panofka 1856, Sp. 209. Zur Restaurierungsgeschichte vgl. Peltz 2004a, 241f. Abb. 16; 2006b, 8 Abb. 11.

429 Zur Fundgeschichte vgl. Peltz 2004a, 233. Für die Schnabelkanne ist der Aufbewahrungsort seit dem Zweiten Weltkrieg unbekannt.

Patina«<sup>430</sup> mit ihrem unbeeinflussten antiken Oberflächenniveau, wie Gerhard noch vor der Erwerbung des Fundkomplexes durch das Antiquarium im Jahr 1858 konstatierte. Tatsächlich changiert an der Amphora die Färbung vom hellen Grün über grünbraune Tönungen bis zu einem rostigen Braun, ohne die für gewöhnlich lokal anzutreffenden Krustenauflagerungen.

Auch wenn erst die spätere Forschung erkannte, dass es sich um Zinnkorrosionsschichten (Metazinn-säure)<sup>431</sup>, gefärbt durch Kupfer aus der Legierung und bisweilen durch Eisen aus dem Boden, handelt, war das Phänomen an sich durchaus bekannt. Damit ist naheliegend, dass die zeitgenössische Stilisierung der glänzenden, ebenen und grünen Edelpatina weit weniger als angenommen auf den ohnehin nur selten ebenmäßig und großflächig anzutreffenden dunkelgrünen Malachit anspielte, sondern tatsächlich die Zinnkorrosion meinte. So zumindest ließen sich solche Differenzierungen interpretieren, wie sie Bähr 1850 vorlegte, der an Funden aus Lettland beobachtete, dass die Bronzen »mit einem dunkeln, bisweilen auch hellgrünem edlen Rost (*aerugo nobilis*) überzogen«<sup>432</sup> sind. Unmissverständlich verwies die nordische Altertumsvereinigung im Jahr 1837 auf eine grüne Schicht, »die sich so genau auf die Oberfläche legt, daß sie den Sachen ein Aussehen gibt, als ob sie emallirt seien«, um zu ergänzen, dass diese Patina »selbst die kleinsten Zierathen deutlich«<sup>433</sup> macht. Die folgende Anmerkung, »[d]ieser sogenannte edle Rost muß mit Sorgfalt geschont und nicht durch Stoßen beschädigt werden«<sup>434</sup>, verweist doch weniger auf den harten Malachit als auf die Empfindlichkeit einer Korrosion, wie sie beispielsweise die Amphora aus Schwarzenbach tatsächlich bedeckt (Taf. 41, 1).

Von derlei Überlegungen der Prähistoriker nicht informiert oder sie als zweitrangig für die archäologische Forschung reflektierend, fokussierte Gerhard ganz die stilistische Einordnung und insbesondere die Provenienz der Spitzamphore »gallischen Fundorts«<sup>435</sup>, obschon er durchaus für das Korrosionsbild hätte sensibilisiert sein können, um sich hiermit näher zu beschäftigen. Beispielsweise beschrieb Gerhard im Jahr 1827 einen Spiegel (Inv. Fr. 72; Taf. 25, 3) aus der Sammlung Bartholdy, der ein ganz ähnlich fragiles Oberflächenbild aufzeigte<sup>436</sup>. Doch auch hier findet sich kein Hinweis zur einzigartigen Korrosion. Im Übrigen war eine Reinigung der Gravuren nicht erforderlich, um die Darstellung der geflügelten Göttin studieren zu können. Dieser ausnehmend glückliche Umstand gilt für weitere Spiegel mit ähnlichem Korrosionsbild aus der Sammlung Gerhard<sup>437</sup> und wurde als gegeben kommentarlos hingenommen.

Die Erwerbungen aus Griechenland und Kleinasien im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts – bedachte Bewahrungen oder Veränderung des Oberflächenbildes

Die vergleichsweise spät am Antiquarium einsetzende Erwerbung von Bronzen der griechischen Antike ermöglicht für die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts nur an Einzelstücken einen Blick auf den Umgang mit dem Oberflächenbild, der andeutet, dass die im östlichen Mittelmeerraum verbreitete Restaurierungsethik das gleiche vielgestaltige Patinakonzept ästhetisierte, das für die in Italien und nördlich der Alpen aufgefundenen Bronzen galt.

So muss der griechische Restaurierende bei der beidseitigen Freilegung der Bildmotive eines Speerwerfers und Weitspringers auf dem Diskus aus Ägina (Inv. Fr. 1273; Taf. 63, 1) das gleiche Geschick in der Führung von Gravursticheln bewiesen haben, welches auch die italienischen Bearbeiter von Spiegeln, Cisten und des

430 Gerhard 1856a, Sp. 161.

431 Hierzu s. auch 103. 159.

432 Bähr 1850, 19.

433 Leitfaden 1837, 92.

434 Leitfaden 1837, 92.

435 Gerhard 1856a, Sp. 161.

436 Vgl. Gerhard 1827, 31 Nr. 66.

437 Zu weiteren Spiegeln mit lokal und vollständig vergleichbarem Korrosionsbild zählen z. B. Fr. 50, Fr. 66 und Fr. 82 aus der eigenen Sammlung Gerhards.

Bartholdy'schen chalkidischen Helmfragments auszeichnete. Beide, nur schwach gravierten Athletendarstellungen erkannte Toelken<sup>438</sup> seinerzeit in der gewiss vorsichtig restauratorisch aufbereiteten Oberfläche, was bereits für den Bildhauer und Antikenrestaurator Emil Wolff ausschlaggebend gewesen sein dürfte, überhaupt dieses prominente Einzelstück im Jahr 1831 zu erwerben. Das heutige Erscheinungsbild als Ergebnis einer späteren elektrolytischen, vielleicht doch eher elektrochemischen Reinigung, die wohl im Chemischen Laboratorium vorgenommen wurde<sup>439</sup>, ist keineswegs mit dem vergleichbar, welches Toelken oder Wolff vorfanden.

Solche frühen spezialisierten Kenntnisse von der mechanischen Freilegung führten aber nicht zwangsläufig dazu, dass die vorsichtige Annäherung an das antike Oberflächenniveau als Standard angesehen wurde. Wie in der italienischen Restaurierungstradition reflektierte auch in Griechenland das etwas krustige Konglomerat mit Spuren von Sedimenten beispielsweise an der 1869 erworbenen Statuette eines knienden Jünglings (Inv. Fr. 1825; **Taf. 82, 1**) aus Athener Privatbesitz auf die archäologische Herkunft des Fundes. Gleiches gilt für den Jüngling klassischer Zeit (Inv. Misc. 6327; **Taf. 146, 2**) aus dem kleinasiatischen Smyrna, der 1873 mit Grabungserde auf unebener Korrosion erworben wurde.

Erst im Laufe der 1920er und 1930er Jahre wurde durch H. Tietz an beiden Statuetten die Grabungserde entfernt und die Korrosion eingeebnet, worauf Neugebauer hinwies<sup>440</sup>. Gesicherte Hinweise auf den Erwerbungsstatus liefern hier nun wieder frühe Fotodokumente vom Knieenden<sup>441</sup> (**Taf. 82, 2**) und Stehenden<sup>442</sup> (**Taf. 146, 3**) und lassen keinen Zweifel an der diskutierten Patinaästhetik im östlichen Mittelmeerraum.

Beim archaischen Tondo (Inv. Misc. 7102; **Taf. 151, 1-2**) mit dem Jünglingskopf bieten sogar die von Otto Benndorf im Jahr 1878 veröffentlichten Fotografien<sup>443</sup> (**Taf. 152, 1**) einen guten Eindruck von der nahezu grabungsauthentischen Gesamterscheinung, die für Händler wie auch Käufer Authentizitätsnachweis und archäologischer Provenienzbeleg war. Im Übrigen wurde jener beim Tondo eher großzügiger interpretiert. So versicherte der Athener Kunsthändler Paul Lambros beim Verkauf im Jahr 1876, die Bronze stamme aus Olympia, doch ist die Angabe, die gewiss das Kaufinteresse beförderte und später die archäologische Forschung beeinflusste, unzutreffend<sup>444</sup>.

Auf die Bedeutung und den hieraus resultierenden Umgang mit dem Oberflächenbild an griechischen Inschriften verweist der 1879 erworbene und leider verlorene Beschluss von Anisa, dem heutigen Kültepe (Inv. Misc. 7459). Die frühe, in den beginnenden 1910er Jahren inventarisierte Aufnahme<sup>445</sup> (**Taf. 157, 4**) lässt aber keinen Zweifel daran, dass es auch in Anatolien von zentraler Bedeutung war, die Schriftzeichen lesbar freizulegen, vielleicht sogar mit weißer Masse einzulegen, sowie epigraphisch weniger relevante Oberflächenbereiche, wie die architektonische Rahmung mit krustigen Korrosionsauflagen, als Zeugnis der archäologischen Herkunft der immerhin 44 cm hohen Tafel zu belassen.

Die Wichtigkeit und Bewahrung organischer Substanzen an Kompositobjekten aus dem griechischen Raum verdeutlicht das bald nach seiner Erwerbung im Jahr 1896<sup>446</sup> fotografierte Sohlenpaar aus Eretria (Inv. Misc. 8590; **Taf. 189, 4**). Von besonderem Interesse war die hölzerne »Innenfüllung, von der sich einige

<sup>438</sup> Vgl. Toelken 1850, 37 Nr. 333.

<sup>439</sup> Siehe 330f.

<sup>440</sup> Zum Knienden vgl. Neugebauer 1951, 53 Kat. 42. Zum Jüngling vgl. Neugebauer 1951, 51 Kat. 40. Zur Bearbeitung durch H. Tietz s. 428f.

<sup>441</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3459.

<sup>442</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3556.

<sup>443</sup> Vgl. Benndorf 1878, Taf. 17. Die Fotografie zählt nicht zum Bestand der Antikensammlung.

<sup>444</sup> Eine Untersuchung der Erdaufgaben erbrachte, dass sie nicht mit Referenzen aus Olympia korrelieren, vgl. SMB-ANT-Restau-

rierungsdokumentationen, Misc. 7102. Zur Provenienzangabe beim Ankauf vgl. Inv. 28, Nr. 7102. Zur Nennung der Herkunft aus Olympia, wenn auch bisweilen überdenkend, und zu der als männlich bzw. weiblich gedeuteten Darstellung vgl. z.B. Benndorf 1878, 37; Bruns 1947, 14; Matz 1950, 180; Häfner 1965, 131; Meisterwerke 1980, 4 Nr. 10. Den Herstellungsort diskutierten ausgiebig E. Kunze und H. Schleif mit dem Ergebnis, dass der Tondo einer spartanischen Werkstatt zuzuweisen ist, vgl. Kunze/Schleif 1944, 126 Anm. 1.

<sup>445</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 2895.

<sup>446</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 311-312.

Reste erhalten haben«<sup>447</sup>, die man entgegen den zumeist recht kurz gefassten Anmerkungen im Inventar als Besonderheit hervorhob. Eine Vorstellung hiervon bieten tatsächlich nur die alten Fotografien. Die antike organische Substanz verbrannte samt vieler Partien der dünnen Blecheinlagen in den Schuhwerkbeschlägen im Mai 1945 beim Feuer in der Friedrichshainer Bunkeranlage und aus dem dort noch Geretteten rekonstruierte Rakel im Jahr 1963 die vier Teilstücke der Sohlen<sup>448</sup> (Taf. 189, 3).

#### Patinaverständnis an Funden aus den ersten Berliner Grabungen

Eine Wende im allgemeinen, insbesondere aber im Berliner Patinaverständnis zeichnet sich im Konzept gänzlich unbeeinflusst bewahrter Oberflächen als Gegenstand von wissenschaftlicher Bedeutung eines geschlossenen, gut dokumentierten und übergreifend reflektierten Fundkomplexes ab. Für die Berliner Antikenabteilung ist als maßgeblicher Impuls die Mitte der 1870er Jahre aufgenommene Grabungsarchäologie anzusehen. Die Kontextualisierung selbst vorerst unscheinbarer Informationen innerhalb einer Objektoberfläche, wie sie nahezu zeitgleich für das »Kriegergrab aus Tarquinia« von Bedeutung wurde, wirkte sich als zentrale Intention auf den Umgang mit dem Oberflächenbild an nun eigenen Neufunden aus, die in Griechenland und Kleinasien geborgen werden konnten.

Einerseits erwähnte zwar Furtwängler die »starke Oxydation, welche fast alle olympischen Bronzen bedeckt«, und die Reinigung, wobei ihn die »Herren Zeichner aufs beste unterstützt[en]«<sup>449</sup>, doch beließ man es andererseits zumeist sogar bei einer nur grob ausgeführten Abnahme von Grabungserde, um die Weihgaben zeichnen zu können. Die Hauptarbeit hierbei bestand nun darin, innerhalb der Korrosion Einzelheiten der Modellierungen und Dekore »in langsamer mühsamer Arbeit«<sup>450</sup> herauszulesen. Die gänzliche Abnahme von krustigen Konglomeraten oder selbst die Ästhetisierung des Kompromisses aus teilfreigelegten sowie unbeeinträchtigten Oberflächen zählte selbst an figürlichen Bronzen weder am Ausgrabungsort noch nach Ankunft der Stücke in Berlin nur vereinzelt zum Konzept.

Dem traditionellen Verständnis von der *aerugo nobilis* kamen noch solche Ausnahmen nahe wie der Gerätegriff in Form eines Hirsches (Inv. Ol. 2097; Taf. 238, 1) und der kleine Hahn (Inv. Ol. 8252; Taf. 240, 2). Weit aus größer war die Gruppe, zu der das sich unter den olympischen Beispielen bescheiden ausmachende Berliner Exemplar einer Beinschiene<sup>451</sup> (Inv. Ol. 11330; Taf. 240, 3) und der dagegen bedeutendere Frauenreigen (Inv. Ol. 8702; Taf. 241, 1) zählen, für die man es bei einer vorsichtigen Reinigung von locker anhaftenden Sedimenten beließ. Und gewiss doch wäre an der Stute mit dem Fohlen (Inv. Ol. 2169; Taf. 238, 2) und dem Hengst (Inv. Ol. 6770; Taf. 239, 2) die ohnehin teilweise erkennbare »Edelpatina« nach ihrer Ankunft im Jahr 1889 bei einer unproblematisch zu realisierenden Freilegung noch deutlicher sichtbar geworden.

Doch auch hier symbolisierte der originäre Einzelfund seine wissenschaftliche Kontextualisierung im Gesamtgebilde der nach Berlin überführten Dubletten, die gleich dem »Kriegergrab aus Tarquinia« trotz aller Raumnot innerhalb der Ausstellung im Neuen Museum in beschriebenem Zustand präsentiert wurden<sup>452</sup> und die selbst durch spätere Restaurierungen kaum ihr Oberflächenbild änderten.

Vergleichbar verfuhr man dann mit den Antiken aus den anderen Grabungen.

447 Inv. 28, Nr. 8590.

448 Siehe 501 f.

449 Furtwängler 1890a, VII.

450 Furtwängler 1890a, VII.

451 Die im Laufe ihrer Sammlungsgeschichte gebrochene Beinschiene wurde vor einigen Jahren zusammengefügt, jedoch nicht von anhaftender Grabungserde gereinigt, vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Ol. 11330.

452 »In Schrank XXIII und XXV sind provisorisch die von der griechischen Regierung dem deutschen Reiche überlassenen Fundstücke aus den Ausgrabungen von Olympia ausgestellt,

so weit dieselben bis jetzt nach Deutschland gebracht worden sind. Es ist eine sehr werthvolle Sammlung von Bronzegeräthen und Bronzefiguren meist sehr alter Zeit (9.-5. Jahrh. v. Chr.) und eine nicht minder schätzbare Sammlung von Proben der bemalten Terrakotten, die als krönender Schmuck von Bauwerken oder als Verkleidung ihrer Gesimse dienten (meist aus dem 5. Jahrh. v. Chr.« (s. Führer 1885, 175f.). Diese Ankündigung im ersten Museumsführer, der nach Ankunft der Bronzen erschien, bringt den hohen Stellenwert der Funde aus Olympia und damit ihre zwingende Präsenz im Ausstellungsbereich zum Ausdruck.

Aus Pergamon reflektierten von den im Jahr 1884 überführten Großbronze-fragmenten beispielgebend das seit dem Zweiten Weltkrieg verschollene Armfragment einer weiblichen Gewandstatue (Inv. AVP VII 463) und das Unterteil eines Knabenbildnisses (Inv. AVP VII 461; **Taf. 19, 4**) auf das neue restauratorische Oberflächenkonzept. Für beide Antiken verweisen hierauf frühe Abbildungen<sup>453</sup> (**Taf. 19, 5; 20, 1**). Auch ein Teil dieser Funde kam ohne weitere Eingriffe in das Oberflächenbild in den 1910er Jahren im Saal der bronzenen Fundkomplexe zur Aufstellung<sup>454</sup> und veranschaulichte dort für die Berliner Archäologie den Stellenwert ihrer Aktivitäten in der antiken Metropole.

Am wohl wichtigsten Bronzefund aus Priene (Grabungsbeginn 1896), den vielen Elementen von Klinen (Inv. Misc. 10053-10054; **Taf. 211, 1**), war nicht einmal bei der aufwändigen Restaurierung durch C. Tietz die überall verteilt erhaltene Grabungserde abgenommen worden<sup>455</sup> (**Taf. 212, 1**). Mit diesem Erscheinungsbild war das rekonstruierte Bett bald nach der Jahrhundertwende das zentrale Ausstellungsstück zum Alltagsleben in der kleinasiatischen Stadt, welches dem Museumsbesucher in einem eigenen Raum im Hauptgeschoss des Alten Museums neben den Funden aus Boscoreale nahegebracht wurde<sup>456</sup>.

Nicht aus einer eigenen Grabung, sondern aus der, die Max Ohnefalsch-Richter im Auftrag der Königlichen Museen vornahm, gelangten im Jahr 1890 zahlreiche Funde aus den zyprischen Königsgräbern von Tamasos auf die Museumsinsel, darunter die fragmentarische Spiegelscheibe (Inv. Misc. 8142, 647; **Taf. 175, 3**) und ein großer Kessel (Inv. Misc. 8142, 648; **Taf. 177, 1**), die beide unberührt im Fundzustand überlieferten<sup>457</sup>.

Dass man selbst auch mit herausragenden Funden unter den Beigaben nicht anders verfuhr, belegt der für die Helmtypologie beispielgebende Helm mit Wangenklappen vom Typ Tamassos (Inv. Misc. 8142, 620; **Taf. 176, 1**) mit seinem bis in die 1980er Jahre unangetastet belassenem Oberflächenbild (**Taf. 176, 2-3**), obschon er um 1900 von C. Tietz aus Fragmenten zusammengefügt und hiernach von H. Tietz mehrfach bearbeitet wurde<sup>458</sup>.

Mit dieser umfänglichen Restaurierungsgeschichte belegt der prominente Helm in aller Deutlichkeit, dass am Antiquarium weder Zeit- noch Kapazitätsmängel, sondern wissenschaftliche Intention für die Bewahrung des grabungsauthentischen Oberflächenbildes verantwortlich zeichnen.

## Wandel im Verständnis von Patina und die einsetzende mechanische Beeinflussung derselben am Antiquarium

Das archäologische Interesse an Korrosionsauflagen mit anhaftender Grabungserde als Synthese aus Ästhetisierung und Wissensspeicher geriet dann aber bald an hochkarätigen Erwerbungen aus dem griechischen Kunsthandel in einen Konflikt mit dem Wunsch nach der Visualisierung antiker Authentizität und Modellierung. Als Folge entwickelten sich am Antiquarium ab den 1880er Jahren bis zur Jahrhundertwende restauratorische Konsequenzen, die den Umgang mit dem Oberflächenbild am Haus fortan prägten.

<sup>453</sup> Den Zustand der ursprünglichen Erscheinung beider und weiterer Bronzen aus Pergamon verdeutlichen einige kartonierte Fotografien, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 9 b, Fach 256, Bronzen. Am Knabenfragment wurde die Grabungserde auf der äußeren Oberfläche zu Beginn der 1990er Jahre mechanisch abgetragen, vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, AVP VII 461.

<sup>454</sup> Zur Präsentation vgl. Führer 1918, 49f.

<sup>455</sup> Siehe 391 f. 401 f.

<sup>456</sup> Zum Saal vgl. Führer 1902, 22.

<sup>457</sup> Nur ein Teil der zyprischen Funde zeigt sich noch im beschriebenen Erwerbungsstand. Zahlreiche Antiken aus dem Komplex gelten seit Ende des Zweiten Weltkrieges als Funde mit

unbekanntem Verbleib. Einige Bronzen befinden sich am Moskauer Puschkin-Museum, vgl. Franken 2011b. Ein Teil der im Jahr 1959 auf die Museumsinsel zurück überführten Bronzen wurden bis 1972 durch W. Rakel elektrochemisch gereinigt.

<sup>458</sup> Angaben zur Restaurierung im Jahr 1900, die nur C. Tietz vorgenommen haben kann, vgl. Buchholz 1978, 198 Abb. 45a-e und hier 388f. Zu den Maßnahmen von H. Tietz s. 441f. Die Korrosionskruste wurde 1986/1987 im Zusammenhang mit einer umfassenden Neu-Restaurierung mechanisch bis auf das antike Niveau abgenommen. Die Restaurierung erfolgte am Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz, vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Misc. 8142, 620, RGZM Werkblatt Nr. 85/67.

Den Ausgangspunkt dieser Entwicklung könnte die Erwerbung des Kopfes einer dreiviertel lebensgroßen spätarchaischen Bronze aus Kythera gebildet haben (Inv. Misc. 6324). Den »Hauptwerth« des 1873 vom prominenten Antikenhändler und Archäologieprofessor Athanasios Rhousopoulos vermittelten Statuenfragmentes sah Heinrich Brunn bei der Erstveröffentlichung im »Studium immer neue[r] Nüanzierungen [...], welche eine bestimmte Scheidung der Reihe nach Zeit und Schule ermögliche«<sup>459</sup>. Der sich heute mit verbrannter Patina und weiteren Verletzungen aus der Zeit zwischen 1975 und 1982<sup>460</sup> zeigende Kopf (Taf. 136, 2) war schon bei der Erwerbung »von mannigfachen Beschädigungen«<sup>461</sup> antiker Herkunft gezeichnet, die Brunn nicht davon abhielten, »den künstlerischen Charakter erkennen und nach seiner Eigenthümlichkeit genau bestimmen«<sup>462</sup> zu können.

Brunns Zuversicht trübte nur die als »schmutzige Patina«<sup>463</sup> empfundene Korrosionsauflage, unter der sich zum Leidwesen des Archäologen das antike Oberflächenniveau mit den Gravuren verbarg. Seine deutliche Kritik blieb zunächst noch ohne restauratorische Folgen, sodass der Kopf bereits in Griechenland nur grob von fest anhaftender Grabungserde befreit, so auch in Berlin zunächst zur Aufstellung gekommen sein muss.

Ganz ähnlich verfuhr der für die Skulpturenabteilung als Restaurator tätige Bildhauer und Medailleur Eduard Lürssen<sup>464</sup> an der heute elektrochemisch reduzierten Theseus-Minotaurus-Gruppe<sup>465</sup> (Inv. Misc. 7382; Taf. 155, 1-2). Die drei Monate nach ihrer Erwerbung im März 1878 restaurierte Ringergruppe aus Smyrna beschrieb Conze mit einer Oberfläche, die »unversehrt, aber durch eine starke Oxydierung beeinträchtigt, deren Entfernung glücklicherweise nur probeweise an drei verschiedend kleinen Stellen von unbekannter Hand versucht ist«<sup>466</sup>. Eine Abnahme von Erdpartikeln erwähnte Conze nicht. Immerhin lassen noch vor der Jahrhundertwende belichtete Fotografien<sup>467</sup> letzte Reste solcher Anhaftungen vermuten (Taf. 155, 3-4), die Lürssen also nicht abnahm, die aber die von Conze erwähnte Beeinträchtigung noch unterstützten.

Zwei Jahre später kam der gleichfalls für die hellenistische Bronzeforschung überaus bedeutende Satyr von Pergamon (Inv. Misc. 7466; Taf. 160, 1-2) im Ankaufzustand oder nur marginal von Erdauflagerungen gereinigt zur Aufstellung. Hierüber informieren ebenso einige frühe Fotografien<sup>468</sup> (Taf. 160, 3-4) der gleichfalls später überrestaurierten Applike<sup>469</sup>.

Mit der Notiz, »[d]ie Erhaltung unserer Figur ist zwar im Ganzen sehr gut, doch wird die Feinheit der Form und die scharfe Ciselirung vielfach von der körnigen Patina überwuchert«<sup>470</sup>, verwies Furtwängler nun deutlich auf den Nachteil der konzeptionellen Unantastbarkeit, die Conze zur Ringergruppe noch verhalten als Widerspruch zwischen Bewahrung und Beeinträchtigung diskutierte.

Furtwänglers Unzufriedenheit über die Erscheinung des Satyrs, weit mehr aber über die anhaltende Patinaästhetik, dürfte das Ergebnis der Erst-Restaurierung am Apollon von Naxos (Inv. Misc. 7383; Taf. 156, 3) noch befördert haben. Der heute im Moskauer Puschkkin-Museum mit verändertem Oberflächenbild aufbewahrte Apollon<sup>471</sup> wurde wenig nach der Ringergruppe, jedoch noch vor dem pergamenischen Satyr mit spektakulärem Erfolg bearbeitet, sodass bei der »Reinigung der Figur eine auf der oberen Fläche der Basis angebrachte

459 Brunn 1876, 20.

460 Vgl. Heilmeyer 1988, 60.

461 Brunn 1876, 24.

462 Brunn 1876, 25.

463 Brunn 1876, 25.

464 Zu seiner Tätigkeit für die Sammlung vgl. Fendt 2012/1, 233 f. 248. 312 f. 339. 377. 396. 497. 511; 2012/2, 375-380.

465 Anmerkungen zur Erst-Restaurierung vgl. Conze 1878, 3. Die Gruppe behielt dieses Oberflächenbild bis zum Brandunglück im Friedrichshainer Leitturm im Mai 1945. Die Restaurierung der Brandschäden nahm am Ende der 1960er Jahre auf der Museumsinsel W. Rakel vor, s. 464 f. 497 f.

466 Conze 1878, 5.

467 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 29-32. Die Negative selbst gelten als Verlust, erhalten sind Abzüge, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Album, Photos Antiquarium I, Nr. 29-32.

468 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 613 (Sammelaufnahme). 4772. 5129-5130 (Rückseite am zwischenzeitlich von der Stützkonstruktion demontierten Satyr).

469 Zur Beschädigung des Satyrs durch das Feuer im Friedrichshainer Leitturm vgl. Peltz 2014, 164 Abb. 8a-b. Die Restaurierung unmittelbar nach Rückkehr aus der Sowjetunion nahm R. Kuhn im Pergamonmuseum vor, s. 462. 484.

470 Furtwängler 1880, 7.

471 Zur Brandschädigung im Friedrichshainer Leitturm und Aufbewahrung in Moskau vgl. Peltz 2014, 163 Abb. 10.

Votivinschrift«<sup>472</sup> lesbar wurde. Allerdings legte die vom Philologen Max Fränkel in der Erstveröffentlichung angesprochene Maßnahme<sup>473</sup> die griechische Weihinschrift zwar bis zur Kenntlichkeit, nicht aber bis zum antiken Oberflächenniveau frei. Damit reihte sich Fränkels Äußerung zur Gesamterscheinung der Statuette, die »eine Folge ohne Zweifel des starken Rostes [ist], der die Conturen in unzählige kleine Erhebungen auflöst«<sup>474</sup>, folgerichtig in das von Brunn, Conze und Furtwängler angesprochene Dilemma ein.

Eine Änderung der Situation am Apoll brachte seine Neu-Restaurierung annähernd zehn Jahre später. »Kurz vor 1889 wurde durch Antonio Freres die rund ¼ mm dicke Patina z. T. entfernt«<sup>475</sup>, notierte Neugebauer. »Z. T.« meinte nun nicht mehr die vollflächige Synthese unscharfer Annäherung an die antike Authentizität und Bewahrung archäologischer Symbole. Über das Arbeitsergebnis von Freres<sup>476</sup> informieren einige Fotografien<sup>477</sup> (Taf. 156, 4), die verdeutlichen, dass ein Nebeneinander der belassenen Korrosion und des mechanisch freigelegten antiken Niveaus mit klarer Trennlinie die Gegenüberstellung beider Aussagen suchte, und nicht, wie Neugebauer meinte, etwas Unfertiges zum Ausdruck brachte, »weil die Arbeit offenbar hier durch das Verbot Kekules abgebrochen wurde«<sup>478</sup>. Tatsächlich würde ein solcher Schritt Eigenmächtigkeiten von Freres voraussetzen, die sein Kompetenzspielraum nicht hergab. Kekulé von Stradonitz suchte also nicht im Sinne des bisherigen Patinaverständnisses zu retten, was noch zu retten ist, sondern zeichnete verantwortlich für eine Teilfreilegung, die nun endlich die Modellierung des Oberkörpers linksseitig bis in den Arm und den Oberschenkel erkennen ließ sowie die Ziselierungen der Gesichtszüge, Lockenfrisur und Schambehaarung offenlegte. Wie angedeutet, empfand Neugebauer die auffällig kontrastierende Freilegung als wenig befriedigend, sodass sie H. Tietz am Ende der 1920er Jahre auf die gesamte Oberfläche ausweitete<sup>479</sup>.

Kekulé von Stradonitz' kompromisslose Gegenüberstellung blieb singulär und fand danach nur noch am ruhenden Herkules (Inv. Misc. 8395; Taf. 182, 1) mit einer Annäherung an harmonisierende, nicht trennende Sehgewohnheiten eine ästhetisch gemilderte Weiterführung. Die angeblich an der Athener Akropolis geborene Statuette römischer Zeitstellung erreichte Berlin im Jahr 1893 noch mit krustiger Korrosion und einigen Überbleibseln von Grabungserde bedeckt. Eigens wurde der Zustand vor der Restaurierung auf Negativen von der Vorder- und Rückansicht sowie einer Dreiviertelansicht festgehalten (Taf. 182, 2), den neuen Zustand hielt eine zeitgleich archivierte Aufnahme fest (Taf. 182, 3), die gemeinsam bald nach 1896 inventarisiert worden waren<sup>480</sup>. Die für die damalige Situation vorbildlich ausführliche Fotodokumentation setzte sich allerdings nicht über diese Restaurierung hinaus an der Bronzesammlung fort. Die nach ihr entstandene Aufnahme und der aktuelle Zustand des Originals selbst vergegenwärtigen, dass nur am linken Unterarm mit der Hand das überlieferte Korrosionsbild verblieb, welches sich am Oberarm allmählich bis zum vollständig geebneten Oberflächenbild entwickelt. Nur auf der Rückseite verläuft die Korrosionskruste über den Arm bis in die Schulterpartie. Außerdem reduzierte die vollständige Abnahme der hellen Grabungserde den visuellen Kontrast zwischen den Merkmalen der archäologischen Überlieferung und der Rückführung auf das antike Niveau.

472 Inv. 28, Nr. 7383.

473 Vgl. Fränkel 1879, 84.

474 Fränkel 1879, 88.

475 Neugebauer 1931, 90.

476 Zu A. Freres als Restaurator für pergamenische Funde vgl. Schraudolph 1996, 174. Zu Freres als Restaurator für Berliner Marmorskulpturen vgl. Fendt 2012/1, 247-250. 252. 283. 297-300. 319. 333. 357. 380. 490. 511; 2012/2, 137. 142. 381 f.

477 A. Freres' Restaurierungsergebnis hielt für einen Ausschnitt vom linken Oberschenkel eine rechte Seitenaufnahme aus den Jahren 1896/1897 fest, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 313. Das Negativ selbst gilt als Verlust, erhalten ist ein Abzug, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Album, Photos Antiquarium I, Nr. 313. Den Zustand dokumentiert besser die um 1921

inventarisierte Aufnahme für die Vorderansicht und ein zwischen 1923 und 1925 erfasstes Negativ von der linken Seite, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3482. 4027.

478 Neugebauer 1931, 90. Im Übrigen betrachtete K. Neugebauer das Restaurierungsergebnis seit Längerem kritisch, vgl. Neugebauer 1923, 7.

479 Nach der These von K. Neugebauer zum Hintergrund der Teilfreilegung folgt eine jüngere restaurierungsgeschichtliche Betrachtung über den Apoll von Naxos im Kontext der Neu-Restaurierung durch H. Tietz, vgl. Peltz 2015d, 15f. Abb. 10 und hier 427.

480 Den Zustand vor der Restaurierung erfassten drei Negative, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 222-224. Nach Abschluss der Teilfreilegung entstand eine Abbildung, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 221.

## Die Berliner Oberflächenästhetik an großen Bronzen

Die gleiche ästhetische und ethische Auseinandersetzung mit den Korrosionsauflagen und dem hieraus abgeleiteten restaurierungspraktischen Handeln wie für das Antiquarium skizziert, lässt sich auch für die großen antiken Bronzen in der Skulpturenabteilung festmachen.

Heute als frühhellenistisches Mädchen von Kyzikos (Inv. Sk 3; **Taf. 256, 1**) bekannt, gelang ab Februar 1882 bis in den Sommer 1885 der Ankauf zahlreicher Fragmente vom Unterteil der lebensgroßen weiblichen Gewandstatue. Ihre Bruchstücke waren in Kyzikos an der Südküste des Marmarameeres inmitten von Architekturfragmenten geborgen worden, sodass diskutiert wird, ob die Statue als Schmuck eines größeren Gebäudes zusammen mit diesem bei einem Erdbeben zerstört wurde<sup>481</sup>.

Hinter die weiter unten beschriebene, statisch anspruchsvolle Vereinigung anpassender Bronzefragmente zum heute überlieferten Statuenteilstück, trat die Problemstellung zum Umgang mit dem Oberflächenbild nur scheinbar zurück. Das »unberührt im Zustand der Oxydation«<sup>482</sup> auf einer Abbildung aus dem Jahr 1887<sup>483</sup> dokumentierte Oberflächenbild reflektierte ganz auf die Visualisierung des unangetasteten Fundzustandes (**Taf. 256, 2**). Dem folgend, brach man in dem Moment die Reinigung ab, als genügend grüne Patina unter den Sedimenten freigelegt war, um zu erkennen, dass es sich um Bruchstücke derselben Großbronze handelte. Die dann in Berlin nach aufwändiger Restaurierung zum wichtigen Zugewinn für die Skulpturensammlung vereinigten Fragmente überdauerten mit dieser Oberflächenästhetik nicht nur die Erst-Restaurierung, sondern kaum verändert bis in die Gegenwart<sup>484</sup> (**Taf. 256, 4**).

Die Bewahrung des grabungsfrischen Oberflächenbildes findet in weiteren griechischen Großbronzefunden ihre Parallele, so bei dem im April 1897 aufgefundenen Wagenlenker von Delphi. Als Gewandstatue mit belebt modelliertem, langem Chiton charakterisiert ihn eine kaum krustig grüne Korrosion mit teils flächigen Erdanhaftungen, die nur vereinzelt von Schabspuren durchbrochen waren. »Life size bronze found: young victor – chariot-races – Pytian games – masterpiece of bronze-working – patina intact – Report follows«<sup>485</sup>, telegraphierte der Grabungsleiter Théophile Homolle auch über einen Oberflächenbefund, dessen Nähe zum Kyzikismädchen auffällig ist und die Verbreitung dieses Patinakonzepts in Griechenland bis an das Ende des 19. Jahrhunderts aufzeigen soll.

Anders dagegen wurden die marinen Krustenaufgaben *per se* als störend reflektiert. Frühe und einzige Bronzestatue der Berliner Sammlung ist der im Meer nahe der Insel Salamis ohne Kopf und Metallbasis geborgene klassizistische Lychnophoros (Inv. Sk 1; **Taf. 245, 2**). Die Großbronze wurde im Jahr 1878 zunächst von Peter Alexandrovich von Saboureff über den Kunsthandel in Piräus erworben, der sie wohl dort oder in Athen aufbereiten ließ und sie sechs Jahre später an die Königlichen Museen weiterveräußerte.

Bereits das erste Restaurierungskonzept beinhaltete die mechanische Abnahme der von Meeresflora und -fauna durchwachsenen krustigen Auflagerungen<sup>486</sup>. Die von Furtwängler publizierten Erstaufnahmen<sup>487</sup> mit der in Griechenland angesetzten Basis dokumentieren ein Oberflächenbild (**Taf. 245, 3**), welches mit den Verletzungen des antiken Niveaus eine ungeübte Vorgehensweise erkennen lässt.

<sup>481</sup> Mit weiteren Angaben zur Fundsituation vgl. Zimmer 1988, 67.

<sup>482</sup> Skulpturen 1891, 5 Nr. 3.

<sup>483</sup> Die Fotografie wurde am 18.04.1887 inventarisiert, vgl. Inv. 127, Sk Neg. 507.

<sup>484</sup> Vor der Neuaufstellung im Antikemuseum in Berlin-Charlottenburg erfolgte im Jahr 1986 eine Reinigung und Glättung der Patina, vgl. H.-U. Tietz, Tätigkeitsberichte, 1986, in: SMB-ANT-Archiv, Restaurierungsdokumentationen. Die Maßnahmen zeichnen sich allerdings kaum im Oberflächenbild ab und

müssen als wenig tiefgreifend gelten, u.U. nur lokale krustige Auflagen betroffen haben, wovon die großflächig mit Sediment bedeckten Bereiche nicht betroffen waren.

<sup>485</sup> Zitiert nach Mulliez 2007, 149.

<sup>486</sup> Zu den frühen Restaurierungen vgl. Born 1996a; Peltz 2013a, 101. 104-106 Abb. 8.16-18a-b; 8.23-25; 2013f, 24f. Abb. 8.

<sup>487</sup> Vgl. Furtwängler 1883-1887, Taf. 8-11. Die Negative befinden sich nicht im Bestand der Antikensammlung. Die publizierten Abbildungen tragen die Signatur des Verlages A. Asher & Co, der sie sicher eigens für die Publikation anfertigen ließ.

Die großflächig verbliebenen Krusten wurden, »nachdem die Statue in den Besitz der Kgl. Museen zu Berlin gelangt ist, auf's vorsichtigste entfernt«<sup>488</sup>, wie bereits Furtwängler die Neu-Restaurierung lobend ankündigte und auf die dann die von Kekulé von Stradonitz im Jahr 1897 veröffentlichten Fotografien verweisen sollten<sup>489</sup> (Taf. 246, 4; 247, 1-2). Die Erstreinigung genügte also nicht, sodass die Reste der Ablagerungen »von den Bildhauern unserer Werkstatt, den Herren Freres und Possenti, behutsam entfernt wurden«<sup>490</sup>, wie Kekulé von Stradonitz die Vorgehensweise hervorhob, um zu ergänzen: »Die ganze Oberfläche ist in einer Weise korrodiert und hier und da zerstört und zerfressen, wie es sich nur durch die lange andauernde Einwirkung des Salzwassers erklärt«<sup>491</sup> (Taf. 247, 3).

Hiermit hatte Kekulé von Stradonitz recht, und doch entsteht der Eindruck, mit solchen Herleitungen restauratorische Verfehlungen am eigenen Hause verhüllen zu wollen<sup>492</sup>. Hierfür sprechen eben die neuerlichen Fotografien, die Störungen in der Oberfläche bis unter das antike Niveau zu erkennen geben, die zuvor noch mit Krustenaufgaben bedeckt waren. Außerdem unterließ es Kekulé von Stradonitz auf die flächigen Ausbesserungen an zu tiefgreifend gereinigten Partien und verlorenen antiken Reparaturen zu verweisen. Kaum zu glauben, dass Kekulé von Stradonitz – der über bemerkenswerte Detailkenntnisse zur Korrosionsentstehung und ihre Beschaffenheit an einem Meeresfund verfügte – die gipshaltige Ausbesserungsmasse<sup>493</sup> nicht erkannt haben sollte, wenn sie denn die ungeschickte Werkzeugführung bei der Athener Restaurierung verschleiert hätte. Tatsächlich spricht die Vernachlässigung eher dafür, dass man die Kaschierung nach den doch nicht ganz geglückten Berliner Freilegearbeiten vornahm.

Wohl noch während der Erst-Restaurierung ging bis auf wenige Reste am rechten Fuß die antike Schwarzpatinierung verloren (Taf. 248, 1), sofern sie überhaupt in weiteren Partien die Lagerung am Meeresboden unbeschadet überdauerte. Kekulé von Stradonitz schlussfolgerte aus der »mit schöner dunkler Patina überzogen[en]« Partie, dass es nur hier bei einem »früheren Reinigungsversuch, vermutlich bald nach dem Fund oder nach dem Ankauf durch Herrn Saburoff« gelang, »die ›Ablagerungen‹ leicht und glücklich abzusprengen«<sup>494</sup>.

Das Oberflächenbild führt zu der grundsätzlichen Überlegung, dass nicht die Wahl der tradierten Arbeitsmittel Meißel, Schaber, Feilen und Schmirgelpapier<sup>495</sup> an sich zu dem augenscheinlich unbefriedigenden Restaurierungsergebnis führte, sondern aus ihrer unerfahrenen Handhabung in Wechselwirkung mit dem vorgefundenen Oberflächenbild resultierte. Auf diese Gefahr verwies schon Dorow in seiner Schrift mit den Anweisungen Hofmanns, der nach seinen Restaurierungsangaben zu Wahl und Wirkung von Verfahren

<sup>488</sup> Furtwängler 1883-1887, o. Pag. Text zu Taf. 8-11. Später berichtete R. Kekulé von Stradonitz, dass »noch bei der Überführung der Figur in die Königlichen Museen auf einigen Stellen der Oberfläche ›Ablagerungen des Meeres, Teile von Muscheln und dergleichen‹ auflagen« (s. Kekulé von Stradonitz 1897, 68).

<sup>489</sup> Vgl. Inv. 123, ANT Neg. 7091-7098. Zu den fünf veröffentlichten Fotografien vgl. Kekulé von Stradonitz 1897, Taf. 1-5.

<sup>490</sup> Kekulé von Stradonitz 1897, 68. Zu T. Possenti als Restaurator für pergamenische Funde vgl. Schraudolph 1996, 174. Zu Possenti als Restaurator für Berliner Marmorskulpturen vgl. Fendt 2012/1, 247f. 250. 252. 283. 297-299. 319. 333. 357. 500-511.

<sup>491</sup> Kekulé von Stradonitz 1897, 68. An dieser Stelle führte R. Kekulé von Stradonitz auch würdigend aus: »Der farbige Gesamteindruck der Figur in ihrem gegenwärtigen Zustand ist hell, grünlich und weißlich, dazwischen bräunlich und rötlich, hier und da bricht ein lebhaftes helles Grün durch. Malerisch, als farbiges Bild, wirkt die Rückseite lebendiger als die Vorderseite«.

<sup>492</sup> Für die Berliner Restaurierung erstaunt, dass zunächst das Ergebnis der Oberflächenbearbeitung vergleichsweise schnell bedeutungslos wurde. In dem 1885 vorgelegten Skulpturenverzeichnis wurde ganz entgegen dem tatsächlichen Oberflächenbild vermerkt: »Über die Oxydierung waren an vielen Stellen Kalkablagerungen angesetzt; diese sind mit Vorsicht entfernt, sonst ist die Figur unberührt von Reinigungsversuchen« (s. Skulpturen 1885, 1 Nr. 1). Sechs Jahre später meinte man dann nur noch ohne jedweden Hinweis auf frühere Restaurierungen: »Die ganze Oberfläche der [...] Figur hat durch Oxydation gelitten; nur am rechten Fuß erscheint noch ein Stück in ursprünglicher Unversehrtheit« (s. Skulpturen 1991, 1 Nr. 1).

<sup>493</sup> Zur Substanz und ihrer Verbreitung auf der Oberfläche am Jüngling von Salamis vgl. Born 1996a, 7; 1996b, 31.

<sup>494</sup> Kekulé von Stradonitz 1897, 68.

<sup>495</sup> Vgl. Born 1996a, 6f.

meinte: »Wenn ich über diesen schwierigen Gegenstand in's einzelne gehen wollte, so würde eine eigene Abhandlung dazu gehören. So etwas muß gezeigt und durch eigene Uebung erlernt werden«<sup>496</sup>.

Nun war Freres, der zuvor schon den Apollon von Naxos bearbeitete, zu Beginn der 1880er Jahre gemeinsam mit Temistocle Possenti eigens als Steinbildhauer für die Aufarbeitung der pergamenischen Funde eingestellt worden<sup>497</sup>. Beide waren also keine ausgewiesenen Metallspezialisten. Außerdem datiert das Arbeitsergebnis in die Anfänge der Freilegung im Meer geborgener Bronzefunde, folglich konnten weder sie noch die griechischen Erstbearbeiter auf breite Erfahrungswerte zurückgreifen<sup>498</sup>.

Doch auch mit solchen wäre nicht das noch immer gültige Dilemma aufzulösen gewesen, welches Hanna Jędrzejewska im Jahr 1964 treffend mit den Worten für sämtliche archäologischen Bronzen umschrieb: »Of course no strict rules can be formulated for the conservation of an ancient bronze where its treatment depends not only on its individual characteristics but also on the personal feelings of the conservator. Nevertheless, some useful principles may be kept in mind«<sup>499</sup>.

Solche Schwierigkeiten lässt auch der 1897 im Meer vor Livadostra geborgene dreiviertel lebensgroße spätarchaische oder frühklassische Poseidon<sup>500</sup> erkennen, dessen Restaurierung im Athener Nationalmuseum erfolgte. Sein narbig, unebenes Freilegebild bis tief in das antike Oberflächenniveau gleicht auffällig dem am einige Jahre zuvor bearbeiteten Berliner Lychnophor und dürfte eher weniger als mehr den ästhetischen Ansprüchen der Entscheidungsträger entgegengekommen sein.

Für den hellenistischen Agon von Mahdia<sup>501</sup> (Taf. 276, 3) aus dem im Jahr 1907 geborgenen Schiffswrack vor der tunesischen Küste ist beinahe anzunehmen, dass Unsicherheiten im Umgang mit den harten Auflagen zur Bedachtsamkeit mahnten, zumindest erfolgte bei ihm die mechanische Abnahme der Korrosion zögerlich und in vollem Umfang wohl erst bei der Neu-Restaurierung im Jahr 1909<sup>502</sup>. Sein Freilegeergebnis unterscheidet sich dann doch deutlich von dem am Salamisjüngling und dem am Poseidon. Wiederum dürfte sein Restaurierungsergebnis mit ausschlaggebend gewesen sein, um am Laboratorium des Athener Museums folgende Meeresfunde anderweitig von den marinen Auflagerungen zu befreien.

Eine erste Gelegenheit bot die im Jahr 1900 im Meer vor der Insel Antikythera entdeckte Ladung eines im späten Hellenismus gesunkenen Schiffes. Unter den Bronzen nahm der in Teilen zerbrochene überlebensgroße Jüngling<sup>503</sup> klassischer Zeit eine herausragende Stellung ein, die ihm besondere restauratorische Aufmerksamkeit sicherte. Die erste Reinigung genügte nicht, wie auch die 1902 erfolgte chemische Abnahme der Krustenauflagerung durch den aus Paris angereisten prominenten Restaurierenden für Antiken Alfred André bald in die Kritik geriet. Ioannis N. Svoronos meinte schon 1908: »[V]ielleicht wäre es möglich gewesen, die Reinigung auf die einfache Wegnahme der Salzkruste zu beschränken, die in Folge einen verderblichen Einfluss hätte ausüben können, dagegen aber die Anwendung von chemischen Mitteln zu vermeiden, durch die zum Teil die vorher noch ziemlich gut erhaltene Oberfläche [...] der Statue beschädigt, unter allen Umständen die schöne alte grüne Patina zerstört worden ist«<sup>504</sup>. Schilderungen des Chemikers am Athener

<sup>496</sup> Dorow 1823, 21.

<sup>497</sup> Vgl. Schraudolph 1996, 174.

<sup>498</sup> Die Entfernung der Meereskruste schien noch beim Apollon, der 1832 als erste Großbronze überhaupt im Meer vor Piombino im Golf von Baratti von Fischern geborgene wurde, unproblematisch gewesen zu sein oder die Auflagen waren weniger dick und fest. Zusammenfassend zu den Fundumständen vgl. Descamps-Lequime 2015, 288. Zumindest zeigt die vielleicht noch von italienischen Restaurierenden freigelegte und dann an den Pariser Louvre gelangte 1,15 m hohe archaische Götterstatue ein deutlich gleichmäßigeres Oberflächenbild als der Berliner Jüngling von Salamis.

<sup>499</sup> Jędrzejewska 1964, 23.

<sup>500</sup> Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 11761.

<sup>501</sup> Tunis, Nationalmuseum von Bardo, Inv. F 107.

<sup>502</sup> Zur Restaurierungsgeschichte des Agon vgl. Willer 1998, 73-76 Abb. 2-7.

<sup>503</sup> Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 13396.

<sup>504</sup> Svoronos 1908, 19. Zur Beschreibung der Maßnahmen durch A. André bald nach der Restaurierung des Jünglings vgl. Cooley 1903, 211.

Museum Othon A. Rhoisopoulos legen nahe, dass die Statue schlussendlich um 1910 nicht weniger invasiv nun elektrochemisch von letzter Korrosion befreit wurde, was genauso auf den Kopf des Philosophen aus dem Fundkomplex zutraf<sup>505</sup>.

In den Folgejahren vermehrte sich die Zahl der Meeresfunde durch gezielte Sondierung der aufkommenden Unterwasserarchäologie mithilfe verbesserter Tauchtechnik sowie der Zufallsfunde durch entwickeltere Fischereimethoden in tieferen Gründen. Gleich mehrere Bergungskampagnen waren zwischen 1926 und 1928 erforderlich, um die spektakulären Funde aus dem Wrack vor Artemision zu bergen, darunter der Poseidon<sup>506</sup> und der Jockey-Knabe mit galoppierendem Pferd sowie eine Götterstatue<sup>507</sup>. Bereits im Jahr 1925 bargen Fischer in den Küstengewässern die heute als Jüngling von Marathon<sup>508</sup> bekannte Bronzestatue. Unter der Leitung des Chemikers und Ordinarius' an der Athener Universität Constantine D. Zenghelis kam nun eine andere Methodik an den Meeresfunden zur Anwendung. Vorerst wurde die Bronze über Monate in destilliertem Wasser von löslichen Chloridverbindungen befreit. Das krustige Konglomerat aus Muscheln und Verkalkungen in Kombination mit Korrosionsprodukten ließ Zenghelis mit einer Bürste, hartnäckige Auflagen durch einen Hochdruckdampfstrahl entfernen<sup>509</sup>. Die Herangehensweise fand in Athen als ethisch und ästhetisch erfolgreicher Umgang mit dem Oberflächenbild breite Akzeptanz und war ausschlaggebend, die nun zufriedenstellende Reinigung bronzener Meeresfunde auf der im Jahr 1930 in Rom veranstalteten Tagung des Internationalen Museumsbüros (OMI) weitgefasst zu diskutieren<sup>510</sup>.

### Möglichkeiten durch Ausglühen und Absäuern

Die Deutung von Korrosion als entscheidendes Moment für die Authentizität antiker Bronzen und die einhergehende Ästhetisierung und Stilisierung zur Patina eröffnete das besprochene Spektrum mechanisch zu realisierender Transformationsmodelle. Einher ging, dass die vollständige Abnahme der Auflagerungen bis zur metallischen Substanz als konzeptionelle Wiedergewinnung der antiken Materialität nur eingeschränkt praktiziert wurde. Zumeist sogar als fragwürdig bewertet, kam ein solcher Eingriff durch die Jahrhunderte bis zur Professionalisierung von Restaurierung und Konservierung der Zerstörung des entscheidenden Merkmales gleich, das eine archäologische Bronze überhaupt erst als solche auswies. Folglich konnte die Eliminierung solcher Auflagerungen mittels saurer oder basischer Substanzen (Absäuern) sowie die durch hohe Temperaturen (Ausglühen) nicht den Stellenwert erlangen<sup>511</sup>, den die mechanischen Vorgehensweisen erreichten und doch war die Restaurierungsgeschichte nicht ganz frei von solchen Methoden.

<sup>505</sup> Zur Restaurierung beider Großbronzen durch O. A. Rhoisopoulos vgl. Rhoisopoulos 1911a, 104-106 Abb. A1-A7. B1-B3; 1911b, 135f. Taf. 1-4. Bisher zur Restaurierung ohne Hinweis auf Rhoisopoulos vgl. Bol 1972, 18; Myers 2006, 2-14 Abb. 3-8; Kaltsas/Vlachogianni/Bouyia 2012, 80. Mit einem solchen vgl. Dafas 2019, 57-60; Moraitou 2020, 36-41 Abb. 12-14; Moraitou u. a. 2020, 90.

<sup>506</sup> Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 15161.

<sup>507</sup> Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 15177.

<sup>508</sup> Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 15118.

<sup>509</sup> Zur Bergungs- und Restaurierungsgeschichte des Jockeys mit Pferd mit Hinweisen auf die frühe Oberflächenbearbeitung am Marathonjüngling und beim Gott von Artemision vgl. Hemingway 2004, 35-48 Abb. 22-25. Hierzu zum Jüngling und dem Gott vgl. Moraitou 2018, 433. 435-439 Abb. 1-4. 7-8.

Dergleichen zum Gott vgl. Moraitou u. a. 2020, 91 f. Abb. 3. Das ähnliche Oberflächenbild an den Bronzen von Artemision und am Jüngling von Antikythera gibt keine Verbesserung durch den Einsatz des Dampfstrahlsystems zu erkennen.

<sup>510</sup> Vgl. Ergebnisse 1931, 174.

<sup>511</sup> Im kunsthandwerklichen Betrieb waren und sind für die Reinigung von Gegenständen aus Kupfer und seinen Legierungen mittels chemischer Substanzen die Begriffe Beizen und Brennen üblich, vgl. beispielsweise Chemische Färbungen 1974, 19-27. Im Allgemeinen kamen im Laufe der Restaurierungsgeschichte zumeist Säuren für die Abnahme von Korrosionsauflagen an Bronzen zur Anwendung, sodass übergreifend vom Absäuern gesprochen werden kann. Das Ausglühen galt in der frühen Restaurierung von Metallobjekten als steter Terminus, vgl. z. B. Rathgen 1898, 104.

## Ausglühen

Als richtungweisend für die frühe kritische Haltung gegenüber der Abnahme von Korrosionsauflagen mittels Feuer sei an die Anmerkungen Winckelmanns zum Verlust der Patina an den Großbronzen aus Herculaneum in Portici erinnert, die bereits vormalige kritische Auseinandersetzungen zum Ausdruck bringen dürften. Allerdings stand Winckelmanns Einschätzung im Schatten der zwingend erforderlichen thermischen Füge-technik zum Verbinden der Fragmente, ohne die man zwar die Patina erhalten, jedoch nicht die geforderte Vollständigkeit der Statuen erzielt hätte. Folglich wurde zunächst der Patinaverlust als das kleinere Übel auf der Suche nach einem Kompromiss hingenommen.

Darüber hinaus bot das Ausglühen als Verfahren zur Reinigung von Bronzeoberflächen gerade mal dann noch annähernd befriedigende Ergebnisse, wenn man gewisse Bedingungen beachtete, die ein Objekt gleichzeitig erfüllen musste. Die Korrosion durfte nur wenig tief und sollte möglichst gleichmäßig ausgebildet sein. Außerdem musste die metallische Grundsubstanz ausreichend intakt sein. Als Drittes war es ausgeschlossen, mittels Weichlot zu einem Ganzen vereinigte Antiken und solche mit Ein- oder Auflagen unbeeinträchtigt hohen Temperaturen auszusetzen. Im Grunde waren also überschaubare Kenntnisse erforderlich, um zu akzeptieren, dass das Ausglühen nur an beinahe unbeschadet überlieferten Gussbronzen ohne weitere Anstückungen und mit einem Korrosionsbild anwendbar war, welches eigentlich sogar als eine der Varietäten der *aerugo nobilis* zu interpretieren gewesen wäre. Für dünn ausgetriebene Antiken (Gefäße, Geräte, Verteidigungswaffen etc.) eignete sich die thermische Abnahme von Korrosionsauflagerungen keinesfalls. Ihre unausweichliche tiefgreifende Schädigung dürfte weithin bekannt gewesen sein. Insgesamt waren die Nachteile so erheblich, dass frühe Arbeitsanweisungen zum Ausglühen von Bronzen kaum zu finden sind und ein ablehnendes Votum bereits am Beginn der Professionalisierung von Konservierung und Restaurierung in aller Deutlichkeit kommuniziert wurde<sup>512</sup>.

Einen visuellen Eindruck von Bronzen, die durch Feuereinwirkung entpatiniert wurden, vermitteln die vielen Hundert unbehandelt überlieferten Berliner Funde, die im Leitturm in Berlin-Friedrichshain unmittelbar nach Kriegsende bei der Brandkatastrophe Schaden nahmen. Die Hitze beim Feuer in der Nacht vom 5. auf den 6. Mai 1945 reduzierte die Korrosionsprodukte zur roten Cuprit- und schwarzen Tenorit-Brandpatina<sup>513</sup>, die fest an den Bronzen anhaftete, sofern jene nur wenig korrodiert waren. Zeigten die Antiken ein ausgeprägtes Korrosionsbild, vermochte das Feuer solche krustigen Auflagerungen abzusprengen. Dieser Umstand hatte zur Folge, dass hiermit der Verlust des antiken Oberflächenniveaus einherging. Ein Beispiel für die weniger zerstörerische Auswirkung der hohen Temperaturen bietet der Deckelgriff der oben besprochenen Ciste mit Nummer Fr. 541<sup>514</sup> (**Taf. 34, 3**), dagegen zeigt sich die etruskische Kriegerfigur (Inv. Fr. 2199; **Taf. 116, 1**) mit einer deutlich befremdlicheren Oberfläche.

Wie tiefgreifend sie auch immer durch Hitze beeinträchtigt wurde, bieten sie ein ästhetisches Bild, das sich weder heute noch in den vorhergehenden Jahrhunderten in die Vorstellung von der *aerugo nobilis* einpassen ließ, folglich kann das Ausglühen doch nur als Zwischenschritt im Restaurierungsablauf akzeptiert worden sein. So war man auch in der Fonderia Reale von Portici darum bemüht, »die Wirkung des Alterthums, so gut man kann, nachzuahmen«<sup>515</sup>, wie Winckelmann beobachtete. Damit meinte er, dass dem Ausglühen die Applizierung einer Lackpatina folgte, die das charakteristische Bild thermisch behandelter Bronzeober-

<sup>512</sup> Siehe 317. 320.

<sup>513</sup> Zu den Folgen der Brandkatastrophe für die Bronzen und die Reaktionen der Temperaturen mit den Kupferkorrosionsprodukten vgl. Peltz 2014, 164-168 Abb. 12a-b-18 und hier 462-465.

<sup>514</sup> Siehe 463 f.

<sup>515</sup> Winckelmann 1762, 41.

flächen unter sich verbarg. Jedoch galt ein solches oder auch anderweitig realisiertes Imitat in dem Moment erst recht als schwer hinnehmbar, als man begann, die Korrosionsauflagen in aller Deutlichkeit zur wie auch immer definierten *aerugo nobilis* zu stilisieren.

Kaum verwundert dann, dass bis auf eine Ausnahme keine Bronze im Berliner Bestand auszumachen ist, die ein bewusst gewählt ausgeglühtes Oberflächenbild aufweist.

Diesen Einzelfall veranlasste das Antiquarium für die Aphrodite aus Thera (Inv. Misc. 7101; Taf. 150, 1), sogar selbst »zwecks Entfernung fressender Patina«<sup>516</sup> und »wilder Wucherungen«<sup>517</sup>, mit einem Ergebnis, welches die Oberfläche in einen Zustand »mit zahllosen flach grubenförmigen Verletzungen verschiedener Größe«<sup>518</sup> versetzte, wie Neugebauer das unbefriedigende Resultat kommentierte. Gänzlich verloren gingen Fingerglieder an der rechten Hand und Teile beider Füße, die, vermutlich vollständig korrodiert, dem Ausglühen zum Opfer fielen. Wie ein im Jahr 1920 inventarisierendes Negativ zu erkennen gibt<sup>519</sup> (Taf. 150, 3), changierte die »harte, schwärzliche Farbe«<sup>520</sup> kaum, die Neugebauer der Liebesgöttin zuschrieb. Diese Färbung wurde nur lokal an der Basis von hellen Partikeln kontrastiert, in denen man die graue Erscheinung ausgeglühter Sinterablagerungen erkennen möchte, die sich ebenso auf vielen Brandbronzen aus dem Leitturm noch finden lassen. Die vormalige Erscheinung der Statuette, die zwei Negative<sup>521</sup> aus den frühen 1890er Jahren festhielten (Taf. 150, 2), charakterisierte ein Oberflächenbild, dass sich beispielsweise kaum vom zeitgleich fotografierten Herkules von der Athener Akropolis<sup>522</sup> (Inv. Misc. 8395; Taf. 182, 2) unterschied. Die für beide Statuetten verfolgten restauratorischen Konsequenzen bieten einen Kontrast, der größer kaum sein kann. Entschied man sich beim Heros für die gezielte mechanische Teilfreilegung als restaurierungsethische Neuerung (Taf. 182, 1. 3), griff man für die Aphrodite auf das überholte Ausglühen zurück. Als Grund ist die Annäherung an die antike Materialität für eine Figur anzunehmen, die im praxitelischen Kanon im Sammlungsbestand beispiellos war und noch immer zu den wenigen erhaltenen Bronzearbeiten des Typus zählt.

Für die zeitliche Eingrenzung der Maßnahme liefern nur die angeführten Glasnegative Hinweise auf den weitgefassten Zeitraum zwischen den Anfängen der Fotografie am Antiquarium und dem Oktober 1920. Als Ausführer kommt C. Tietz nicht in Frage, der als entschiedener Gegner radikaler Entpatinierungsmethoden in die Restaurierungsgeschichte eingeht<sup>523</sup>. Für die Zeit bis zu seiner Anstellung (1898) ist kaum an Freres oder Possenti mit ihrem Blick für die mechanische Freilegung zu denken. Insgesamt bleibt die Vorgehensweise unverständlich und passt nicht an ein Haus, in dem schon vor der Jahrhundertwende unter Pernice und Winter die Schäden an Funden vom Hildesheimer Silberschatz kritisch diskutiert wurden, die man in Niedersachsen bei der Reinigung durch Feuer hinterließ<sup>524</sup>, sodass unklar bleibt, wann und wie es zum Ausglühen der Aphrodite aus Thera kam<sup>525</sup>.

<sup>516</sup> Neugebauer 1951, 47.

<sup>517</sup> Neugebauer 1921, 81.

<sup>518</sup> Neugebauer 1951, 47.

<sup>519</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3389. Denselben Zustand zeigt auch eine bald darauf entstandene Fotografie, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3632.

<sup>520</sup> Neugebauer 1921, 81.

<sup>521</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 191-192.

<sup>522</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 222-224.

<sup>523</sup> Siehe 400-402.

<sup>524</sup> Vgl. Pernice/Winter 1901, 5.

<sup>525</sup> Kürzlich wurde erwähnt, dass die Göttin im Friedrichshainer Schutzraum erneut, wenn auch nicht als restauratorische Maßnahme, sondern als Folge der dortigen Brandkatastrophe, ausgeglüht wurde, vgl. Peltz 2014, 170 Abb. 19a-b. Am Antikenmuseum nahm H.-U. Tietz eine Sockelung vor und gab im Arbeitsbericht von 1984 zudem an: »gedunkelt« (s. H.-U. Tietz, Tätigkeitsberichte, 1984, in: SMB-ANT-Archiv, Restaurierungsdokumentationen und hier 529). Für die Annahme, dass die Bronze im Leitturm erneut ausgeglüht wurde, sprach das veränderte Oberflächenbild. Jenes ist allerdings auf die Bearbeitung durch H.-U. Tietz zurückzuführen.

## Absäuern

Häufiger als das Ausglühen kam offenbar das Absäuern zum Einsatz. Immerhin eröffnete die Abnahme von Korrosion mittels chemischer Substanzen auch die Möglichkeit der teilweisen Entfernung von Auflagerungen oder der lokalen Anwendung. Demgemäß lässt sich am Berliner Bestand die Entwicklung des Absäuerns bis an das Ende des 19. Jahrhunderts etwas deutlicher als das Ausglühen skizzieren. Auch für die abgesäuerte Oberfläche gilt, dass sie oftmals die Applikation eines ästhetisch ansprechenden Überzuges vorbereitete. Andererseits wurde wiederum das chemisch gereinigte Oberflächenbild eher noch als das ausgeglühte als annähernd ästhetisch befriedigend empfunden. Vorangestellt sei aber auch, dass nicht alle metallischen Bronzen als zwangsläufig chemisch gereinigte Antiken anzusehen sind.

So ist ähnlich, wie seinerzeit beim Xantener Knaben (Inv. Sk 4; **Taf. 258, 1**), für den ja Pernice eine massive Behandlung mit Säure annahm, nicht immer an vergleichbar wirkenden Bronzen gesichert festzumachen, ob das Oberflächenbild durch Absäuern bewerkstelligt wurde oder es als Moor- oder Süßwasserpatina anzusehen ist. Ein solches Aussehen kennzeichnet die römische Weinkanne (Inv. Fr. 663; **Taf. 39, 3**) aus der Sammlung von Minutoli, die dieser durchaus in einer der germanischen Provinzen mit ihren reichen Funden aus Flussläufen erworben haben kann. Für die Reinigung des im Jahr 1825 an das Antiquarium gekommenen Gefäßes spricht jedoch das porige und narbige Oberflächenbild. Jenes ist gerade für die chemisch behandelten Bronzen charakteristisch, sobald die Korrosion lokal verstärkt bis unterhalb des antiken Oberflächenniveaus fortgeschritten war. Die Richtigkeit des Absäuerns dürfte an der Kanne die Freilegung der bemerkenswert intakten metallischen Substanz mit der edlen bronzenen Farbigkeit bestätigt haben, auf die schon Toelken in seinem Ausstellungsführer mit den Worten verwies: »von ungemein schöner Metallmischung; an der Handhabe eine Sirene und eingelegte Verzierungen«<sup>526</sup>. Mit dem Zusatz sprach Toelken die silbertauschierten Spitzen an den Früchten oberhalb der Sirenenattasche an. Auch wenn sich heute die Silbereinlagen schwarz zeigen und die Bronze selbst durch den Oxidationsprozess nicht mehr gänzlich metallisch erscheint, verdeutlicht die Kanne, dass die chemische Reinigung ganz auf die Wiedergewinnung der antiken Mehrfarbigkeit abzielte und nicht den Kompromiss zwischen antiker und nachantiker Materialität suchte, so wie es die mechanischen Freilegungen taten.

Über die frühzeitig verwendeten chemischen Substanzen lassen sich zumeist nur Vermutungen anstellen. Bei den Bronzen aus Herculaneum muss zur Abnahme von Korrosionsschichtungen eine nicht näher identifizierte chloranteilige Säure<sup>527</sup> (vermutlich Salzsäure) als eine der längst bekannten »scharfe[n] Laugen und scharfe[n] Wasser«<sup>528</sup> verwendet worden sein. Die Reinigung mittels organischer Säuren war langwieriger, worauf beispielsweise die Notiz des Militärs Andreas von Röder zu einer Münze, sehr wahrscheinlich aus Bronze, verweist: »Ich legte sie in starken Weinessig, und nach vieler Mühe wurde sie von Rost gesäubert«<sup>529</sup>.

In der Vesuvregion wurde die Säurebehandlung am beginnenden 19. Jahrhundert soweit skeptisch reflektiert, dass Gargiulo beim bereits erwähnten Apollon Saettante (**Taf. 271, 3**) die Korrosion mittels chemischer Substanzen (vermutlich Säure) gezielt nur dort entfernte, wo er im Nachgang Weichlötungen anbrachte<sup>530</sup>. Die großflächigere Applikation, wie sie noch zuvor in Portici praktiziert wurde, war nunmehr restaurierungsethisch nicht mehr vertretbar, respektive unterließ Gargiulo derlei an der schon genannten Diana (**Taf. 271, 4**) ganz. An ihr wurde die Korrosionskruste ausschließlich mechanisch überarbeitet<sup>531</sup>.

<sup>526</sup> Toelken 1850, 21.

<sup>527</sup> Vgl. Lahusen/Formigli 2007, 160.

<sup>528</sup> Gmelin 1797, 146.

<sup>529</sup> von Röder 1873, 162.

<sup>530</sup> Vgl. Risser/Saunders 2013b, 45.

<sup>531</sup> Vgl. Risser/Saunders 2013b, 49.

Das Abwägen von Für und Wider ist im frühen 19. Jahrhundert gleichermaßen in Deutschland in der Diskussion. Die von Dorow veröffentlichten Hofmann'schen Anleitungen zum Umgang mit provinzialrömischen und prähistorischen Bronzen aus dem Jahr 1823 betonten, dass »damit der sogenannte edle Rost (*aerugo nobilis*) erhalten werde, weswegen Säuern so viel als möglich vermieden«<sup>532</sup> werden müsse. »Sind sie aber unumgänglich nöthig, um ein Stück zu erkennen, so bediene man sich zuerst der schwächeren und steige von diesen zu den schärferen hinauf«<sup>533</sup>. Dieser Zusatz signalisiert einen umfangreicheren Erfahrungshorizont, der das Absäuern dann doch nicht ganz ausschloss, ja in besonderen Fällen sogar gute Restaurierungsergebnisse lieferte. Derlei erwartete Hofmann für silberne Münzen, dass sie »von dem nicht zu ihnen gehörigen Überzuge ganz gereinigt« werden sollten, »wobei man sich füglich der Säuren bedienen kann [...], denn wozu dient eine Münze, die wir nicht kennen? Sie ist ein Stück Erz«, schlussfolgerte der Autor mit einem Terminus, der für die Bronze steht und auch numismatische Funde aus jenem Material einschloss. In diese Richtung positionierte sich im Jahr 1837 die Nordische Altertumsvereinigung. »Silber- und Kupfermünzen werden oft in Klumpen zusammenhängend gefunden; will man sie trennen, so muß es dadurch geschehen, daß man sie in Essig legt, aber keineswegs so, daß man sie voneinander bricht«<sup>534</sup>. Neun Jahre zuvor korrigierte der Archäologe Karl Benjamin Preusker das allgemeine Schutzedikt der *aerugo nobilis*, »wofern nicht besondere Verhältnisse, z. B. um die Verzierungen, oder bei Münzen das Gepräge, deutlich bemerken zu können, es nötig machen, in welchem Falle aber nicht Feilen, sondern dazu geeignete Säuren anzuwenden sind«<sup>535</sup>. Die Stimmungslage verdeutlicht also, dass in der Numismatik die chemische Reinigung keinesfalls kritisch angesehen wurde.

Wendet man sich den Naturwissenschaftlern zu, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zusehends für die Bodenaltertümer interessierten, betrachteten sie die nasschemische Herangehensweise zur Freilegung von Bronzeoberflächen eher weniger kritisch und mehr als grundlegend richtungsweisend. So lieferte der Geologe Desor im Jahr 1866 eine Methodenbeschreibung zur Abnahme von »mehrere Millimeter stark«<sup>536</sup> aufliegender Korrosion. Er empfahl: »Wird die grüne Kruste angefeilt, oder noch besser mit verdünnter Salpetersäure oder Schwefelsäure weggelöst, so erscheint die Bronze roth gefärbt: unter der Kruste von kohlen saurem Kupferoxyd liegt eine solche von Kupferoxydul, und erst unter dieser, wenn sie durch Ammoniak entfernt wird, erscheint das Metall mit seiner eigenthümlichen Farbe und seinem Glanze«<sup>537</sup>. Mit denselben Worten betrachtete der Chemiker von Bibra, der die Ansicht des Geologen ohne Verweis hierauf beinahe wortgleich übernahm und mit seiner vielbeachteten Schrift entsprechend weit streute, das abgestufte Absäuern als Standardprozedere für Bronzen<sup>538</sup>. Solche Herleitungen der chemischen Vorgänge während des Restaurierungsvorganges legitimierten ihn durch seinen wissenschaftlichen Ansatz, der zugleich allen empirischen Argumenten der Skeptiker überlegen war, die sich möglicherweise gegen die Radikalität aussprachen. Andererseits ebneten derlei Forschungsambitionen die spätere Etablierung der Konservierungswissenschaft, die bis in das 20. Jahrhundert über die Vor- und Nachteile der Säuren in der Bronzerestaurierung diskutierte<sup>539</sup>.

Dem unbefriedigenden Zustandsbild der Münzen verwandt war an anderen Bronzen eine selbst nur wenig krustige Korrosion auf gepunzten oder gravierten Darstellungen, die hier folglich nur bedingt eine als Edelpatina zu interpretierende Bereicherung darstellte, sondern den Blick auf Wesentliches verhinderte. Hiervon waren gerade die etruskischen Griffspiegel betroffen, die eine an Objekten reiche Gattung mit entsprechend großem Restaurierungsbedarf darstellten, dem man einerseits ja mit spezialisierten mechanischen Freilege-

<sup>532</sup> Dorow 1823, 21.

<sup>533</sup> Dorow 1823, 21.

<sup>534</sup> Leitfaden 1837, 92.

<sup>535</sup> Preusker 1828, 135.

<sup>536</sup> Desor 1866, 88.

<sup>537</sup> Desor 1866, 88.

<sup>538</sup> Vgl. von Bibra 1869, 156.

<sup>539</sup> Siehe 317 f. 351 f.

techniken gerecht zu werden versuchte. Darüber hinaus hätte man aber gerade für sie die Säurebehandlung in Erwägung ziehen können. Erst die Rückführung auf die antike Materialität mit ihrem metallischen Glanz sicherte die visuelle Erfahrbarkeit der originären Funktion, sodass ein adäquater Restaurierungseingriff den Anschluss an die antike Nutzungswelt von Spiegeln in Aussicht gestellt hätte, der in diesem Ausmaß für kaum eine weitere Bronzegattung so naheliegend war.

Auch wenn damit gleich zwei Überlegungen vorliegen, die für den Berliner Bestand etruskischer Spiegel zunächst eine Reihe metallisch gereinigter Funde hätte annehmen lassen, ist dem aber im erwarteten Ausmaß nicht so. Eher kommt man zu dem Schluss, dass Sammler wie auch Archäologen an derartigen Spiegeln sogar ein geringeres Interesse hatten, da ja bekannt war, dass das Absäuern Verluste von Details in den Darstellungen mit sich bringen konnte, was wiederum mit den spezialisierten mechanischen Freilegetechniken vermeidbar war. Respektive waren diese Erfahrung wie auch die Wertschätzung der Patina zumeist von größerer Bedeutung als die Rückgewinnung der antiken Materialität, die also selbst für Spiegel die Ausnahme blieb.

Zu den wenigen, gewiss doch abgesäuerten Beispielen zählt der 1827 mit der Sammlung Bartholdy übernommene Spiegel mit den zwei Satyrn (Inv. Fr. 60; **Taf. 24, 2**), den Gerhard noch im Ankaufsjahr veröffentlichte<sup>540</sup>. Für die Beschreibung des Griffspiegels mit der schönen Silensmaske (Inv. Fr. 26) aus Gerhards eigener Sammlung verwendete er im Jahr 1843 eine Zeichnung aus dem »Apparat«<sup>541</sup> (**Taf. 23, 3-4**), die eben genauso erst nach der Reinigung des Spiegels entstanden sein wird. Für den aus dem Bartholdy'schen Bestand möchte man annehmen, dass die Korrosion der folgenden Jahrhunderte den einstigen Glanz des Metalls zurücknahm. Der aus der Sammlung Gerhard wirkt dagegen mit seiner feinporig narbigen Oberfläche wie das Ergebnis einer Restaurierung jüngerer Zeit, auf die für beide Spiegel jegliche Hinweise fehlen<sup>542</sup>. Mehr doch ist ihre Bearbeitung für die Jahre noch vor der Publikation durch Gerhard, folglich vor der Erwerbung durch das Antiquarium wahrscheinlich. Ja selbst Bartholdy wird sein Exemplar während seiner Italienjahre bereits in abgesäuertem Zustand erworben haben. Gleiches ist für Gerhards Spiegel anzunehmen. Zumindest sprechen seine guten Erfahrungen mit der mechanischen Freilegung von Spiegelbildern gegen ein chemisch realisiertes Restaurierungsbild, für das er verantwortlich zeichnen dürfte.

Eine Rückgewinnung der antiken Materialität erfolgte beinahe folgerichtig am etruskischen Klappspiegel, den das Antiquarium 1873 im Pariser Kunsthandel erwarb (Inv. Misc. 6318; **Taf. 135, 1**). Die Kapsel wurde in Mittelitalien geschlossen geborgen und war daher nur marginal an der Innenseite des Deckels und auf der geschützten Spiegelfläche korrodiert, die somit ihren metallischen Glanz nahezu bewahrt hatte. Anzunehmen ist, dass die Spiegelkapsel schon von einem italienischen und weniger dann von einem französischen Restaurierenden geöffnet wurde. Unabhängig davon, entscheidend ist, dass ihr Konzept einerseits das Korrosionsbild auf dem Deckelrelief mit dem Eros, der Dionysos stützt und die beide einer Mänade folgen, respektierte. Hier verblieben also die Auflagen nahezu unberührt als Charakteristikum des archäologischen Artefakts<sup>543</sup>. Das andererseits Folgerichtigste ist, dass die Restaurierung die Abnahme der lokalen Korro-

<sup>540</sup> Vgl. Gerhard 1827, 31 Nr. 69.

<sup>541</sup> Vgl. SMB-ANT-Archiv, Gerhardscher Apparat XXVI, 133. Zur Veröffentlichung vgl. Gerhard 1843, Taf. 71, 6.

<sup>542</sup> Eine spätere Neu-Restaurierung ist für die Spiegel nicht nachweisbar. H. Tietz erhielt im Juni 1931 die Spiegel Fr. 116 und Fr. 152 sowie im Mai 1934 die vier Exemplare Fr. 99, Fr. 107, Fr. 130 und Fr. 131 mit dem Auftrag zu »restaurieren«, wozu die dann aber vorsichtig und nicht von übrigen Restaurierungen zu unterscheidende weitere Freilegung der Gravuren gerechnet haben kann, Inv. 77, s. Anlage 1. W. Rakel behandelte zahlreiche nach Ostberlin gelangte Spiegel nach dem Krefting'schen Verfahren. Sie zeigen sich heute alle vollkommen von Hinweisen auf die archäologische Korrosion befreit,

s. 495f. H.-U. Tietz bearbeitete im Jahr 1963 die Spiegel Inv. Fr. 30 und Inv. 30219, 913, vgl. Arbeitsbuch, s. Anlage 5. Zu den von ihm restaurierten Spiegeln zählten im Jahr 1984 Inv. Fr. 42, Fr. 112, Fr. 169 und Misc. 6241, im Jahr 1885 Inv. Fr. 109, Fr. 154 und Fr. 158 sowie im Jahr 1986 Inv. Fr. 15, Fr. 23 und Fr. 30, vgl. H.-U. Tietz, Tätigkeitsberichte, 1984 und 1986, in: SMB-ANT-Archiv, Restaurierungsdokumentationen und hier 520. 528. 530. 532.

<sup>543</sup> H.-U. Tietz nahm im Jahr 1983 eine Teilfreilegung am Rand des Deckels vor, vgl. H.-U. Tietz, Tätigkeitsberichte, 1983, in: SMB-ANT-Archiv, Restaurierungsdokumentationen und hier 528. Weitere Eingriffe in das Oberflächenbild sind nicht belegt und auch nicht anzunehmen, vgl. Inv. 77, s. Anlage 1.

sion auf der Spiegelscheibe vorsah, um so für die gesamte Fläche ihre antike Bestimmung zurückzugewinnen. Auf die Behandlung mit einer chemischen Substanz verweist die hierfür charakteristische feinporige Oberfläche an den sich heute dunkel abzeichnenden Bereichen, was gleichbedeutend damit ist, dass die Korrosion lokal bis unterhalb des antiken Niveaus vorangeschritten war und durch das Absäuern verloren ging. Folglich zeigte selbst diese, aus heutiger Sicht noch nachvollziehbare Restaurierung die Grenzen der nasschemischen Reinigung auf, um die verbreitet Restaurierende, Kunsthändler sowie Archäologen im entwickelten 19. Jahrhundert wussten.

Der unerwünschten Folgen wegen suchten die für das Absäuern zwar offenen, zugleich aber um seine Radikalität wissenden Restaurierenden nach einem Kompromiss, der nicht das porige und narbige Oberflächenbild, sondern ein ebenes fokussierte. Restaurierungspraktisch bedeutete dies die Kombination aus chemischer und mechanischer Abnahme der Korrosion. Außerdem war es erforderlich, die Behandlungsdauer der Chemikalien einzugrenzen, um das antike Niveau innerhalb von Korrosionsschichtungen nicht mit zu entfernen. Dieses Konzept ist in dem Oberflächenbild zu erkennen, welches Pernice für die 1897 in Griechenland erworbene frühklassische Statuette einer Frau mit Taube in der rechten Hand (Inv. Misc. 8599; **Taf. 188, 4**) beschrieb und bei der es erneut darum ging, den Kontrast zwischen kupfernen Metalleinlagen am Kopfschmuck und im Gewandsaum sowie dem nahezu metallischen Bronzegrund aufzuzeigen. »Offenbar war die Figur von einer Patina überzogen, die gewisse Feinheiten der Einzelausführung verbarg, und, um diese Patina zu beseitigen, sind, wie es scheint, weder Säure noch Stichel verschmäht worden. Dadurch ist überall das blanke Metall bloßgelegt worden und an zahlreichen kleinen Stellen, wo die Oxydation etwas weiter fortgeschritten war, ist die Oberfläche angefressen«<sup>544</sup>. Nach Pernice hat aber eben auch »der Eindruck anmutiger Bewegung und schlichter Darstellung sich nicht [...] zerstören lassen«<sup>545</sup>.

Pernices kritische Sicht auf das Freileageergebnis selbst für die Kombinationsmethode, die ja immerhin in Partien mit einer Korrosion bis tief unterhalb des antiken Niveaus eben jenes zu bewahren versuchte, sprach für die Haltung innerhalb der Abteilung gegenüber dem Absäuern figürlicher Bronzen, die später auch Neugebauer teilte. So erwähnte er beispielsweise im Jahr 1921 zum prominenten Poseidon aus der Sammlung Loeb in München: »Durch Putzen mit Säure in früherer Zeit ist die Patina grossenteils verloren gegangen«<sup>546</sup>. Mit dieser knappen Anmerkung berief sich Neugebauer auf die Aussage von Johannes Sieveking, der 1913 nach dem Studium der Figur meinte, sie müsse »mit Säure gründlich von Oxydwucherungen gereinigt worden sein«<sup>547</sup>, um dann aber doch auf Partien anzusprechen, die eine »schöne schwarzgrüne Patina« auszeichneten. Nun ist der Poseidon seit dem 17. Jahrhundert bekannt, was eine Behandlungszeitraum von einigen hundert Jahren eröffnet, doch könnte die versuchte vorsichtige Anwendung, die Parallelen zur Berliner Figur mit der Taube aufzeigt, dafür sprechen, dass man ein Restaurierungsergebnis aus dem entwickelten 19. Jahrhundert vor sich hat.

Eine solche zeitliche und restaurierungsethische Einschätzung ist für die Bearbeitung des Neptuns (Inv. HZ 5151 b; **Taf. 128, 3**) aus dem Berliner Hohenzollern-Museum kaum mehr zu geben. Seine frühe Objektbiographie ist unbekannt, folglich muss offenbleiben, zu welchem Zeitpunkt er durch Absäuern vollkommen von Korrosion befreit wurde. Gesichert ist, dass die eigentlich sehr qualitätvolle und immerhin 31 cm hohe Statuette auch nach ihrer Übergabe an das Antiquarium im Jahr 1935<sup>548</sup> bis weit über den Zweiten Weltkrieg hinaus nicht in das Blickfeld der archäologischen Forschung rückte. Hierfür ist sicher das Oberflächenbild verantwortlich zu machen, welches weit davon entfernt war, in das einer archäologischen Bronze zu passen.

<sup>544</sup> Pernice 1904a, 34.

<sup>545</sup> Pernice 1904a, 34.

<sup>546</sup> Neugebauer 1921, 84.

<sup>547</sup> Sieveking 1913, 42.

<sup>548</sup> Zur Übergabe ohne Zustandsangaben vgl. Lieferschein, 15.07.1935, in: SMB-ZA, I/ANT 81.

## Intentionen der Lackpatina, Repatinierung und Insitupatina

### Kenntlichkeit und Unkenntlichkeit restauratorischer Interventionen

Die Formen der Abnahme von Korrosionsauflagen markierten nicht zwangsläufig das Ende des Umgangs mit dem Oberflächenbild, sondern konnten als Zwischenschritt seine Transformation zum ästhetischen Idealbild vorbereiten. Hierfür boten im Laufe der Restaurierungsgeschichte die Möglichkeiten der Repatinierung sowie der Applikation einer Lackpatinierung und der Insitupatina auf unterschiedliche Weise vielfältige Spielräume.

Die Repatinierung erzeugte erneut chemische Reaktionsprodukte des Grundmetalls, für die einige Bedingungen zu berücksichtigen waren. So erforderte diese Nachempfindung von Korrosionsauflagen zwingend den Kontakt der chemisch reagierenden Lösung zur metallischen Bronze, was gleichbedeutend für Metalloberflächen von Ergänzungen zutraf. Darüber hinaus war der Reaktionsprozess oftmals von einer Zugabe von Wärme abhängig. Als Drittes und Wesentliches galt es zu bedenken, dass sich die künstlich erzeugten Reaktionsprodukte chemisch von den natürlich entstandenen Korrosionsauflagen unterschieden, folglich farbliche und morphologische Differenzen auftreten konnten.

Von diesen Faktoren unabhängig war die Applikation einer farbgebenden monochromen, opaken Lackpatina aus Bindemitteln und färbenden Substanzen, die es vermochte, sämtliche Oberflächenfärbungen auf dem antiken Original und auf Ergänzungen aller Art zu überdecken. Diesen Effekt erfüllte nur bedingt ein transluzenter Malmittelauftrag, der das Oberflächenbild einer Bronze noch zu erkennen geben konnte, allerdings jenes einer Ergänzung ebenso durchscheinen ließ.

Als Auflage, die das archäologische Korrosionsbild farblich als patinaidentische Retusche und zudem als krustigen Auftrag morphologisch imitieren konnte, war die Insitupatina in der Lage, die Oberfläche, ihre Textur bis hin zu Störungen in ihr vollständig zu verbergen. Dergleichen traf für sämtliche Ergänzungsmaterialien zu. Der breite Gestaltungsspielraum der Insitupatina ergab sich aus den variantenreichen Möglichkeiten der Kombination eines Bindemittels mit farb- und strukturgebenden Anteilen sowie auf- und eingelagerten Bodenpartikeln.

Diese drei Möglichkeiten der Oberflächengestaltung fasst die Forschung zur nachantiken Kunsttechnologie und Restaurierungsgeschichte archäologischer Bronzen bisher übergreifend als Patinierung zusammen<sup>549</sup>, gleichwohl erst eine Differenzierung weiterführende Aussagen über die Intentionen zur Wahl der Verfahren, ihrer Lokalisierung und zum zeitlichen Horizont solcher Applikationen zulässt. Neben diesen Überlegungen offenbart die genaue Betrachtung ein Verständnis für die sich verändernden Sehgewohnheiten von Restaurierenden, Kunsthändlern sowie Sammlern und damit dem, was durch die Jahrhunderte die Ästhetik antiker Bronzen auszeichnete, sobald das Oberflächenbild farb- und strukturgebend beeinflusst wurde.

Übergreifend ist zusammenzufassen, dass diese Manipulationen antiker Bronzen in einer Wechselwirkung mit der Ästhetik der zeitgenössischen Bronzekunst standen. Sie wurde ab der Renaissance bis weit in die barocke Zeit vornehmlich von opaken und weniger von transluzierenden rotbraunen, braunen, schwarzbraunen bis hin zu schwarzen Färbungen dominiert. Die grüne Lackpatinierung hatte einen untergeordnete

<sup>549</sup> Zur Oberflächenfärbung mit Lacken und Chemikalien renaissance- bis barockzeitlicher Bronzen als Patinierung vgl. z. B. Bewer 1995, 90; Bassett 2008, 270 f.; Bewer/Bourgarit/Bassett 2009, 36 f. Zur Patinierung allgemein im Zusammenhang mit der Restaurierung antiker Großbronzen gleichbedeutend mit allen Formen der Oberflächenfärbung im Kontext der Bronzen aus der Villa dei Papiri vgl. Mattusch/Lie 2005, 64;

im Zusammenhang mit den Bronzen aus Herculaneum vgl. Lahusen/Formigli 2007, 162-165. 171; im Kontext der frühen Restaurierungen an der Chimäre von Arezzo vgl. Siano u. a. 2012, 202-204; zusammenfassend für die italienischen Restaurierungen insbesondere im 19. Jahrhundert vgl. Risser/Saunders 2013b, 11; Peltz 2022a, 24 f. Abb. 16.

ten Stellenwert. Erst mit der Stilisierung der grünen ebenen Korrosionsschichten ab klassizistischer Zeit und dann weiterer Auflagerungen zur *aerugo nobilis* begann die monochrome Lackpatinierung an Bedeutung zu verlieren. Zeitgleich entwickelte sich in der Bronzerestaurierung der Wunsch nach Techniken, mit denen man treffsicher das archäologische Korrosionsbild imitieren konnte. Seine ästhetisch befriedigende Rückgewinnung mit der chemischen Patinierung wurde durch eben skizzierte Rahmenbedingungen eingegrenzt. Allerdings bedurfte es bisweilen für die Differenzierung zwischen dem Imitat und dem über Jahrhunderte entstandenem Original ausreichender Erfahrungen, was sicher der Grund war, warum die chemische Patinierung nie ganz an Bedeutung verlor. Einen größeren Gestaltungsspielraum bot die Insitu-Patina. Mit der zunächst wohlwollend reflektierten ästhetischen Bereicherung, die das Repatinieren und die Insitu-Patina mit sich brachten, vollzog sich schrittweise aber auch ein Nutzungs- und Deutungswandel von der Aufwertung zur trügerischen Verfremdung bronzener Artefakte.

Diese Diskrepanz zwischen Kenntlichkeit und Unkenntlichkeit provozierte den sich wiederholenden Diskurs zwischen Restaurierenden und Auftraggebern, in dem beide Seiten je nach Meinungsbild unterschiedlich gelagert Argumente zu Machbarkeiten, Praktikabilitäten sowie Ästhetik, bisweilen Aura und bald auch Ethik vorbrachten. Die oft uneinheitlichen Vorstellungen der Handlungs- und Entscheidungsträger lagen in dem Dilemma begründet, dass die restauratorischen Resultate im Sinne der vervollkommenen Erfahrbarkeit von Antiken einerseits wahrnehmbar sein sollten, andererseits zugleich aber unauffällig, eher sogar unsichtbar den visuellen Genuss der Sammlerstücke nicht zu beeinträchtigen hatten. Als Leitbild überwog dann doch über die Restaurierungsgeschichte hinweg, dass möglichst die gesamte Oberfläche mit der Vorstellung vom Aussehen einer antiken Bronze überzeugen sollte. Dieses ästhetische Anliegen erstreckte sich auf Bereiche, an denen die archäologische Korrosion vorhergehenden Restaurierungseingriffen zum Opfer fiel wie auch auf Hinzutaten, beispielsweise in Form von Ergänzungen. Solche Maßnahmen kenntlich zu gestalten, war schlussendlich ein ethisches Ergebnis der sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts lokal in Deutschland herauskristallisierenden Ablehnung trügerischer Ambitionen, die ab dem frühen 20. Jahrhundert die internationale Restaurierung erreichte<sup>550</sup>.

Vorerst gilt es aber zu klären, welche grundlegenden Einflüsse die drei Färbetechniken auf die Gestaltung archäologischer Bronzen aus der Berliner Sammlung, insbesondere aber auf solche hatten, auf die sich der restauratorische Eingriff auf das Oberflächenbild konzentrierte.

Lackpatinierung – »creating a uniform surface was the goal«<sup>551</sup>

Zunächst ist für die Auseinandersetzung mit der Lackpatinierung von Bedeutung, dass die Färbung der Oberflächen durch Firnisse und Lacke<sup>552</sup> weit vor der chemischen Patinierung in der Gießerkunst zur Anwendung kam. Hierauf verweist insbesondere, dass es bis weit in das 18. Jahrhundert hinein »im Gegensatz zur Firnisbehandlung [...] keine allgemein übliche Methode zur Patinierung«<sup>553</sup> gab.

<sup>550</sup> Siehe 236-245.

<sup>551</sup> Mattusch 2013, 35. Hierin zur Intention der Oberflächenwirkung bei den groß angelegten und sich über Jahrzehnte hinziehenden Restaurierungen der Bronzestatuen aus Herculaneum und der Villa dei Papiri.

<sup>552</sup> Zur Klärung der Begriffe Firnis und Lack in der Bronzekunst vgl. Heithorn 1994, 33-37. Hiernach folgt ein pigmentiertes, damit deckendes Malmittel dem Konzept des Lacks, sodass der im kunsttechnologischen und restauratorischen Sprachgebrauch etablierte Begriff »Lackpatina« aufgegriffen wird.

<sup>553</sup> Heithorn 1998, 83. Zu diesem Ergebnis kam U. Heithorn nach umfassenden Studien zu den Färbemöglichkeiten ab dem Cinquecento bis in die klassizistischen Jahre. Allgemein zur Lackpatina an Bronzegüssen von der Renaissance bis in den Barock vgl. Heithorn 1998. Zur Anwendung der Lackpatina in der Bronzekunst über die Renaissance hinaus vgl. Heithorn 1994, 90-97. Zur Lackpatina an französischen Güssen von der Renaissance bis in das 18. Jahrhundert vgl. Bewer/Bourgarit/Bassett 2009, 36f. Zu ebensolchen Patinierungen an italienischen Güssen der Renaissance vgl. Bewer 1995, 90f.

Die Ursprünge der Lackpatinierung sind in der frühen italienischen Renaissance zu finden und fokussierten die Vorwegnahme der ästhetisierten Alterung von Kunstwerken. Nicht die metallische Bronze, sondern der gebrochene und farblich idealisierte Glanz spiegelte die Materialität des wichtigsten Kunstgusswerkstoffes wider. Nicht umsonst versteht man noch heute an Bildwerken aus Bronze und sogar anderen Materialien eine mehr oder weniger lasierende, braune bis schwarzbraune (nur selten grüne) Oberflächenfärbung mit leicht metallischem Glanz als ›Bronzierung‹<sup>554</sup>. Kunsttechnologisch betrachtet, besaßen die nur wenig transluzenten oder opaken Lackpatinierungen das Potenzial, Teilgüsse eines Ganzen aus unterschiedlich gefärbten Legierungen, Fügeverbindungen aus abweichenden Bronzen oder aus ganz anderen Metallen (Blei, Zinn oder Weichlote) sowie auch materialfremde Reparaturen (Harze, Kitte, Blei- und Zinnplomben etc.) zu verdecken<sup>555</sup>. Die durchscheinende Oberflächenfärbung, die in Abhängigkeit von ihrer Pigmentierung die Farbe des Grundmetalls nur nuanciert veränderte, schränkte solche technischen Freiheiten ein, erweiterte aber den Kunstgenuss um die Wechselwirkung zwischen Metall und künstlicher Altersschicht. Hierum wusste beispielsweise Giambologna, der seine hochgeschätzte Oberflächenfärbung, die mit altem Burgunderwein verglichen wird, nur deshalb realisieren konnte, da er sämtliche Anstückungen und Reparaturen aus einem Material fertigte, welches dem Gusswerkstoff entsprach<sup>556</sup>. Derlei blieb vorerst aber die Ausnahme.

In Folge entwickelten die Kunstgussbetriebe eine kompromissvolle Annäherung an das gestiegene Bedürfnis nach dem visuellen Spiel zwischen lasierender Oberflächenfärbung und sorgsam polierten sowie gleichmäßig ziselierten Metallflächen. Einerseits glichen sich die Einzelgüsse eines Bildwerkes nun vermehrt in ihren Legierungszusammensetzungen und somit auch farblich. Zudem wurden andersfarbige Reparaturen, Montagestifte etc. zunächst mittels bronzefarbener Lacke retuschiert und erst hiernach vollendete die transluzente Lackpatina die Plastiken zu den perfekten Werken des europäischen Bronzekunstgusses, insbesondere in barocker Zeit.

Unser Wissen um die Zusammensetzung basiert auf den nicht immer eindeutigen historischen Rezepten, der aussagekräftigeren modernen Materialanalytik sowie den hierauf aufbauenden Experimenten<sup>557</sup>. Die Basis für die Lackpatina bildeten trocknende Öle, zumeist in Kombination mit Harzen, möglicherweise auch unter Zugabe alkoholischer Lösungsmittel. Die Färbung gelang durch vielfältige organische sowie auch anorganische Substanzen. Durch unterschiedliche Mischungsverhältnisse und Verarbeitung entstand eine Bandbreite von rotbraunen, braunen und schwarzen Lacken, deren Tönungsgrad von transparent bis deckend reichte. Die Anzahl der grünen Lackrezepturen blieb entsprechend der farbikonologisch untergeordneten Bedeutung, die der grün erscheinenden zeitgenössischen Bronze bis in den Barock zukam, sehr überschaubar.

<sup>554</sup> Zum farbikonologischen Spektrum renaissance- bis barockzeitlicher Bronzekunst vgl. Heithorn 1994, 52. 87. Die grüne Lackpatinierung blieb hierin die Ausnahme. U. Heithorn verwies auf die mögliche grüne Patinierung antiker Themen in der renaissance- bis barockzeitlichen Bronzeplastik, so noch verständlich bei mythologischen Darstellungen, jedoch irritierend in diesem Kontext an Tierdarstellungen, vgl. Heithorn 1994, 50; 1998, 82. Bei genauer Betrachtung stellen sich selbst die vielfach bearbeiteten mythologischen Themen weitgehend mit rotbrauner über braune bis schwarze Oberflächenfärbung dar. Zu Rezepten ›bronzierender‹ Anstrichstoffe in deutschsprachigen historischen Rezeptanleitungen vgl. z.B. Kunst- und Werck-Schul 1696, 335; Rembold 1744, 91-100. 134 f. 159 f.; Stöckel 1815, 175; Hirschberg 1835, 29-39; Weber 1864, 32 f.

<sup>555</sup> Zu Legierungs- und Farbdifferenzen innerhalb eines in Teilstücken gegossenen Bildwerkes aus der norditalienischen Renaissance vgl. Krahn 2003a, 264. 268. Zu solchen an Bronzen des A. de Vries vgl. Scott 2008, 24 f. Hierzu an

französischen Güssen vom 16. bis in das 18. Jahrhundert vgl. Bewer/Bourgarit/Bassett 2009, 36. Die Reparatur von Fehlgussbereichen, Kernhalterlöcher etc. mittels silbergrauer Metalle wurde wiederholt an Bronzegüssen bis in das 19. Jahrhundert beobachtet, vgl. Peltz 2005, 86. Zur Anwendung der Lackpatina an Bronzen aus Teilgüssen, an Fügebereichen und Flickreparaturen aus andersfarbiger Bronze ab der Renaissance vgl. Stone 2010, 114.

<sup>556</sup> Vgl. Stone 2010, 109. 114.

<sup>557</sup> Zu den ab der Renaissance publizistisch verbreiteten Rezepturen und solchen in experimenteller Anwendung vgl. Heithorn 1994, 135-148. 166-172 Abb. 87-98. Zu Untersuchungen der Zusammensetzung renaissancezeitlicher Lackpatina und der experimentellen Umsetzung thermisch trocknender Substanzen vgl. Stone 2010. Zu weiterführenden Analysen von Lackpatinierungen und Literatur hierzu vgl. Pitthard u. a. 2011; Pitthard 2019.

Mit diesem Repertoire an Lacken und dem breiten Anwendungshorizont war es ein naheliegender Schritt, dass restaurierende Gießer und Goldschmiede die Lackpatina auch zur Pflege und ästhetischen Aufbereitung nachantiker Bildwerke einsetzten. Blickt man auf die angewachsenen Sammlungsbestände in den Adelshäusern, wird zudem das Szenario diskutiert, dass die Dienerschaft in den Repräsentationssälen, Galerien und Kunstkabinetten gealterte Oberflächen mit Lackpatinierungen auffrischte, womit sich die Häufung lackpatinierter Bronzen aller Zeitstellungen in solchen früh angelegten Sammlungen erklärt<sup>558</sup>.

#### Übernahme der Lackpatina in die Bronzerestaurierung

Die renaissancezeitliche Übernahme der Lackpatinierung in die Restaurierung antiker Bronzen ist als folgerichtige Entscheidung anzusehen, wenn man berücksichtigt, dass an zeitgenössischen Bildwerken die Lackpatinierung farbikonologisch auf die Antiken reflektierte. Folglich wirkte das, was von ihnen ausging, nun auf sie zurück. In diesem Kontext fällt auf, dass bisherige Überlegungen zur Restaurierungsgeschichte archäologischer Bronzen die Lackpatina als zentrale Form zur Gestaltung der Oberfläche bis in die Anfänge des Klassizismus kaum ausführlicher berücksichtigten. Gerade noch einige wenige Studien zu Großbronzen bieten Möglichkeiten, sich dieser Facette zu widmen. Prominente und renaissancezeitlich bearbeitete Beispiele sind der bereits erwähnte Idolino von Pesaro, die Minerva von Arezzo und die ebenfalls dort geborgene Chimäre.

Beim Idolino (**Taf. 269, 1-2**) bedeckte die Oberfläche nach allen Restaurierungseingriffen (1537/1538) eine schwarze opake Schicht aus Leinöl, Bienenwachs, Silikatpartikeln, seltenen Karbonaten und ein als *terra nera* bezeichnetes Pigment<sup>559</sup>. Ein zweiter, später applizierter Lack vergleichbarer Zusammensetzung, der als Pflegemittel bei einer Renovierung verstanden werden muss, ist zudem von Gipsanteilen durchmischt<sup>560</sup>. Über deren Ursprung kann man nur spekulieren. Einerseits könnte es sich um Reste einer Abformung handeln, die vom Zweitanstrich unkenntlich gemacht wurden. Zudem wird diskutiert, dass der Gips den Schwarzlack bräunlich tönen sollte. Zu diskutieren bleibt als dritte Möglichkeit, dass der Gips als Füllstoff die Grundierung für den Zweitanstrich bildete.

Einer ähnlichen Situation begegnet man an der 1541 geborgenen, bald danach restaurierten und umfassend erneut im Jahr 1785 vom Bildhauer Francesco Carradori bearbeiteten Minerva (**Taf. 270, 1-2**). An ihr setzten sich beide Lackpatinierungen aus Silikaten, Calcit und Calciumoxalate, schwarzen Pigmenten und Ocker gebunden in Leinöl zusammen. Vergleichbar mit dem Idolino trennt beide opak dunkelbraunen Mal-schichten der Gips<sup>561</sup>, der hier sehr wahrscheinlich in der Funktion als nivellierende Grundierung den Mal-mittelauftrag auf dem an der Vorderseite ungenügend und kaum an der Rückseite mechanisch geebneten Korrosionsbild vorbereitete.

Es ist mehr als wahrscheinlich, dass Cellinis Restaurierung der Chimäre von Arezzo bald nach der Auffindung im Jahr 1553 ebenso eine Lackpatinierung abschloss. Ganz sicher wurde eine solche aber nach der erneuten Restaurierung im Jahr 1785 aufgetragen, die, weitgehend vollständig erhalten, die Oberfläche schwarz opak bedeckt (**Taf. 268, 3**). Im Übrigen war es ebenso Carradori, der mit den Arbeiten an dem etruskischen Fabelwesen betraut wurde. Wie Untersuchungen ergaben, findet sich über den Resten archäologischer Korrosion mit Grabungserde eine Schicht aus Calcit, Ocker und kohlenstoffhaltigen Schwarzpigmenten,

<sup>558</sup> Zur Lackpatina als universell einsetzbares Pflegemittel in den Kunstkammern insbesondere an antiken Bronzen vgl. Peltz 2009d, 72f. Für die mehrfach lackpatinierten nachantiken Bronzen wird auch die Möglichkeit diskutiert, dass der Befund nicht grundlegend auf Pflegeanstriche zurückzuführen ist, sondern die Farbigkeit von Bronzebildwerken bereits beim Herstellungsprozess durch mehrlagige Überzüge beeinflusst wurde, vgl. Heithorn 1994, 168.

<sup>559</sup> Vgl. Giachi/Pallecchi 1998, 54 Abb. 1. 3.

<sup>560</sup> Vgl. Giachi/Pallecchi 1998, 54 Abb. 2. 4. Zu beiden Lackpatinaschichten ohne Angaben seiner Zusammensetzung vgl. Pecchioli 1998, 51 Taf. 21, 2.

<sup>561</sup> Zu beiden Patinaschichten vgl. Siano 2013, 68 Abb. 6.7a-b. 6.8a-b.

gebunden in einem teilweise mineralisierten organischen Bindemittel<sup>562</sup>. Und auch bei der Chimäre fällt der zweite Malmittelauftrag durch seine ähnliche Zusammensetzung auf.

Die Ähnlichkeit der beiden Überzüge jeweils an der Minerva, der Chimäre und dem Idolino erstaunt, wenn man bedenkt, dass für die Minerva und die Chimäre ihre erneute Lackpatinierung im Abstand von über 200 Jahren erfolgte. Für das Jahr 1782 ist aktenkundig, dass der Idolino und die Minerva gemeinsam mit dem Arringatore (Taf. 268, 2) in den Uffizien aufgestellt waren<sup>563</sup>. Vielleicht erhielt also auch der Idolino zu diesem Zeitpunkt einen Renovierungsanstrich. Mit diesem Befund deuten die Minerva und die Chimäre ganz sicher sowie der Idolino vielleicht darauf hin, dass bewährte Lackpatinierungsrezepturen offenbar über Generationen tradierten.

Dass die Rednerstatue in die Renovation an den Uffizien nicht eingebunden war, ist daran festzumachen, dass ihre eher dunkelbraune, aber doch ein wenig transluzente Lackpatina<sup>564</sup> wohl nicht erneuerungsbedürftig erschien, die sicher bald nach der Auffindung nahe dem Trasimenischen See bei Perugia im Jahr 1566 aufgebracht wurde und in der man heute das wenig verbliebene Grün der archäologischen Korrosion erkennen kann<sup>565</sup>.

Die Ähnlichkeit dieses Überzuges mit der unteren Auflage an der Chimäre könnte wiederum auf die verbreitete Anwendung der eher noch dünnen, mehr oder weniger transluzenten Lackpatina im 16. Jahrhundert verweisen, wobei der Idolino zu erkennen gibt, dass bereits zu diesem Zeitpunkt andere Restaurierende die opake Lackpatinierung praktizierten, die sich bald ganz in der Bronzerestaurierung durchsetzte. Als zentraler Grund ist ihre Fähigkeit anzusehen, unästhetische Oberflächenercheinungen zu verbergen und damit antike Bildwerke aufzuwerten.

Die Bronzen aus Herculaneum und der angrenzenden Villa dei Papiri<sup>566</sup> gelten als die prominentesten Beispiele für die Lackpatinierung ganzer Statuen bis weit in das 18. Jahrhundert auch im Süden Italiens. Ihre nicht näher untersuchte opake schwarzgrüne, eher schwarze Lackpatinierung sprach der Spezialist für antike Großbronzen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts Kluge als typisches »Neapler Bronzebraun«<sup>567</sup> an, welches ihm offenbar auch an anderen Antiken begegnet sein muss.

Wichtige Belege sind die beiden Läufer<sup>568</sup> (Taf. 273, 3-4) mit ihren antiken Augeneinlagen, die sich noch immer bestechend vom schwarz monochromen Oberflächenbild abheben. Ein solches Restaurierungsergebnis beeindruckte in Portici nicht nur für die Läufer. Und doch brachte die entstehende Reflexion des Korrosionsbildes als »patina«, wie es Winckelmann nach seinem Besuch in Portici im Jahr 1762 ansprach, eine kritische Auseinandersetzung mit der zuvor willkommenen Vereinheitlichung des Oberflächenbildes mit sich. An-

<sup>562</sup> Zur Analyse und Interpretation mehrerer Auflagen vgl. Siano u. a. 2012, 202/204 Abb. 30-31. Hierin wird allerdings keine Schicht als Oberflächenfärbung der Restaurierung Cellinis diskutiert. Die Stratigraphie lässt neben transparenten Pflegemitteln zwei pigmentierte Lackpatinierungen erkennen, die eine Schmutzschicht trennt, folglich ist der untere Malmittelauftrag als ältere Auflage anzusehen, die noch am wahrscheinlichsten der Erst-Restaurierung zuzuordnen ist.

<sup>563</sup> Vgl. Siano 2013, 65.

<sup>564</sup> Th. Dohrn widmete sich in seiner recht ausführlichen technologischen und restauratorischen Betrachtung kaum der Oberflächenfärbung. Nur an einer Stelle erwähnte er die dunkelgrüne Patina, vgl. Dohrn 1968, 6. Zuvor sprach Dohrn nur von Patina, vgl. Dohrn 1965, 124. Eine solche Korrosion zeigt sich tatsächlich allerdings nur an einigen Stellen und dort auch noch überfasst, wie die genaue Betrachtung des Oberflächenbildes lehrt.

<sup>565</sup> Allgemein zu »Verfärbungen« und »Wucherungen« vgl. Dohrn 1965, Sp. 124. 131. Im Kontext neuerlicher Patinadiskussionen erwähnte W.-D. Heilmeyer dann schon die »vorherrschend dunkelbraune künstliche Patina« (s. Heilmeyer 1994, 804). Auf die Art der nachträglichen Oberflächenfärbung wurde nicht eingegangen.

<sup>566</sup> Zu den Bronzen aus Herculaneum vgl. Lahusen/Formigli 2007, 160f. Allgemein zu den Bronzen aus der Villa dei Papiri vgl. Mattusch/Lie 2005, 62; Mattusch 2013, 35.

<sup>567</sup> Kluge 1927, 65. K. Kluge sprach hierüber im Kontext der Statue des Tiberius aus dem städtischen Theater, ohne jedoch eine Herleitung des Begriffs anzubieten. Vermutlich basiert die Ansprache also auf wiederholten Beobachtungen, die sich demnach auf zahlreiche antike Bronzen erweitern lassen. Zur damaligen Erscheinung des Tiberius vgl. Kluge/Lehmann-Hartleben 1927, Taf. 19.

<sup>568</sup> Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. NM 5626, NM 5627.

dererseits führten noch immer restaurierungspraktische Gründe dazu, dass umfangreich vervollständigten sowie intakten Bronzen »eine ähnliche Farbe gegeben [wurde], die sich aber von der alten Patina sehr unterscheidet, und an einigen Köpfen widerwärtig aussieht«<sup>569</sup>. Mit sich im Zweispalt ergänzte Winckelmann, es würde »einen Uebelstand verursachen, die Figuren schädigt zu lassen«, sodass er andererseits akzeptierte, »die Wirkung des Alterthums, so gut man kann, nachzuahmen«<sup>570</sup>.

Hier reiht sich vielleicht ein, dass man beim Sitzenden Merkur aus der Villa wohl schon bei der Erst-Restaurierung so weit ging, die Lippen und Augen rot zu fassen, alles Übrige war schwarz lackpatiniert<sup>571</sup>. Andererseits kann diese Erweiterung der Oberflächenrezeption auf bewusst inszenierte polychrome Elemente auch als frühes Signal einer kritischen Auseinandersetzung mit den vollflächig monochromen Lackpatinierungen verstanden werden, die mit der zunehmenden Ästhetisierung der als *aerugo nobilis* geschätzten archäologischen Korrosion mehr und mehr ihre Berechtigung verlor. Nun boten neben der Repatinierung auf die jeweiligen Oberflächensituationen abgestimmte Misch- und Maltechniken das Potenzial zur Realisierung befriedigenderer Ergebnisse, die, als Insitu Patina anzusprechen, weitaus geschickter Oberflächenirritationen aller Art verbergen konnte.

Die dunkelbraune bis schwarze Lackpatinierung der italienischen Restaurierenden

– Das 17. Jahrhundert – die Sammlung Bellori und weitere Antiken

Papst Urban VIII. ließ während seiner Amtszeit (1623-1644) den bronzenen Dachstuhl von der Vorhalle des Pantheons in Rom durch eine Holzkonstruktion ersetzen. Die gewonnene Bronze soll zu Kanonen und Kunstwerken umgeschmolzen worden sein. Nach der Demontage übereignete der Pontifex einige wenige Montageniete hochgestellten Persönlichkeiten, hierunter das Exemplar aus der Sammlung Bellori (Inv. Fr. 1765 p; **Taf. 79, 1-2**) »mit darunterliegendem beweglichem, Zoll dickem, scharfkantigem Ringe«<sup>572</sup>, wie Levezow in dem 1825 eröffneten Verzeichnis die annähernd 12 cm große und heute verlorene Unterlegscheibe beschrieb. Der Niet selbst ist immerhin beinahe 53 cm lang und mehr als 15 kg schwer und gilt als eines der letzten erhaltenen Bauglieder aus der beispiellosen Dachstuhlkonstruktion.

Der größte bekannte antike Niet ist zugleich eine Bronze, die nach ihrer Bergung in keinerlei Form hätte von archäologischen Krustenaufgaben gereinigt werden müssen, sodass sich die zwei aufliegenden Lack-schichten ganz unterschiedlichen biographischen Phasen zuordnen lassen. Der dicklagige, schwarzopake, teils verlorene Überzug (**Taf. 80, 1**) datiert in die Zeit der Verbauung des Nietes und kennzeichnet den Bereich, der in dieser Phase frei zugänglich war. Seine Abwesenheit markiert folglich die innerhalb der Gesamtstruktur verdeckten Partien des Schaftes an seinem Ende und direkt hinter dem Kopf, woraus sich bemerkenswert viele Rückschlüsse zum Aufbau des Dachstuhles und seiner Montage aus Einzelbaugliedern mittels Niettechnik ziehen lassen<sup>573</sup>. Der transluzente dunkelbraune Lack (**Taf. 80, 2**) war aufgetragen worden, nachdem aus dem Befestigungselement ein repräsentatives Sammlungsgut wurde. Nimmt man die bewusste Applikation der durchscheinenden Lackpatina an, lag ihr der Wunsch nach weiterer Differenzierung zwischen verbauten und frei zugänglichen Bereichen am Schaft zugrunde. Die Lackpatina sollte im Falle des Nietes also nicht kaschieren, sondern eine wesentliche objektbiographische Information bewahren. Nur an-

<sup>569</sup> Winckelmann 1762, 40f. In ähnlicher Form äußerte sich erneut zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus Berliner Sicht der Bronzespezialist E. Pernice, vgl. Pernice 1908, 218.

<sup>570</sup> Winckelmann 1762, 41. Als restaurierungstechnische Unterstützung hierbei ist interpretierbar, dass zerriebene Korrosionsprodukte, vermengt mit Bindemitteln appliziert, die Basis für die Lackpatinierung in metallisch gereinigten Partien darstellen. Dieser Malschichtenaufbau lässt sich aus der Beschreibung zur Restaurierungsgeschichte der Bronzen aus Herculaneum schlussfolgern, vgl. Lahusen/Formigli 2007, 160.

<sup>571</sup> Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. NM 5625. Vgl. Mattusch/Lie 2005, 217 Abb. 5.72; Mattusch 2013, 35 Abb. 3.8. Nicht auszuschließen ist, dass die Überfassung die Restaurierung von 1948 abschloss.

<sup>572</sup> Inv. 10, H. 1.

<sup>573</sup> Vgl. Heinzelmann/Heinzelmann 2016; Heinzelmann/Heinzelmann/Lorenz 2016.

zunehmen ist, dass diese Intention bereits unmittelbar nach der Demontage realisiert wurde. Der Niet ist mit diesem Erscheinungsbild singular im Bestand. Im Unterschied zu dieser intendierten Kenntlichkeit erreichten Berlin weitaus mehr Bronzen mit opaken, ihre Oberflächen unkenntlich verdeckenden Überzügen.

Beinahe zur Regel zählten die schwarzbraun-, eher schwarzopaken Malschichten. Sie überlieferten in unterschiedlichem Erhaltungszustand, der von großflächig intakten Auflagen bis hin zu rudimentär verbliebenen Resten reicht, was wiederum die Vermutung aufkommen lässt, dass einst weitaus mehr Bellori'sche Bronzen als heute dunkelopak gefasst gewesen sein können<sup>574</sup>.

Nahezu intakt, allerdings heute gerade in Tiefen verschmutzt, damit dort heller erscheinend, bedeckt die schwarzbraune Lackpatinierung den zuvor gründlich mechanisch gereinigten Fries auf der prominenten römischen Kanne<sup>575</sup> mit den Musen in den Interkolumnien (Inv. Fr. 1628; **Taf. 74, 2**). Stellt sich die Kanne noch als besonderes Einzelstück dar, dem man eine intensivere restauratorische Aufmerksamkeit zukommen ließ, verdeutlicht das Trichtermaß (Inv. Fr. 955 a; **Taf. 52, 1**), dass die Lackpatinierung genauso bei eher schlichten Gebrauchsgegenständen zur Anwendung kam. Ein Unterschied ist darin zu erkennen, dass die Auflagerungen am Trichtermaß aus Korrosionsprodukten und weißen kalkanteiligen Sedimenten nur grob mit Feilen eingeebnet wurden. Für die Freilegung der Inschrift in der Randwulst begnügte sich der Restaurierende mit wenigen Meißelhieben. Gleich war dann wieder die Applikation der schwarzopaken Lackpatina, die vielerorts zwar verloren ist, aber mit ihren Resten noch immer auf den einst vollflächigen Überzug auf der Außenseite verweist.

Im Übrigen lassen sich am Trichtergefäß und an der Kanne die Beobachtungen zur Lackpatina dahin gehend verallgemeinern, dass ihre Applikation an Gebrauchsgegenständen die Außen- und Sichtseiten fokussierte, hingegen Innen- und Rückseiten oftmals hiervon ausgenommen waren. So überlieferte beim Trichtermaß das Gefäßinnere unangetastet (**Taf. 52, 3**) und an der Kanne offenbart der Gefäßboden die tatsächliche Gestalt der nach der mechanischen Reinigung noch verbliebenen Korrosionsreste (**Taf. 74, 3**).

Kanne und Trichtermaß veranschaulichen auch die Schwierigkeit, die Provenienz der Lackpatinierung mit letzter Bestimmtheit diskutieren zu können. Ist ihre Applikation am Hohlmaß für die Sammlung Bellori noch wahrscheinlich, bietet sich für die Kanne ein weiterer Vorbesitzer an, der den Restaurierungseingriff veranlassen haben könnte. Gemeint ist der Antikenkenner und -sammler Francesco Angeloni, wobei man genauso gut einen Restaurierenden annehmen darf, der das Gefäß bereits vor der Erwerbung durch Angeloni im frühen 17. Jahrhunderts aufarbeitete. Zudem ist an einen solchen zu denken, der mit der Aufbereitung vor der Veräußerung an Bellori betraut worden war. Damit lenken beide Beispiele auf die Überlegung, dass der überlieferte Bestand aus Belloris Sammlung mit identisch erscheinender Lackpatinierung zwar einen von ihm beauftragten Pflegeanstrich nahelegt, doch kann es eben genauso gut sein, dass er eine ganze Reihe Antiken zusammentrug, die, der weit verbreiteten Ästhetik gemäß, »gleichmäßig mit dem in Italien üblichen schwarzbraunen Lack überzogen«<sup>576</sup> waren, wie dann im Jahr 1920 Neugebauer seine Erfahrungen bei der Beschreibung der klassizistischen Götterstatuette (Inv. 30835; **Taf. 12, 1**) aus dem Nachlass des prominenten Mäzens der Berliner Museen Carl Robert Lessing resümierend anmerkte.

<sup>574</sup> Die oft allgemein an Bronzen zu beobachtenden Verschmutzungen in Tiefen haben im Kontext der Verbreitung von Lackpatinierungen an Antiken aus der Sammlung von G. Bellori eine besondere Bedeutung. Gerade jene Kontaminationen verbergen oftmals den Blick auf solche Bereiche, an denen noch Rudimente einer Lackpatinierung zu erwarten wären.

<sup>575</sup> Bei der Kanne wird es sich nicht um ein tatsächliches Gefäß handeln. Hiergegen spricht die quadratische Öffnung am Boden. Sie verweist als Montageloch interpretiert auf ein Teilstück eines Ensembles.

<sup>576</sup> Neugebauer 1920, 6. An anderer Stelle spricht K. Neugebauer davon, dass die Statuette samt ihrer Ergänzungen »übermalt mit italienischem Lack« sei (s. SMB-ANT-Archiv, Rep. 2, N 229, K. Neugebauer, Griechische Kleinbronzen klassischer Zeit im Berliner Antiquarium. Vortrag in Spanien, 1943. Typoskript, 16). Zur Figur und ihrer barockzeitlichen Restaurierung vgl. Krahn 2003b, 57 Abb. 54, 57; Franken 2020, 149-153 Abb. 1a-d-3.

Schaut man vorerst weiter auf die spätestens barockzeitlich mit einem schwarzen Lack überzogenen Gebrauchsgegenstände, fällt das Liktorenbeil (Inv. Fr. 1208 f; **Taf. 61, 2**) mit einem nun erweiterten konzeptionellen Verständnis der Lackpatinierung auf. Beger konnte das Symbol römischer Macht zunächst noch im ›Thesaurus Brandenburgicus‹ nahezu unversehrt mit Schaft und besser erhaltener eiserner Wange im bronzenen Rücken abbilden<sup>577</sup> (**Taf. 61, 3**), hingegen sprach Toelken dann nur noch von einem »Opferbeil aus Eisen mit Verzierungen und Beschlag aus Bronze«<sup>578</sup>, folglich ist anzunehmen, dass der Schaft bis spätestens 1850 verloren ging<sup>579</sup>. Ebenso fragmentarisch überdauerte die Lackpatina auf der Bronzeoberfläche, die nur noch am Auge und am Pantherkopf als annähernd geschlossene Schicht erhalten ist. Die übrige Oberfläche zeigt immerhin wenige Partikel des Überzugs, die man auf der eisernen Wange deshalb vergeblich sucht, weil sie gewiss bewusst nicht schwarz lackpatiniert wurde. Offenbar blieb das Schwarz der Bronze vorbehalten und unterstrich ihre Materialität, die des Eisens assoziierte der Betrachter im Braun des korrodierten Metalls. Die ästhetisierende künstliche Alterung der Bronze im Kontrast zum unverfälscht gealterten Oberflächenbild des Eisens griff zwar das Konzept der zweifarbigen Gestalt auf, setzte es jedoch im Unterschied zu den Bronzen mit Edelmetalleinlagen nicht durch die Wiedererlangung ihrer metallischen Erscheinung um. Folgt man der Überlegung einer bewussten Entscheidung, realisierte der Restaurierende die farbikonologische Synthese von antiker Bronze und antikem Eisen mit jeweiligem Farbkonzept, das wiederum für die eiserne Wange an künstlich erzeugte samtbraune Oberflächenfärbungen barockzeitlicher prunkvoller Militaria erinnert<sup>580</sup>. Hieraus ergibt sich die vorläufige These, dass auch die Aufwertung zeitgenössischer Eisenobjekte durch sich farblich absetzende Alterungserscheinungen auf die Ehrwürdigkeit vormaliger Eisenerzeugnisse anspielte.

Die figürlichen Bronzen aus der Sammlung Bellori verdeutlichen, dass die Lackpatina häufiger an Antiken umgesetzt wurde, die zuvor einen größeren restauratorischen Eingriff als nur die vorbereitende Veränderung des archäologischen Korrosionsbildes erfuhren<sup>581</sup>. Ob hierin ein verbreitetes restaurierungsethisches Stimmungsbild zu sehen ist, würde die vergleichende Untersuchung mit weiteren früh zusammengetragenen großen Sammlungen aufzeigen. Für die Sammlung Bellori ist es so, dass lediglich für den Herkules mit Siegerkranz, Keule und Löwenfell (Inv. Fr. 1848) eine derartig intendierte Lackpatinierung nachweisbar ist. Einer kurzen Restaurierungsnotiz ist zu entnehmen, dass sich die Figur unter den acht Statuetten befand, die Neugebauer im Frühjahr 1933 an H. Tietz mit der Bitte zur Abnahme der Überfassung übergab<sup>582</sup>. Die Statuette zeigt sich heute mit reduzierter Oberfläche aus der Restaurierung Rakels (**Taf. 88, 3**). Immerhin ist eine historische Sammelaufnahme<sup>583</sup> (**Taf. 88, 4**) mit zwei weiteren, gleich noch zu besprechenden Beispielen der Heldendarstellung von so guter Qualität, dass sie einen einheitlichen dunklen Grauwert selbst auf dem lokal krustigen Korrosionsbild dokumentiert. Gewiss ist hierin eine braune, vielleicht auch durch

<sup>577</sup> Vgl. Beger 1701, 397 Abb.

<sup>578</sup> Toelken 1850, 35.

<sup>579</sup> Ähnlich äußerte sich dann C. Friederichs, vgl. Friederichs 1871a, 253 Nr. 1208. Obschon es nahezu auszuschließen ist, kann dennoch nicht unerwähnt bleiben, dass das Liktorenbeil Berlin ohne Schaft erreicht haben könnte, somit L. Beger einen vergangenen Zustand oder eher eine zeichnerische Rekonstruktion abdruckte.

<sup>580</sup> Für ausführliche Diskussionen zum renaissance- und barockzeitlichen Brünieren von Waffen ist H. Grieb (Coburg) zu danken. Im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts fasste C. Hirschberg international bis dahin geläufige Braunfärbungen an Waffen zusammen, vgl. Hirschberg 1835, 26–28. Am Ende des 19. Jahrhunderts gibt G. Buchner weitere Rezepte zur Braunfärbung von Waffen an, vgl. Buchner 1891, 256–259. F. Rathgen lieferte in der späteren Auflage

seines ›Handbuches‹ zwei im Berliner Zeughaus angewendete Rezepte zur Brünierung von Waffen in restauratorischem Kontext, vgl. Rathgen 1924, 69f.

<sup>581</sup> Siehe 85f.

<sup>582</sup> Vgl. Inv. 77, s. Anlage 1 und hier 443. Für einen Athleten (Inv. Misc. 8576) und einen Jünglingskopf (Inv. 31316) bleibt der Auftrag K. Neugebauers unverständlich. Die eindeutig vor dem Restaurierungsauftrag belichteten Negative zeigen die Statuetten mit heterogenen Grauwerten, folglich vielfarbig gestalteter Oberfläche. Zum Athleten vgl. z. B. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 836. 4794. Zum Köpfchen vgl. z. B. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 4680–4682. Der Kopf gilt seit dem Zweiten Weltkrieg als verloren. Der Athlet zeigt in seiner heutigen Erscheinung ausreichend viele Parallelen zur Glasplatte, um von einem Irrtum Neugebauers ausgehen zu können.

<sup>583</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3496.

Staub aufgehellte schwarze Lackpatinierung zu erkennen, die am oberen Bruch des Keulenfragments in der Linken des Herkules bereits wieder bis auf das Grundmetall abgesplittert schien.

Dass man in Italien nicht nur im Hause Bellori von den Vorteilen der Lackpatinierung in der Bronzerestaurierung des 17. Jahrhunderts überzeugt war, verdeutlichen einige weitere frühe Erwerbungen.

Sollte zutreffend sein, dass die weibliche Gewandfigur (Inv. Fr. 2219; **Taf. 117, 2**) aus Neapel stammt, ist auch ihre dortige restauratorische Aufbereitung mehr als wahrscheinlich. Folglich war auch hier im 17. Jahrhundert, in dem die Statuette wohl geborgen wurde, die schwarzopake Vereinheitlichung ganzer Bronzen bekannt. Bietet die kleine Statuette auch keine gesicherte Überlieferung zu ihren Vorbesitzern, so ist doch die Vermutung unbegründet, dass es sich um einen neuzeitlichen Guss handelt. Für einen solchen Verdacht fehlt es an technologischen Anzeichen, mehr noch darf man von einer Figur mit Lackpatinierung ausgehen, die gemäß dem Oberflächenbild freiliegender Bronzepartien durchaus nach dem Absäuern der Korrosionskruste appliziert worden sein kann.

Zu den barockzeitlich mit Schwarzlack überfassten Antiken zählt zudem das kleine Kännchen<sup>584</sup> (Inv. Fr. 1637; **Taf. 77, 3**), das in diesem Zustand noch vor 1701 für die kurfürstliche Kunstkammer erworben werden konnte<sup>585</sup>. Mehr war über seine Objektbiographie nicht in Erfahrung zu bringen. Bedenkt man aber, worauf noch eingegangen wird, dass die frühen Funde aus der *Germania Inferior* keine Anzeichen auf den dortigen Gebrauch von Lackpatinierungen zu erkennen geben, macht jene die italienische Provenienz des Kännchens wahrscheinlich. An ihm war nur die mechanische Einebnung des Korrosionsbildes auf der Außenseite erforderlich. Das Innere überdauerte bis hoch an die Lippe nahezu korrosionsfrei. Und auch für das Kännchen gilt, dass die Monochromisierung mit der Lackpatina an der sichtbaren Außenseite und nur marginal bis in den Gefäßhals hinein mit dem Ergebnis vorgenommen wurde, hier die beinahe metallische Bronze noch lokal ausmachen zu können (**Taf. 77, 4**).

– Beispiele aus dem 18. Jahrhundert, wohl italienischer Herkunft

Die im 18. Jahrhundert ausbleibenden Erwerbungen der königlichen Kunstkammer erschweren den Blick auf die Entwicklung der italienischen Lackpatina jener Jahre am Berliner Bestand. Zu den wenigen Ausnahmen, für die ein solcher Restaurierungseingriff noch in diesem Zeitraum wahrscheinlich erscheint, ist der kleine Herkules mit Tragekette (Inv. Fr. 2070 a; **Taf. 89, 4**) zu zählen. Er erreichte Berlin wohl noch vor 1801 aus dem Nachlass der Wilhelmine von Bayreuth. Sein Restaurierender nahm vor der Applikation des schwarzen Überzuges nur oberflächlich die krustigen grünen Auflagerungen bis zur roten Korrosion mechanisch ab, die sich gegenwärtig in Partien fehlender Lackpatinierung uneben im Gesamtbild ausmachen lassen. Und wieder färben Verschmutzungen tiefer liegende und verdeckte Partien grau. Mit ganz anderem Oberflächenbild zeigen sich die beweglichen Kettenglieder. An ihnen sind die Korrosionsauflagen und der Anstrich beinahe vollständig abgerieben. Der Fundort ist für den Herkules nicht überliefert. Sein Restaurierungsbild mit der Lackpatinierung wäre für eine barockzeitliche Aufbereitung nördlich der Alpen ungewöhnlich und erinnert eher an die bereits vorgestellten Bronzen italienischer Herkunft, sodass man einen dortigen Restaurierenden und eine entsprechende Auffindung schlussfolgern kann.

Ein eher unscheinbarer Apollon (Inv. Fr. 1830; **Taf. 82, 3**) ohne Herkunftsangabe kam ebenso recht früh (gesichert vor 1825) unter die Antikaglien. Er gehört zu den Statuetten, die H. Tietz im Frühjahr 1933 von der Lackpatina reinigte<sup>586</sup> und die Rakel nach dem Zweiten Weltkrieg reduzierend behandelte. Immerhin

<sup>584</sup> Den frühzeitig abgelösten Henkel glaubte C. Friederichs verloren. Tatsächlich überdauerte er, was Friederichs nicht erkannte, sodass er ihn in seinem Katalog unter eigener Nummer erfasste. Zum Kännchen vgl. Friederichs 1871a, 354 Nr. 1637. Zum Henkel vgl. Friederichs 1871a, 299 Nr. 1432.

<sup>585</sup> Vgl. Beger 1701, 460 Abb.

<sup>586</sup> Vgl. Inv. 77, s. Anlage 1 und hier 443.

dokumentiert ein im Jahr 1921 belichtetes Negativ das vormalige Oberflächenbild<sup>587</sup> (Taf. 82, 4). Die Korrosion verblieb flüchtig geebnet als leicht krustige Auflage. Die Grauwerte der Figur im Vergleich zu den Grauwerten des schwarz gefassten Holzsockels lassen kaum Zweifel an einer ähnlich gefärbten Lackpatinierung, die am Unterschenkel wieder abgerieben oder abgenommen war. Insgesamt erscheint die Restaurierung für ein italienisches Atelier nicht ausgeschlossen, in dem die Statuette vielleicht noch im entwickelten 18., spätestens aber in den Anfangsjahren des 19. Jahrhunderts bearbeitet wurde.

Die intentionale Kontrastierung von Silbertauschierungen in einer schwarz lackpatinierten Bronze wurde am Beispiel der Herme (Inv. Fr. 2240; Taf. 117, 3) bereits im Abschnitt zum Umgang mit den polychromen Bronzen besprochen<sup>588</sup>. Auch für diese Erwerbung aus dem beginnenden 19. Jahrhundert sind Herkunft und damit der Restaurierungshorizont nicht überliefert, doch ließe sich ihr Oberflächenbild genauso in die italienische Tradition einordnen und die Arbeit vielleicht in den Zeitraum datieren, in dem auch der Apollon restauriert wurde.

Die drei Berliner Beispiele können nur einen Einblick in die Anwendung der dunklen monochromen Lackpatinierung für Bronzen kleineren Formats im entwickelten 18. Jahrhundert geben, die in Italien zu diesem Zeitpunkt in der Statuenrestaurierung und -pflege geläufig war. Selbst wenn die monochrome Färbung bereits vereinzelt kritisch betrachtet und vielleicht sogar schon abgelehnt wurde, zählte sie noch zu den ästhetisch überzeugenden Oberflächengestaltungen für antike Bronzewarderke.

#### – Weiterführung und Ausklang im frühen 19. Jahrhundert

Mit den Erwerbungen der großen Sammlungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erreichten noch einige schwarz lackpatinierte Bronzen das Berliner Antiquarium aus Italien, gleichwohl die Anzahl in einem Jahrhundert, in dessen ersten Jahrzehnten die Ästhetik von der grünen Edelpatina verankert war und sich allmählich auf die Farbigkeit weiterer Korrosionsprodukte ausdehnte, immer weiter abnahm. Mit diesem Verständnis identifizierte der Kunsthistoriker Fiorillo die heterogene *aerugo nobilis*, »indem sie sich dadurch von den Firnissen und andern betrügerischen Mitteln, mit welchen man metallenen Arbeiten wohl hi und da überzogen hat, unterscheidet«<sup>589</sup>. Levezow spezifizierte in seiner Zeit als Leiter am Antiquarium den Charakter der Oberflächenüberzüge dahin gehend, »daß sie das Gepräge oder die Form des Kunstwerks mehr oder weniger abstumpft, indem die darauf gestrichene Farbe oder Materie die Vertiefungen ausfüllt und die Konturen verundeutlicht«<sup>590</sup>. Fiorillos Anmerkung in seinem erst nach dem Tod im Jahr 1821 veröffentlichten Grundlagenwerk zur Patinaästhetik sowie Levezows Konkretisierung verdeutlichen nicht nur die nun verbreitete kritische Haltung gegen Malmittelaufträge und zugleich ihre Identifizierung, sondern lassen auch fragen, ob die eine oder andere lackpatinierte Berliner Erwerbung des frühen 19. Jahrhunderts vielleicht sogar noch ein Restaurierungsergebnis repräsentieren, das eher in die vorhergehende Zeit datiert. Aus der Sammlung von Koller waren es gleich zwei Herkulesstatuetten (Inv. Fr. 1848 a und 2068; Taf. 89, 1; 105, 1), für die Neugebauer die Lackpatinierung erkannte und sie 1933 als missliche Hinzutat von H. Tietz entfernen ließ<sup>591</sup>. Leider teilen die beiden von Koller'schen Bronzen das Schicksal des soeben beschriebenen Herkules aus der Sammlung Bellori. Auch sie wurden nach ihrer Rückkehr aus der Sowjetunion auf die Museumsinsel elektrochemisch reduziert, eine Maßnahme, die gerade für jene Bronzen geeignet erschien, die im Leitturm der Friedrichshainer Geschützanlage durch den Brand im Mai 1945 Schaden erlitten<sup>592</sup>. Als restaurierungsgeschichtlicher Glücksumstand bleibt auch für diese beiden Heldenfiguren, dass ihre gemeinschaftliche Ablichtung mit dem Herkules aus der Sammlung Bellori Hinweise zur Oberflächenvorbereitung

<sup>587</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3491.

<sup>588</sup> Siehe 93.

<sup>589</sup> Fiorillo 1832, 388.

<sup>590</sup> Levezow 1834, 185.

<sup>591</sup> Vgl. Inv. 77, s. Anlage 1 und hier 443.

<sup>592</sup> Die beiden Statuetten aus dem Bestand F. v. Kollers weisen noch Reste der charakteristischen Brandpatina an Funden auf, die im Leitturm zu Schaden kamen.

und -überfassung dokumentiert<sup>593</sup> (Taf. 89, 2; 105, 2). Beide einte das gleiche Oberflächenbild, jedoch wirken sie auf der Fotografie im Unterschied zu Belloris Bronze dunkler, damit mit weniger verschmutzter schwarzer Lackpatina bedeckt sowie mit ebenerer Korrosion, folglich im Zwischenarbeitsgang intensiver bearbeitet.

Mit der schwarzopaken Lackpatinierung auf mechanisch gründlich gereinigter Außenseite und dann wieder unangetasteten Sedimentauflagerungen im Inneren erinnert die siebenflammige Öllampe (Inv. Fr. 717; Taf. 47, 4) an die Restaurierungsbilder für die bereits besprochenen vormaligen Bearbeitungsergebnisse an Gefäßen und Geräten.

Auch wenn die genaue zeitliche Einordnung der Restaurierungen nicht mit letzter Gewissheit gelingen kann, ist doch von Arbeiten in den Ateliers in und um Neapel auszugehen, die hier in der Tradition der Restaurierenden aus Portici vielleicht noch bis in das frühe 19. Jahrhundert die Lackpatinierung praktizierten. Für den nun eingegrenzten Anwendungshorizont spricht, dass kaum mehr lackpatinierte Antiken mit der von Koller'schen Sammlung Berlin erreicht haben dürften, als hier aufgeführt wurden.

Derlei gilt auch für die Erwerbungen aus der in Rom zusammengetragenen Sammlung Bartholdy. Hierin nehmen die drei Büsten in Gestalt von Bacchantinnen (Inv. Fr. 1558 e 7, 9 und 10; Taf. 71, 1) eine Sonderstellung ein. Möglicherweise versuchte man, sich bei ihnen der antiken Modellierung und Oberfläche durch Absäuern anzunähern, folglich bot es sich an, das erzeugte Restaurierungsbild durch eine Lackpatina aufzuwerten.

Ein Beispiel für die vereinzelt noch anhaltende Akzeptanz von Lackpatinierungen an kleineren figürlichen Arbeiten mit ihrer dann einheitlicheren Wirkung ist in der 1892 in Mailand erworbenen Geräte-, vielleicht Spiegelstütze in Gestalt eines Mädchens (Inv. Misc. 8378; Taf. 178, 2) zu sehen, sofern von einem kurz zuvor bewerkstelligten Restaurierungsergebnis ausgegangen wird. Sie zählt zwar zu den Bronzen, die H. Tietz von dem Überzug befreite<sup>594</sup>, für die aber Aufnahmen aus der Anfangszeit der Fotografie am Antiquarium ihre Vorder- und Rückansicht im vormaligen Zustand zeigen<sup>595</sup> (Taf. 178, 3). Ergänzend vermitteln verbliebene Partikel des Überzuges in einigen Tiefen eine Vorstellung von seiner vielleicht dunkelbraunen Färbung. Neugebauers Kommentar in dem 1924 erschienenen Ausstellungsführer, »[d]ie Oberfläche hat etwas durch Feuer gelitten«<sup>596</sup>, verweist nicht auf eine antike oder unachtsame nachantike Beschädigung, sondern lenkt den Blick auf den Restaurierungsschritt, der bei dieser Figur die Lackpatinierung vorbereitete. Die entsprechende rote (Cuprit), meist schwarze (Tenorit) Oberflächenerscheinung war dem Bronzespezialisten von der Aphrodite aus Thera (Inv. Misc. 7101; Taf. 150, 1. 3) her bekannt, sodass die treffsichere Aussage allein anhand der Autopsie des Oberflächenbildes an Fehlstellen des Überzuges möglich war, die sich schon vor der Jahrhundertwende am Peplos, an der Brust sowie am Hals zeigten.

Nicht auszuschließen ist, dass weitere lackpatinierte Bronzen italienischer Herkunft ohne einen entsprechenden Vermerk in Berlin ent-restauriert wurden, doch wird es sich dann nur um einige Stücke handeln, die wenig an der Aussage ändern, dass die Lackpatinierung spätestens im frühen 19. Jahrhundert immer mehr an Bedeutung verlor. Hier sei nochmals an die Worte Fiorillos und Levezows erinnert, die Lacke unmissverständlich als trügerische Mittel und keineswegs mehr als ästhetische Aufwertung verstanden.

Dass sich nahezu zeitgleich weder die Antikenliebhaber von Koller und Bartholdy, noch der Archäologe Gerhard in Berlin an dem Überzug störten, verdeutlicht auch die anhaltende Akzeptanz der tradierten Ästhetik. Ein Entschluss ihrerseits für die unproblematische Abnahme, so wie es H. Tietz ja an einigen Bronzen gelang, hätte die Rückführung auf das Originäre ermöglicht. Bereits Levezow lieferte hierfür ausreichend

<sup>593</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3496.

<sup>594</sup> Vgl. Inv. 77, s. Anlage 1 und hier 443.

<sup>595</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 189-190. Zudem dokumentiert noch ein um 1921/1922 belichtetes Negativ den früheren Zustand, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3479.

<sup>596</sup> Führer 1924, 22.

Hinweise im Zusammenhang mit seiner Betrachtung gefälschter Antiken. Seiner Meinung nach war ein solcher Überzug »leicht mit Hilfe eines Grabstichels mechanisch von der Oberfläche, mit welcher sie sich nicht chemisch genau verbunden hat, abzulösen, oder durch Weingeist und Lauge leicht aufzulösen«<sup>597</sup>. Auch im Antiquarium stellte die braune bis schwarze Lackpatina lange Zeit keinen ästhetischen Widerspruch dar, erst im frühen 20. Jahrhundert kam es zur Ent-Restaurierung einiger weniger Funde. Ein weitaus größerer Bestand derartig lackpatinierter Bronzen überdauerte ohne eine solche Intervention.

Verbreitung der dunklen Lackpatinierungen in anderen Regionen

– Frankreich

Schaut man auf die frühzeitig nördlich der Alpen lackpatinierten Statuen, bleibt der Forschungsstand hinter der skizzierten Diskussion zur italienischen (Groß)-Bronzerestaurierung zurück. Der römische Knabe mit der Bulla aus dem Louvre<sup>598</sup> deutet allerdings an, dass auf diese Weise im Oberflächenbild veränderte Bronzen Italien bereits frühzeitig Richtung Frankreich verließen<sup>599</sup>. Es wird diskutiert, ob die Statue wie der Arringatore in der Nähe des Trasimenischen Sees geborgen wurde und hier der Redner eine Vorbildwirkung für die Restaurierung des Kinderbildnisses hatte. Die Erst-Restaurierung des Knaben datiert in das Ende des 16. Jahrhunderts, vielleicht eher in das 17. Jahrhundert. Ihren Abschluss bildete eine nicht näher beschriebene braune Patinierung, die sämtliche vorhergehenden Eingriffe verdeckte, sodass es sich nur um eine Lackpatinierung handeln kann<sup>600</sup>.

Eine Weiterführung ist für die Antikenrestaurierung in Frankreich mit seiner weithin berühmten zeitgenössischen Bronzekunst und der hier verbreitet anzutreffenden Lackpatinierung mehr als wahrscheinlich, obschon nur die Geschichtsforschung in Frankreich selbst die Entwicklung näher untersuchen kann<sup>601</sup>. Unter den im französischen Kunsthandel erworbenen Bronzen aus dem Berliner Bestand sind zumindest hierfür keine Beispiele beizubringen.

– Wien

Etwas anders verhält es sich für die barockzeitlichen Jahre in Österreich. Immerhin lässt sich beim Betenden Knaben (Inv. Sk 2) die dünn aufgetragene und rudimentär erhaltene schwarzopake Lackpatina (**Taf. 249, 1; 252, 1**) innerhalb der Abfolge verschiedener Restaurierungsphasen am besten in die Jahre im Unteren Belvedere (1717-1736) in der Sammlung Prinz Eugens oder nach seinem Tod für die Aufstellung im Palais Wenzel von Liechtensteins (1736-1747) datieren<sup>602</sup>. Ein ganz ähnlicher Lacküberzug wurde auf dem Jüngling vom Magdalensberg nachgewiesen<sup>603</sup>. Diese intakte Renaissancebronze galt noch bis in die 1980er Jahre als der originale römerzeitliche Guss, der um 1551 verschwand und durch den Nachguss ersetzt worden war, sodass die Pflege der einen wie der anderen antiken Preziose auf vergleichbare Weise nicht unwahrscheinlich erscheint<sup>604</sup>. Zumindest für den Betenden Knaben ist die Überfassung als pflegerische Maßnahme zu interpretieren, da sich für die Wiener Jahre keiner der noch zu besprechenden Restaurierungseingriffe nachweisen ließ<sup>605</sup>, den man unter der Lackpatina hätte verbergen wollen.

<sup>597</sup> Levezow 1834, 185.

<sup>598</sup> Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines. Inv. Br 17.

<sup>599</sup> Zur umfangreichen Restaurierungsgeschichte vgl. Descamps-Lequime u. a. 2013.

<sup>600</sup> Vgl. Descamps-Lequime u. a. 2013, 86 Abb. 7.10.

<sup>601</sup> Für Diskussionen zu vermutlich lackpatinierten Antiken am Louvre ist S. Descamps-Lequime (Paris) zu danken.

<sup>602</sup> Zur Untersuchung der Schicht, vgl. Niemeyer 1997a, 135. Zur Zuweisung vgl. Rohnstock 1998, 175.

<sup>603</sup> Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung und Ephesomuseum, Inv. VI 1. Vgl. Freiburger/Gschwantler/Pacher 1988, 32.

<sup>604</sup> Zumindest am Kunsthistorischen Museum in Wien finden sich keine weiteren Parallelen, die darauf hindeuten, dass die Lackpatinierung in größerem Umfang in Wien an antiken Bronzen praktiziert wurde. Für Anregungen ist B. Vak (Wien) zu danken.

<sup>605</sup> Vgl. Siehe 175.

– Germanische Provinzen

Wendet man den Blick auf die frühen, weitgehend in der *Germania Inferior* zusammengetragenen Funde der kurfürstlichen Sammlung, fällt auf, dass an ihnen die Lackpatinierung als finaler Restaurierungsschritt nicht zu finden ist. Der Befund wird wohl dafür sprechen, dass in dieser Region die Applikation monochromer Malmittelüberzüge in der Restaurierung archäologischer Bronzen bis über die barockzeitlichen Jahre hinaus unbekannt war.

Die wenigen lackpatinierten Bronzen, die im 19. Jahrhundert das Antiquarium aus Deutschland erreichten, belegen, dass sich die Überzüge nördlich der Alpen unter den Restaurierenden in einer Zeit nur noch eingeschränkt durchsetzen konnten, in der längst die *aerugo nobilis* die Ästhetik archäologischer Bronzen bestimmte. Mit dem Blick auf die Worte Fiorillos und Levezows drängt sich eher die Überlegung auf, dass man bei solchen Einzelfällen bewusst auf die frühe italienische Patinaästhetik zurückgriff, die einzelne Restaurierende oder Sammler in auratischer Tradition bevorzugten. Andererseits kann es durchaus so sein, dass solche Ausnahmen mit ihrer lückenhaften Überlieferung zur Provenienz sogar außerhalb Deutschlands restauriert und lackpatiniert wurden.

Beide Überlegungen können für zwei lackpatinierte Statuetten zutreffen, die das Antiquarium im Jahr 1837 aus dem Nachlass des zuletzt in Bad Homburg vor der Höhe ansässigen Kunsthändlers Becker erwarb. Der auch als Münzfälscher in die Kritik geratene Becker war selbst offenbar an der händischen Aufbereitung von nichtantiken, gewiss auch antiken Metallobjekten interessiert, sodass man meinen könnte, er habe die Restaurierung der beiden Figuren vielleicht sogar selber vorgenommen.

Wurde zwar der Überzug am Heros (Inv. Fr. 1850; **Taf. 90, 1**) von H. Tietz Anfang der 1930er Jahre vollständig entfernt<sup>606</sup>, überlieferte aber auch für ihn eine historische Fotografie aus den 1890er Jahren<sup>607</sup> die ursprüngliche Gestalt mit dunkel, vielleicht schwarz überfasster Oberfläche (**Taf. 90, 2**). Auffällig ist das Korrosionsbild, welches nach der Abnahme der Lackpatinierung sichtbar wurde und als Ergebnis einer flüchtigen, teils bis unterhalb des originalen Niveaus und ohne erkennbares Konzept erfolgten Freilegung anzusehen ist. Dass H. Tietz derartig nachlässig gearbeitet haben könnte, ist ausgeschlossen. Sein Respekt vor der archäologischen Korrosion oder eben seine Kompetenz beim Freilegen antiker Oberflächenniveaus hätte die überlieferte Erscheinung nicht zugelassen.

Anders stellt sich die Überarbeitung der Korrosionsauflage bei der Aufsatzfigur in Gestalt eines jugendlichen Satyrs mit der Syrinx in der linken Hand (Inv. Fr. 1835; **Taf. 86, 1**) dar. Seinem Restaurierenden war vielleicht die von Desor publizierte Verfahrensweise zur chemischen Abnahme von grüner Korrosion bis auf die roten Auflagerungen geläufig. Immerhin ist an beinahe allen Höhen mit verlorenem Schwarzlack das Grundmetall mit poriger Textur sichtbar, die an abgesäuerte Bronze erinnert. Nur das dicker aufliegende rote Cuprit überstand die nasschemische Reinigung. Erst seine zurückhaltende mechanische Einebnung erleichterte hier und da die Wahrnehmung weiterer Details. Dass die Figur stehend und bereits auf einem Sockel<sup>608</sup> montiert lackpatiniert wurde, deutet die Unterseite der Basis an. Sie ist bis auf die Randbereiche metallisch (**Taf. 86, 3**). In diesen jedoch konnte der Schwarzlack die Oberfläche lokal färben, als er in die Spalte zwischen nachantiken Sockel und Basis eindrang. Im Übrigen handelt es sich nicht um eine tatsächliche antike bronzene Standhilfe. Ihre heutige Gestalt ist das Ergebnis der nachantiken Umarbeitung einer Tülle<sup>609</sup>.

Beim Satyr fällt zudem eine ungewöhnliche, ja ignorante Lackpatinierungstechnik auf. Bei ihm überzog der Restaurierende die vorerst freigelegten Kupfereinlagen an der Brust, die seine herausragende künstleri-

<sup>606</sup> Vgl. Inv. 77, s. Anlage 1 und hier 443.

<sup>607</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 193. Den gleichen Zustand zeigt eine weitere, über 20 Jahre später entstandene Abbildung, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3491.

<sup>608</sup> Ob es sich bei einem anzunehmenden Sockel um den heute verlorenen aus hellem und gebändertem Buntmarmor handelt, den eine historische Aufnahme für den Satyr dokumentiert, muss offenbleiben, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3620.

<sup>609</sup> Siehe 256 f.

sche und kunsttechnologische Stellung unterstreichen, ebenso mit dem Schwarzlack wie alles Weitere. Die Bedeutung des polychromen Details wurde entweder nicht erkannt, oder der Restaurierende war weniger geübt in der Handhabung von Pinsel und Farbe. Auch die Nachlässigkeit im Umgang mit dem Korrosionsbild am Heros könnte für keinen besonders erfahrenen Bearbeiter sprechen. Angemerkt sei da, dass Becker schon zu Lebzeiten dafür bekannt war, Münzfälschungen offenbar so wenig geübt herzurichten, als dass sie überzeugten. Nicht außer Acht zu lassen ist jedoch auch, dass Becker die Figuren bereits hergerichtet erworben haben kann.

Unabhängig hiervon ist von Bedeutung, dass die beiden Bronzen eben ein Patinaverständnis widerspiegeln, welches unter den seriösen Restaurierenden zusehends weniger Anhänger fand. Dies wird der Grund sein, warum sich im Berliner Bestand für die nächstfolgenden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts keine Beispiele schwarzlackpatinierter Bronzen beibringen lassen. Ja selbst wenn sich die Anzahl um Einzelfunde erweitern ließe, die in ihrer jüngeren Biographie von einer Lackpatina befreit wurden, würde dies kaum etwas an dem Bild ändern, dass diese Form der Oberflächengestaltung in Deutschland offenbar keine größere Verbreitung fand.

#### – Kleinasien

Ein vergleichbares Bild skizziert der bis zum Ende des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts für das Antiquarium erworbene Bronzebestand aus dem östlichen Mittelmeerraum. Die nun verstärkt einsetzenden Erwerbungen aus dem Kunsthandel und die aus den eigenen Grabungen signalisieren für die Berliner Situation erst recht in aller Deutlichkeit die Fokussierung auf die Bewahrung des originären Korrosionsbildes<sup>610</sup>.

Als einzig noch naheliegendes Beispiel sei auf die unscheinbare Fortuna (Inv. Fr. 1975; **Taf. 97, 2**) aus dem Besitz des Generalkonsuls in Smyrna, Ludwig Peter Spiegelthal verwiesen, die Berlin im Jahr 1856 erreichte. Das Oberflächenbild entspricht ganz dem Behandlungsschema der Abnahme von Korrosionsauflagen mittels chemischer Substanzen bis auf die metallische Oberfläche und einer folgenden schwarzopaken Überfassung. Wenn man annimmt, dass Spiegelthaler die Figur dahingehend aufbereitet an der kleinasiatischen Küste erwarb, wäre sie ein Beleg für die dortige Praxis der schwarzopaken Lackpatinierung im frühen 19. Jahrhundert. Allerdings könnte dann wiederum die singuläre Stellung der Figur in der Berliner Sammlung erneut für die eingeschränkte Verbreitung der Lackpatina auch in dieser Region sprechen. Andererseits gilt auch für diese Figur, dass sie ihr Vorbesitzer nicht in der türkischen Metropole, sondern im zentraleuropäischen Raum erwarb.

Sollte dem so sein, wäre für die kleinasiatische wie schon für die deutsche Region zu überdenken, ob hier die monochrome Überfassung überhaupt von den Restaurierenden praktiziert wurde. Dieses Bild würde sich selbst dann nicht ändern, wenn sich im Antiquariumsbestand noch weitere lackpatinierte Antiken aus dem östlichen Mittelmeerraum ausmachen ließen, sobald ihr Restaurierungshorizont uns unbekannt ist.

#### – Nachtrag

Die Ästhetik des vereinheitlichten Oberflächenbildes fand dann in Deutschland ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert mit nun ganz anderen materialikonologischen Bezügen – nämlich die zum Eisen – Verbreitung, die auch für einige Zeit die Erscheinung größerer Bronzen am Antiquarium beeinflusste<sup>611</sup>.

Außerhalb Deutschlands ist die Annäherung an eine schwarzmonochrome Erscheinung in der vergleichsweise gut untersuchten frühen Großbronzerestaurierung bisher an nur wenigen Arbeiten bekannt. Sie schien in solchen Fällen nun als Hybrid aus Neutralretusche und Insitupatina eine Alternative darzustellen, um Arbeitsergebnisse unkenntlich zu verbergen.

<sup>610</sup> Siehe 114f.

<sup>611</sup> Siehe 160-163.

Für zwei solche Überfassungen zeichnete offenbar André verantwortlich. Beim Trebonianus Gallus<sup>612</sup> ver-  
 barg er zwischen 1902 und 1905 die Ergebnisse seiner Restaurierung mit einem »mixture of wax and  
 paint«<sup>613</sup>. Diese Arbeit führte André in Paris und noch vor der Aufstellung der Statue im Metropolitan Mu-  
 seum of Art aus. Desgleichen könnte auch auf den römischen Jünglingstorso nach einem frühklassischen  
 Vorbild zutreffen, den André im Jahr 1921 aus einigen Bruchstücken in Paris zusammensetzte und der  
 bald darauf das New Yorker Museum erreichte<sup>614</sup>. Die Außenoberfläche zeigt sich jedenfalls von auffällig  
 gleichmäßig schwarzgrauem Farbton, sodass der Eindruck entsteht, beide Restaurierungen realisierte André  
 im Abstand von annähernd 20 Jahren in vergleichbarem Oberflächenkonzept für Abnehmer mit ähnlichen  
 Vorstellungen von einer Restaurierungsethik, die nicht mehr ausschließlich die vielgestaltige *aerugo nobilis*  
 fokussierte. Diesem Konzept folgten die sich zum Ende des 19. Jahrhunderts hin in der jungen Konservie-  
 rungswissenschaft etablierenden elektrochemischen und elektrolytischen Methoden zur Abnahme von Kor-  
 rosionskrusten, mit dem Ergebnis, dass solcherart behandelte Bronzen dunkelbraun bis schwarz erscheinen  
 konnten.

Der ähnlich gelagerte Überzug am Jüngling von Antikythera<sup>615</sup>, der irrtümlicherweise ebenso André zu-  
 gewiesen wurde und tatsächlich aber erst nach der Restaurierung durch O. A. Rhusopoulos um 1910  
 appliziert worden sein kann, erfüllte hier dieselbe Funktion. Er diente dazu, die nunmehr als ästhetisch  
 fragwürdig empfundene Restaurierungsergebnisse zu kaschieren<sup>616</sup>.

Auch wenn sich, wie die drei Beispiele verdeutlichen, die monochrome Überfassung als ein nun von der  
 musealen Restaurierung legitimierter Lösungsansatz im Dilemma zwischen Kenntlichkeit und Unkennt-  
 lichkeit des eigenen oder vormaligen Tuns anbot, fand sie zumindest in der internationalen Großbronze-  
 restaurierung keine weitere Verbreitung und spielte hier sicher nicht auf die Materialvorstellungen an, wie  
 in Deutschland ein graphitfarbener Überzug auf die Werte von Eisen<sup>617</sup>.

#### Die grüne Lackpatinierung – Transformation und Sequenzen

Eine ganz andere Entwicklung als die der brauntönigen bis schwarzen Lackpatinierungen nahmen mono-  
 chrome Malmittelüberzüge, die auf die ebenmäßige Imitation grüner Korrosionsauflagen hätten abzielen  
 können. Dieser Ästhetik folgte man renaissancezeitlich nicht, sobald lackpatiniert wurde, wie die Chimäre,  
 der Idolino oder auch der Arringatore verdeutlichten (Taf. 268, 2-3; 269, 1-2). Selbst in den Folgejahrhun-  
 derten findet sich das Grün eher als Ergänzung einer anderweitig intendierten einheitlichen Oberflächenge-  
 staltung mit Malmitteln. Bei den Restaurierungen in Portici brach es an den Großbronzen das tiefe Schwarz  
 zum gedeckten »Neapler Bronzebraun« und sorgte (Taf. 273, 3-4) nicht dafür, »die Wirkung des Alter-  
 thums«<sup>618</sup> tatsächlich nachzuahmen, was Winckelmann um die Mitte des 18. Jahrhunderts zwar bedauerte,  
 was aber dem tradierten Zeitgeschmack entsprach.

Eine Ausnahme ist in der Minerva von Arezzo mit ihren grünen, eher grünbraunen Überzügen aus der re-  
 naissancezeitlichen Restaurierung und der aus dem Jahr 1785 zu sehen (Taf. 270, 1-2). Beide Ergebnisse  
 müssen in ihrer Zeit überzeugt haben, gleichwohl man vor der kürzlich vorgenommenen Restaurierung den

<sup>612</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, Greek and Roman Art, Inv. 05.30.

<sup>613</sup> Hemingway/McGregor/Smith 2013, 122.

<sup>614</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, Greek and Roman Art, Inv. 20.194. Zum Torso mit Anmerkung zur frühen Res-  
 taurierung vgl. Mattusch 1996, 198-203 Kat. 7 Abb. 7a-i. Für  
 Anregungen und Hinweise ist S. Hemingway (New York) zu  
 danken.

<sup>615</sup> Zum Vergleich der Überzüge am Jüngling von Antikythera  
 und am Trebonianus Gallus vgl. Hemingway/McGregor/Smith  
 2013, 122.

<sup>616</sup> Erinnert sei an das auf S. 120f. besprochene Absäuern  
 durch A. André und die auf S. 324 erwähnte elektrochemi-  
 sche Reduktion durch O. A. Rhusopoulos. Zur kritischen Er-  
 wählung der Säurebehandlung vgl. Svoronos 1908, 19. Zur  
 Beschreibung der elektrochemischen Behandlung vgl. Rhu-  
 sopoulos 1911a, 104-106 Abb. A1-A7; 1911b, 135f. Taf. 1-2.

<sup>617</sup> Siehe 160-163.

<sup>618</sup> Winckelmann 1762, 41.

Eindruck gewann, dass eine solche monochrome Lackpatinierung ästhetisch sogar befremdlicher anmutet als ein brauntoniger oder schwarzer Überzug. Diese Ansicht spiegelt sicher heutige Sehgewohnheiten wider. Doch werden sie auch für die vorklassizistischen Jahrhunderte angenommen, wussten die Restaurierenden um die Schwierigkeit des vereinheitlichten Grüns, ganz gleich, ob sie die archäologische Patina bereits imitieren wollten oder von solchen Ambitionen frei waren. Hiermit würde sich auch erklären, warum, soweit ersichtlich, das einheitliche Grün oder Grünbraun in der Großbronzerestaurierung selbst zu dem Zeitpunkt keine Nachahmer mehr fand, als die grüne Korrosion bereits in den ästhetischen Fokus der Antikenrezeption zu treten begann.

Selbst solche Beispiele, wie der zur 40 cm hohen Frauenbüste ergänzte archaisierende Jünglingskopf aus der Sammlung des Kardinals de Polignac (Inv. Fr. 1828; **Taf. 83, 1-2**), sind nicht als Versuche zu verstehen, die Ästhetik einer archäologischen Bronze mittels grünen Lacks zu unterstreichen<sup>619</sup>. Als Teilstück einer wenig mehr als 1 m hohen Statue zeigt der Kopf stilistische Parallelen zum Apollon aus dem Louvre<sup>620</sup> und dem aus Pompeji<sup>621</sup> auf, die im Strengen Stil dem Standmotiv der frühen Kouroi folgen<sup>622</sup>. Zum Restaurierungsergebnis meinte Furtwängler, »dass der Kopf mit einer dunkelgrünen Farbe überzogen war und dem Tone der Büste genau glich, so dass das Ganze wie aus einem Gusse zu sein schien«<sup>623</sup>. Ob die Transformation vom männlichen Statuenkopf zur ägyptisierenden weiblichen Büste mit silbernen Augeneinlagen der Antikenkenner de Polignac selbst beauftragte, ist nur schwer vorstellbar<sup>624</sup>. Furtwängler wollte hierin eine Arbeit des 17. Jahrhunderts erkennen mit der Begründung, die Farbe sei »speziell den Bronzen charakteristisch, die sich in jene Epoche zurückverfolgen lassen«<sup>625</sup>, dies allerdings ohne Verweis auf Parallelen. Folgt man dennoch Furtwänglers Ansicht, dürfte de Polignac die Neuschöpfung als solche unerkannt während seiner Jahre am Vatikan zwischen 1724 und 1732 erworben haben.

Eine Vorstellung vom Farbton ist nach der Ent- und Um-Restaurierung in der Zeit 1890/1891 nicht mehr zu erlangen<sup>626</sup>. Die Überfassung war sicher nicht als »Schutz der Bronze gegen weitere Oxydation«<sup>627</sup> aufgetragen worden, wie Furtwängler meinte. Sie kann auch nicht die *aerugo nobilis* perfekt imitiert haben, obgleich Friederichs in der festen Überzeugung, die Büste sei ein griechisches Original, ihr eine archäologische Patina bescheinigte<sup>628</sup>. Mehr doch muss das einheitliche Grün einem homogenen Basalt<sup>629</sup> geglichen haben, was dazu führte, Kopf und Hals bald nach der Erwerbung durch de Polignac als ein antikes Werk aus diesem Material anzusprechen<sup>630</sup>. Der nachantike Büstenschild wurde zu diesem Zeitpunkt als vergoldete Bronze angesehen. Vielleicht ist es ja tatsächlich so, dass die italienische Umwandlung vom Statuenteilstück zur Büste auch die Visualisierung einer anderen Materialität beinhaltete und eben nicht die kaum überzeugende Vermittlung von Grün als Patinaimitat suchte.

<sup>619</sup> Zur Geschichte des Kopfes an der Berliner Sammlung vgl. Franken 2008. Zu seiner Geschichte bis zur Abgabe an die Sammlung und den wechselnden zeitgenössischen Interpretationen vgl. Dostert 2008. Zu technischen Hinweisen auf die frühen Restaurierungsmaßnahmen s. Peltz 2008a, 22 f.

<sup>620</sup> Paris, Musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Inv. Br. 2.

<sup>621</sup> Pompeii, Soprintendenza Speciale per i Beni archeologici di Pompeii, Ercolano e Stabia, Inv. 22924.

<sup>622</sup> Vgl. Franken 2008, 14. An anderer Stelle schließt N. Franken die Zugehörigkeit zu einer Büste nicht aus, vgl. Franken 2008, 12.

<sup>623</sup> Furtwängler 1893, 676.

<sup>624</sup> Zur Herrichtung als Büste s. 252 f.

<sup>625</sup> Furtwängler 1893, 677.

<sup>626</sup> Lediglich makroskopische Reste deuten auf die einstige Anwesenheit hin, vgl. Peltz 2008a, 23. Zur Um- und Ent-Restaurierung am Antiquarium s. 287-289.

<sup>627</sup> Furtwängler 1893, 677.

<sup>628</sup> Vgl. Friederichs 1871a, 388 Nr. 1828.

<sup>629</sup> Üblicherweise wird für das grüne Gestein auf die Materialangaben Basanit, zumeist Basalt mit der Herkunft aus dem Wadi Hammamat zurückgegriffen. Bei dem Hammamat-Gestein handelt es sich jedoch um Grauwacke, die von den Bildhauern als hartes und schwer zu bearbeitendes, aber ausnehmend polierfähiges und damit detailgetreues Material für die Darstellung hochrangiger Persönlichkeiten geschätzt wurde. Die ungenaue Ansprache ist unter Umständen mit missverständlichen Überlieferungen antiker Schriftquellen zu erklären, vgl. Klemm/Klemm 1992, 368.

<sup>630</sup> Vgl. Dostert 2008, 16 f.

Das wahre Material wurde erst vor dem Verkauf an Friedrich II. im Jahr 1747 wiedererkannt<sup>631</sup>, aber auch danach nicht durch eine Abnahme der Überfassung hierauf zurückgeführt. Möglicherweise sah niemand hierin eine Notwendigkeit. Vielleicht entschied man sich sogar deshalb bewusst dagegen, weil das Miteinander des hochwertigen nachantiken neben dem edlen vermeintlichen antiken Werkstoff weiterhin als ästhetisch reizvoll angesehen wurde, ganz gleich, ob es der originalen Materialität entsprach.

Für diese Rezeption sprächen auch der Berliner Cäsar<sup>632</sup> (Inv. Sk 342; **Taf. 263, 3**) und ein Augustusbildnis<sup>633</sup> (ehemals Inv. Sk 1332, heute Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Inv. 2169), die beide im Jahr 1767 unter Friederich dem Großen als Werke aus grünem Gestein auf bronzenen Sockeln erworben wurden. Die Frauenbüste hatte also innerhalb der verstreut aufgestellten Sammlung des Monarchen durchaus prominente Parallelen. Eine solche Aufwertung des antiken Fragments im farbikonologischen Gleichnis zweier kostbarer Materialien setzte sich dann auch an der Berliner Skulpturenabteilung durch. An ihr waren nach der Erwerbung des gleichfalls aus grünem Stein gehauenen Hadrianporträts<sup>634</sup> (Inv. Sk 358; **Taf. 263, 4**) im Jahr 1876 alle drei Herrscherbildnisse auf vergleichbar gegossene, patinierte und beschriftete Büstenunterbauten aufgesetzt worden<sup>635</sup>. In dieses gusstechnische Spektrum reihen sich auch die dunkelbraun patinierten Bronzehinzutaten an der 1854 von Anton Steinbüchel von Rheinwall der Sammlung geschenkten Statuette des Antinoos<sup>636</sup> (Inv. Sk 362; **Taf. 264, 1**) aus schwarzem Marmor (*nero antico*) ein, der folglich nach seiner Erwerbung in Berlin restauriert worden sein muss<sup>637</sup>.

Als unglückliche Versuche, die *aerugo nobilis* an kleinformatigen Bronzen mittels monochromer Lacke zu kopieren, sind wohl die zwei Statuetten zu verstehen, die dann im 19. Jahrhundert grün überfasst Berlin erreichten. Für die Minerva aus der Sammlung Bartholdy (Inv. Fr. 1883; **Taf. 96, 1**) notierte Furtwängler in einem der Arbeitsexemplare des Kataloges Friederichs: »echt, aber mit grüner Farbe übermalt«<sup>638</sup>. Und für das obere Teilstück einer hellenistischen Alexanderstatuette (Inv. Misc. 8632; **Taf. 195, 2**) merkte Pernice im Jahr 1904 an, dass die »moderne grüne Farbe, mit der die Figur nach einer vorangegangenen Behandlung mit Säure überzogen wurde«<sup>639</sup>, auf der Museumsinsel entfernt worden war.

Auch die Minerva zeigt sich heute gereinigt. So bleibt leider für diese beiden Antiken die Tönung der Grünfärbung ebenso unklar, die aber genauso wenig beizeiten den ästhetischen Vorstellungen am Antiquarium entsprach wie schon die monochrome Überfassung am archaischen Jünglingskopf. Den Alexander wird kein anderer als C. Tietz gereinigt haben und die Entfernung der Lackpatina an der Minerva dürfte auch auf ihn zurückgehen<sup>640</sup>. Dem folgte erst später und maßgeblich unter H. Tietz die schon angedeutete Abnahme schwarzer Überzüge. Hierin ist kaum ein Zufall zu sehen, was damit zu begründen ist, dass ein grün getönter vollflächiger Lacküberzug selbst an Statuetten befremdlich aussah.

<sup>631</sup> Vgl. Dostert 2008, 17.

<sup>632</sup> Vgl. Scholl 2016, 89-91 Kat. 59 (S. Mägele).

<sup>633</sup> Vgl. Scholl 2016, 355f. Kat. 249 (Ch. Schreiter).

<sup>634</sup> Vgl. Scholl 2016, 131f. Kat. 81 (S. Mägele).

<sup>635</sup> Das Cäsar-Porträt und das des Augustus wurden gemeinsam aus der Pariser Sammlung J. de Julienne erworben. Das Augustusbildnis war nach 1891 an die Abteilung der nachantiken Skulpturen abgegeben worden. Seine antike oder auch nachantike Zuschreibung wird noch immer diskutiert. Der Cäsar ist mit seinem antiken Brustansatz seit der Berliner Neusockelung auf einen Büstenfuß montiert. Der Augustus war als Einsatzkopf in eine Toga(?) - Büste eingelassen worden. Der Hadrian ist seither in eine Paludamentum-Büste eingepasst. Über die technischen Parallelen hinaus ist für alle drei Büstenfüße das sehr ähnliche Torus-Trochilus-Torus-Profil sowie die Gestaltung des Indextäfelchens in Form einer vergleichba-

ren *tabula ansata* augenfällig, sodass ihre Anfertigung und Installation in Berlin im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts mehr als wahrscheinlich ist.

<sup>636</sup> Vgl. Scholl 2016, 195f. Kat. 123 (S. Mägele).

<sup>637</sup> Der Erwerbungsstatus des Antinoos ist nicht überliefert, jedoch wird er zuvor sicher ebenso in restauriertem Zustand aufgestellt gewesen sein. Dem Original fehlen aktuell die Unterschenkel, der linke Arm und der rechte Unterarm. Der rechte Oberarm ist mehrfach gebrochen. Technisch betrachtet passen die Ergänzungen des linken Armes, des Thyrsos, des rechten Unterarmes sowie beider Unterschenkel mit Basis und Stütze gut nach Berlin. Hierfür spricht auch der in der Skulpturenabteilung verbreitete Duktus der Beschriftung.

<sup>638</sup> Friederichs 1871b, 405 Nr. 1883.

<sup>639</sup> Pernice 1904a, 39 Nr. 17.

<sup>640</sup> Siehe 404.

Die abgenommenen Lackpatinierungen ermöglichen einmal mehr den Blick auf die Vorbereitung der Bronzeoberfläche. Die Minerva war mechanisch von Korrosionsauflagen bis zu einer Oberfläche befreit worden, die eigentlich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts durchaus als ansprechende *aerugo nobilis* hätte verstanden werden können. Sollte Pernices Annahme für den Alexander den Tatsachen entsprechen, was durchaus schlüssig das porige Oberflächenbild erklären würde, brach der Restaurierende das Absäuern noch vor Abnahme sämtlicher Korrosionsauflagen ab. Diese Vermutung unterstützt der Malachit, der in einigen Tiefen der Oberfläche belassen wurde<sup>641</sup>. Eine solche Behandlung zielte noch am Ende des 19. Jahrhunderts auf den schnellen Erfolg des Reinigungsaktes in Unkenntnis oder Missachtung der Bedeutung der archäologischen Korrosionsprodukte ab, die als Imitat aus grünem Lack im frühen 20. Jahrhundert keineswegs mehr überzeugen konnte.

## Repatinierung

Der kunsttechnologisch interessierte Pomponius Gauricus vermerkte in seinem Grundlagenwerk ›De Sculptura‹ kurz: »Grün durch starkes Benetzen mit salzigem Essig, Schwarz entweder durch starkes Überstreichen mit flüssigem Teer oder durch Anrauchen von Erzschlacken in ganz nassem Zustand. Diese Farben werden dir jetzt genügen, bis wir auch die übrigen gewinnen werden«<sup>642</sup>. Mit gleicher Ergiebigkeit zeigen die ähnlichen Anmerkungen des Kunsthistorikers Giorgio Vasari auf, dass sich die Möglichkeiten der chemischen Oberflächenfärbung im 16. Jahrhundert insgesamt auf ein überschaubares Repertoire beschränkten<sup>643</sup>. Wie in den Ausführungen zur Lackpatina angerissen, ist auszuschließen, dass die chemische Patinierung in der zeitgenössischen Bronzekunst weitreichend angewendet wurde<sup>644</sup>. Zumindest findet sie sich kaum an Werken der frühen Renaissance bis hin zum späten Barock, die eigentlich immer eine der variantenreichen Lackpatinierungen ein- oder mehrmalig bedecken.

Die Erfindung weiterer geeigneter chemischer Substanzen schuf die Voraussetzung, dass im Laufe des Klassizismus das Ergebnis der chemisch veränderten Bronzeoberfläche als Patinierung ästhetisiert werden konnte und in Folge die Lackpatina als Stilmittel zur untergeordneten Facette wurde<sup>645</sup>. Mit der dann im entwickelten 19. Jahrhundert enorm ansteigenden Nachfrage nach Bronzewarderwerken in der bürgerlichen Gesellschaft<sup>646</sup> verfestigte sich die Stellung der chemischen Patinierung in der Gießerkunst, die das intentional angelegte grüne Korrosionsbild für die zeitgenössischen Bronzewarderwerke als Symbol für Alter und Ehrwürdigkeit weiter perfektionierte.

<sup>641</sup> Die hellgrüne Korrosion im Inneren dürfte auf Folgereaktionen verbliebener Säurereste zurückzuführen sein. Zu denken wäre beispielsweise an Schwefelsäure, die mit Kupfer zum grünen Kupfersulfat (Brochantit) reagieren kann. Desgleichen trifft für Salzsäure mit der Reaktion zu den basischen Kupferchloriden (Atacamit und Paratacamit) zu.

<sup>642</sup> Zitiert nach Heithorn 1994, 148 f.

<sup>643</sup> Vgl. Heithorn 1994, 149.

<sup>644</sup> Entsprechend resümierte auch U. Heithorn nach Sichtung der Quellenlage zu den chemischen Patinierungssubstanzen seit der Renaissance, vgl. Heithorn 1994, 149 f. 172; 1998, 83. Beispielsweise konnten an einer Reihe untersuchter Werke von A. de Fries nur in Ausnahmen chemische Patinierungen nachgewiesen werden, vgl. Bassett 2008, 270. Auch die im Außenraum aufgestellten Bronzewarderwerke wurden zunächst, wenn über-

haupt, dann nur in Ausnahmefällen chemisch patiniert. Für de Vries wird diskutiert, dass er die Zusammensetzung der Legierungen, respektive ihre Härte und Korrosionsmerkmale, in Abhängigkeit von den Legierungspartnern gezielt auf die natürliche Bildung einer chemisch stabilen und ästhetisch ansprechenden Patina ausrichtete, vgl. Scott 2008, 24. Die Aufstellung metallener Bronzewarderwerke mit Blick auf die sukzessive Bildung einer Patina im Freien tradierte bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts und nimmt dann ab. So berichtete J. Wuttig von metallisch aufgestellten Großbronzen, für die man auf die gänzliche Ausbildung einer Patina noch warte, vgl. Wuttig 1814, 53 f.

<sup>645</sup> Zu vergleichbaren Überlegungen vgl. Heithorn 1994, 94.

<sup>646</sup> Am Beispiel der Berliner Gießereierzeugnisse und ihrer weltweiten Verbreitung vgl. Maaz 2001, 33-35; 2010, 636 f.

Übernahme der Patinierung in die Restaurierung antiker Bronzen sowie Herstellung nachantiker Kopien, Nachbildungen und Falsifikate

Diesen Stellenwert, den die chemische Patinierung im Laufe des 19. Jahrhunderts in der sich entwickelnden Kunsttechnologie einnahm, konnte sie trotz aller Bemühungen in der Restaurierung archäologischer Bronzen nicht erlangen. Hiergegen sprach schon der verbreitete ethische Ansatz, dass als Stilelement geschätzte Original zu bewahren und nicht durch eine Nachahmung ersetzt zu sehen. Sollten Restaurierende dennoch die Repatinierung in Erwägung gezogen haben, galt es zu bedenken, dass die hellbraune, braune bis schwarze Färbung auf metallisch gereinigten antiken Bronzen als alleiniges Mittel keinesfalls den ästhetischen Vorstellungen entsprach. Zudem bot die Imitation der als die *aerugo nobilis* interpretierten ebenen, mehr oder weniger glänzenden grünen Korrosionsauflage ausreichend patinierungstechnische Schwierigkeiten, um akzeptable Ergebnisse zu erzielen. Auch mit der Erweiterung des Verständnisses von der Edelpatina auf weitere Korrosionserscheinungen erwies sich von großem Nachteil, dass ein geübtes Auge die künstliche Patina, ob nun am gesamten Objekt vorgenommen oder als lokale Repatinierung angewendet, von der archäologischen Korrosionsauflage unterscheiden konnte. Diesen Umstand erkannte bereits Levezow und führte während seines Direktorats am Antiquarium hierzu aus: »Alle Versuche den edlen antiken Rost auf neueren Bronzen so zu erzeugen, daß er vom alten ächten nicht zu unterscheiden sei und überall die Probe halte, hat bis jetzt noch keinem gelingen wollen. Aus dem natürlichen Grund, weil dazu die Länge der Zeit fehlt, deren Produkt er nur allein in dem Laufe von Jahrhunderten, ja selbst von Jahrtausenden, werden kann«<sup>647</sup>.

Und dennoch wurde nichts unversucht gelassen. Über einige Methoden im italienischen Kunsthandel informierte Fiorillo. So soll es in Rom Tradition gewesen sein, »Vitriolsäure, kalihaltige Stoffe, reines Ammoniaksalz, vermischt mit Wein oder mit Essig; ferner Oele, fette oder bitumose Substanzen [zu verwenden], die zur Erschaffung des Malachits erforderlich sind«<sup>648</sup>. Neben der bekannten, allerdings langwierigen Wirkung von Dung war in Italien verbreitet, »Münzen in den Körper eines todten Hundes oder in ein anderes As zu verbergen, und dieses lange Zeit in feuchte Erde zu scharren, wodurch die Münzen wirklich auch eine, der alten ähnelnde Patina erhalten«<sup>649</sup>. Was nach Fiorillo für die kleinformatigen numismatischen Falsifikate galt, wird auf weitere Gattungen zu übertragen sein, je nach Größe des Tierkadavers.

Insgesamt ist aber die Überlieferung zur Erzeugung einer Patina, die der archäologischen Auflage glich, eher dürftig<sup>650</sup>. Einerseits rechneten Patinierungsrezepturen und ihre Verarbeitung zu den streng gehüteten Werkstattgeheimnissen, sodass Verschriftlichungen Ausnahmen blieben. Andererseits ist dem sicher auch deshalb so, weil die Ergebnisse zu den Imitaten einer archäologischen Korrosion nur schwer dauerhaft dem sachkundigen kritischen Blick genügten. Man war also darauf angewiesen, immer bessere Methoden zu entwickeln, um sich mit der Erscheinung der Imitate der der Originale anzunähern. »Es ist das durch künstliche Oxydierung auch bis zu einem gewissen Grad gelungen«<sup>651</sup>, fasste Friedrich Miller von der Münchener

<sup>647</sup> Levezow 1834, 184f.

<sup>648</sup> Fiorillo 1832, 391; Vitriolsäure = Schwefelsäure, Ammoniaksalz = Ammoniumchlorid.

<sup>649</sup> Fiorillo 1832, 391.

<sup>650</sup> Zur Quellsituation vgl. Heithorn 1994, 124-135. Zu ihrer weitestgehendsten Auswertung chemischer Patinierungsrezepturen bis in das 20. Jahrhundert vgl. Heithorn 1994, 148-160. Die kunsttechnologisch wichtige Schrift J. Wuttigs zum Bronzeguss aus dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts berücksichtigte immerhin einige wenige, von ihm als »Bronzieren« angesprochene chemische Patinierungsverfahren mit Variationen, die vielleicht mit als Grundlage zur Erzeugung des archäologischen Patinaimitats dienen, vgl. Wuttig 1814, 53-56. Als Grundlagenwerk fasste dann am Beginn der 1890er Jahre der Chemiker G. Buchner die

europäische Entwicklung der Färbung von Metalloberflächen zusammen, vgl. Buchner 1891. Buchner listet in der Erstausgabe des mehrfach verlegten Bandes eine Methode zur Gewinnung einer wohl täuschend echt erscheinenden künstlichen archäologischen Korrosion und mit zwei weiteren Rezepturen war es laut Buchner möglich, diesem Oberflächenbild ähnelnde Patinierung zu realisieren, vgl. Buchner 1891, 229f. 233. Die dezidiert auf die Färbung von Kupfer und seine Legierungen ausgerichtete Schrift von L. Vanino und E. Seitter aus dem Jahr 1903 nennt nur ein Rezept für die »echt antike malachitgrüne Patina« (s. Vanino/Seitter 1903, 37f.). Dem Beispiel der beiden umfangreichen frühen Kompendien zur Patinierungstechnik folgten später weitere Autoren, vgl. z. B. Krause 1922.

<sup>651</sup> Miller 1871, 22.

Kunstgewerbeschule die Erfolge bis in die 1870er Jahre eingrenzend zusammen. Hieran ändert sich bis in die Gegenwart einiges und doch ist es so: Die chemische Reproduktion der natürlich über lange Zeiträume entstehenden Korrosionsprodukte stieß und »stößt auf fast unüberwindliche Schwierigkeiten«<sup>652</sup>.

Die Nachahmungen schufen zwangsläufig Raum für Prüfverfahren, um das Eine von dem Anderen unterscheiden zu können, zumal »die Kunstgriffe der Betrüger sich auf ganz vernünftige Grundsätze stützen, und die Operation der Natur zur Basis haben«<sup>653</sup>, wie Fiorillo Identifikationsschwierigkeiten begründete. In Rom wusste man mit »Essig von dem griechischen Wein« oder anderer Tinkturen chemisch erzeugte Nachbildungen ohne Mühe visuell vom Original zu unterscheiden oder man erkannte sie »an dem Reiz, den sie auf der Zunge verursachen«<sup>654</sup>. Verbreitet war die Überzeugung, »daß das Alter und die Echtheit der Patina durch den Riß mit einem Grabstichel entschieden werden kann«, auch »kann man sie mit einem spitzen Eisen berühren, und versuchen, ob sie abspringt und zerbricht, ob sie CASSANTE ist, wie die Franzosen sich ausdrücken«<sup>655</sup>.

Eben diese Sprödigkeit werden die Ausgräber oder Restaurierenden an dem beim Neapler Antikenhändler Raffaele Barone im Jahr 1875 erworbenen Herkules (Inv. Misc. 6476; **Taf. 148, 3**) erfahren haben. Sollte es sich bei der Beschädigung der gleichmäßig glatten und glänzend grünen Patina am linken Oberschenkel nicht um Schabspuren handeln, die zufällig bei der Bergung entstanden oder auf eine unsorgsame Reinigung verwiesen, ist die Verletzung vielleicht das Ergebnis der Testung, »ob die Patina als ein späterer Überzug künstlich gebildet worden ist«<sup>656</sup>. Dem folgend, überzeugte das Prüfverfahren, sodass Helbig die Statuette als originale Antike mit echter *aerugo nobilis* für das Antiquarium ankauft<sup>657</sup>.

#### Repatinierungen an Berliner Bronzen

Fiorillos Einblicke dürften nur die Spitze des Eisberges der damaligen und sich nach ihm stetig weiterentwickelnden Finessen zum Ausdruck bringen, die im direkten Vergleich mit der natürlich gewachsenen Patina nicht langfristig, aber immerhin doch langfristig genug bestehen mussten, um bei der Veräußerung von Falsifikaten unerkant zu bleiben. Was für die »Betrüger« galt, hätten Restaurierende mit dubiosen Intentionen ebenso übernehmen können. Wäre dem so, könnte man für den im 19. Jahrhundert zusammengetragenen Berliner Bestand antiker Bronzen annehmen, hierunter doch einige Antiken mit Anzeichen einer Repatinierung zu finden. Tatsächlich ist es aber so, dass die Anzahl überschaubar bleibt.

Ein solches Beispiel könnte der im Jahr 1839 erworbene Geräteaufsatz in Gestalt des Ganymed mit dem Adler (Inv. Fr. 1870; **Taf. 90, 4**) sein. Seine braunschwarze und an Höhen wieder abgegriffene Färbung vermittelt nicht den Eindruck einer archäologischen Patina, den allerdings die weiß-beigefarbenen Auflagerungen in vielen Tiefen suggerieren sollten<sup>658</sup>, sondern passt tatsächlich in das Bild entsprechend patinierter zeitgenössischer Bronzen. Sollte die Einschätzung zutreffen, ging der Repatinierung natürlich die vollkommene Abnahme aller zuvor aufliegenden Korrosionsprodukte voraus, wofür hier das Absäuern als naheliegende Vorgehensweise denkbar erscheint.

<sup>652</sup> Heithorn 1994, 156. Und doch entwickelten in der jüngeren Vergangenheit gerade die Produzenten antiker Falsifikate ein Kreativpotenzial bei der Herstellung von Patinaimitaten, die als solche gegenwärtig nur mit ausreichenden Kenntnissen zu identifizieren sind. Zu Patinafälschungen der jüngeren Geschichte vgl. Peltz 2015b, 119.

<sup>653</sup> Fiorillo 1832, 391.

<sup>654</sup> Fiorillo 1832, 391.

<sup>655</sup> Fiorillo 1832, 389.

<sup>656</sup> Fiorillo 1832, 389.

<sup>657</sup> Es ist nahezu ausgeschlossen, dass die Beschädigung zu einem späteren Zeitpunkt am Antiquarium entstand. Sehr sicher do-

kumentiert ein im Februar 1921 belichtetes Glasnegativ den Ankaufszustand, der sich nicht vom heutigen unterscheidet, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3419.

<sup>658</sup> Es ist nicht auszuschließen, dass die Ablagerungen auf eine Abformung mit Gips zurückzuführen sind. Sollte die Anfertigung einer solchen Form vorgenommen worden sein, erfolgte dies wohl nicht in der Gipsformerei der Berliner Museen oder wurde dort nicht registriert. Zumindest ist in ihrem Bestand eine solche Gipsteilform nicht nachweisbar. Für die Information ist dem kommissarischen Werkstattleiter S. Kramer (Berlin) in der Gipsformerei zu danken.

Die lokale chemische Inszenierung der grünen Patina auf einer braun bis schwarz gefärbten Oberfläche signalisiert mit einiger Sicherheit die erst im Jahr 1923 angekaufte Minerva (Inv. 30902; Taf. 13, 1). Stilistische Eigenheiten und ihr guter Erhaltungszustand ließen beizeiten Zweifel an der Echtheit der Statuette aufkommen, wogegen sich dann Neugebauer aussprach<sup>659</sup>, die aber tatsächlich auch heute noch vorerst nicht ganz auszuräumen sind. Geht man von einem repatinieren Original aus, ist die Annäherung an das archäologische Korrosionsbild dürftig. Gerade noch an wenigen Tiefen durchbrechen verhalten applizierte grüne Auflagen die eher monochrome Gesamterscheinung der Figur, die so kaum mehr als archäologischer Fund überzeugt.

Mit dem Geräteaufsatz und der Minerva erschöpfen sich dann auch schon die Beispiele zur Repatinierung einer Antike am Berliner Bestand, weitere lassen sich nicht beibringen.

Etwas mehr Sicherheit für das Potenzial der Patineure bieten neben patinierten materialähnlichen Ergänzungen tatsächlich nur als Originale erworbene Fälschungen sowie intentionale Nachbildungen antiker Bronzen. Leider wird diese Gruppe dadurch eingegrenzt, dass viele der beinahe 600 schon von Friederichs bis 1871 als »Moderne Bronzen«<sup>660</sup> gesondert katalogisierten Objekte am Ende des Zweiten Weltkrieges im Friedrichshainer Leitturm von den Flammen erfasst wurden. Folglich ist nur noch ein rudimentärer Eindruck von einem Bestand zu gewinnen, für den Friederichs seine Bedeutung darin sah, »das Auge für den Unterschied ächter und nachgemachter Patina empfänglich zu machen«<sup>661</sup>.

Dass auch Friederichs sich von Patinafälschungen täuschen ließ, verdeutlichen die beiden Aesculap-Statuetten (Inv. Fr. 1846 und 1846 a; Taf. 87, 3; 88, 1) aus der Sammlung Bellori, obgleich auch sie im Leitturm sämtliche Hinweise auf die künstliche Oberflächenfärbung verloren haben<sup>662</sup>, was als besonders bedauerlich anzusehen ist, da sie zu den seltenen Zeugnissen zählen, die über die barockzeitlichen Färbetechniken hätten informieren können. Friederichs konnte beide Figuren noch in wohlbehaltenem Zustand begutachten und erfasste sie schlussendlich als Originale<sup>663</sup>, auch wenn er zu Fr. 1846 a fragte, »ob die Figur ächt ist«<sup>664</sup>. Für die zweite, mit Bronzefuß und Schlangenschnabel vollständig wirkende Statuette zweifelte Friederichs mit keinem Wort den antiken Ursprung an, folglich muss sie noch mehr mit der Perfektion ihres Patinaimitates überzeugt haben. Erst am Ende des Jahrhunderts besprach dann Furtwängler beide Bronzen als Güsse des 16. oder 17. Jahrhunderts, dies leider ohne Angaben zum Oberflächenbild<sup>665</sup>, welches daher vielleicht weniger Furtwänglers Meinungsbild beeinflusste als die stilistischen Irritationen, die beide Figuren bieten. In anderen Fällen erweist sich Friederichs Urteil in eine andere Richtung als unzutreffend. Ein Beispiel ist die Panzerung mit Löwenkopf und dem ihn umgebenden Strahlendekor für den Kopf eines Pferdes (Inv. Fr. 2466 b; Taf. 127, 2) aus der älteren Königlichen Sammlung<sup>666</sup>. Das prachtvolle Stück ist zwar aus weichem Kupferblech gefertigt, damit nicht wehrtauglich, was Friederich dazu bewogen haben mag, es als nachantike anzusehen. Jedoch erweist sich die Kupferkorrosion als zweifelsfrei archäologisch. Dergleichen trifft für die Bleiplombe auf der Innenseite des Löwenmauls zu, die in dieser Gestalt nicht einer künstlich gealterten Reparatur aus der Zeit um 1800 gleicht, sondern als römerzeitliche Reparatur zu verstehen ist.

<sup>659</sup> Auf derlei frühe Annahmen verwies K. Neugebauer, der wiederum keinen Zweifel an der Echtheit der Statuette äußerte, vgl. Führer 1924, 46.

<sup>660</sup> Friederichs 1871a, 501.

<sup>661</sup> Friederichs 1871a, 500f.

<sup>662</sup> Die Figuren zählen zu den von W. Rakel zwischen 1959 und 1972 auf der Museumsinsel mit dem Krefling'schen Verfahren reduzierend von der Brandpatina gereinigten Antiken.

<sup>663</sup> Vgl. Friederichs 1871a, 395f. Nr. 1846. 1846 a.

<sup>664</sup> Friederichs 1871a, 396.

<sup>665</sup> Vgl. Furtwängler 1899b, 23. Der Verdacht auf nachantike Güsse wurde auch und vielleicht ja schon zuvor mit einem handschriftlichen Vermerk im Arbeitsexemplar des Kataloges von C. Friederichs geäußert, vgl. Friederichs 1871a, 395f. Nr. 1846. 1846 a, Ausgabe in, SMB-ANT-Handbibliothek.

<sup>666</sup> Vgl. Friederichs 1871a, 504 Nr. 2466 b.

Ein imposantes Beispiel für den geschärften Blick Friederichs bietet der vor 1871 erworbene kleine Altar (Inv. Fr. 2466; Taf. 127, 1). Er zeigt sich mit einem chemischen Patinaimitat, das als grüne, relativ ebene und nicht zu gleichmäßige, sondern ein wenig changierende Auflage als *aerugo nobilis* hätte angesehen werden können, doch schlussendlich schon Friederichs nicht überzeugte<sup>667</sup>.

Noch einmal sei aber darauf verwiesen, dass für die aufgeführten Bronzen sowie für andere der von Friederichs als Falsifikate erachteten Antiken heute nicht mehr zu rekonstruieren ist, ob sie tatsächlich mit dubioser Intention gefertigt, patiniert und veräußert wurden oder gar als Nachbildungen in den Handel gelangten<sup>668</sup>.

Blickt man auf die schon als Neuschöpfungen im Kunsthandel angebotenen Bronzen, vergegenwärtigen insbesondere die Neapler Kunstgießereien einen Eindruck von den über die Jahrhundertmitte hinaus entwickelten Patinierungsmöglichkeiten. Die dortige Stilisierung der facettenreichen *aerugo nobilis* zur Identifikationsikone der Originalität von Bronzen erreichte einen Höhepunkt, als man begann, farbikonologisch zwischen Funden aus Pompeji und Herculaneum als sicheren Beweis der Provenienz unterscheiden zu können. Was für die Originale galt, mussten die in großer Zahl und Qualität angebotenen Replikate getreu wiedergeben, allerdings je nach Belieben der Käuferschaft und nicht dem tatsächlichen Befund gemäß. Neben anderen Händlern bot beispielsweise der seit 1857/1858 in Neapel ansässige prominente Fotograf und Gießer Giorgio Sommer erstmals um 1875 kleine Nachbildungen von Antiken in gehobener Qualität auch aus Bronze an<sup>669</sup>. Die mit der »Patina Pompeji – Bläulich-grün, nicht poliert, roh oxidiert«<sup>670</sup> unterschieden sich von solchen mit der »Patina Herculaneum – Dunkelgrün, etwas glänzend«<sup>671</sup>. Zahn resümierte um 1900 für die »Neapler Nachahmungen[:] Patina durch Auftrag von Säure. Eisenrostflecken«<sup>672</sup>, die sich als braune Auf- und Einlagerungen strenggenommen weder in der Patina Pompeji noch in der Patina Herculaneum finden lassen, sondern das Potenzial andeuten, auch andere Imitate chemisch herstellen zu können.

Für diese Entwicklung bietet die Berliner Sammlung keine Beispiele. Gerade noch die schon als antikisierende Güsse in die Sammlung von Koller aufgenommenen vier Vorderteile von weiblichen Füßen (Inv. Fr. 2496-2499; Taf. 128, 1) lassen erahnen, über welches Vermögen man in der Vesuvregion bereits am Anfang des 19. Jahrhunderts verfügte.

Wie gesagt, wurden solche Fähigkeiten zu jeder Zeit und an jedem Ort nur selten verschriftlicht. Wir wissen also nicht, wie viele Patineure in der Lage waren, ausreichend überzeugende Patinaimitate chemisch herzustellen. Ob dieses Vermögen tatsächlich nur so verhalten bei der Repatinierung der Antiken selbst zum Tragen kam, wie es der Berliner Bestand vermuten lässt, wird die weitere Forschung lehren. In Berlin sind es jedenfalls mehr die nachantiken Güsse mit einem Oberflächenbild, das erfahrene Bronzekenner selbst bis weit in das 20. Jahrhundert hinein davon überzeugen konnte, es handle sich um eine archäologisch gewachsene und nicht um eine chemisch erzeugte Korrosion, was jedoch nichts davon nimmt, dass diese Täuschung nur selten von Dauer war.

<sup>667</sup> Zur Ansicht von C. Friederichs vgl. Friederichs 1871a, 504 Nr. 2466. Ergänzend sei auf die für antike Bronzen untypischen deutlichen Feilspuren verwiesen, die teils tief in die Substanz ausgeführt wurden und so durch Korrosion bedingte Fehlstellen vortäuschen sollten. Ganz untypisch für Antiken ist die gussraue Oberfläche an den vertieft abgesetzten Mittelfeldern der vier Seiten des Altars, die ein leicht krustiges Korrosionsbild vorgaben.

<sup>668</sup> Zu grundsätzlichen Überlegungen über die frühen Falsifikate, Duplikate und Nachgüsse antiker Bronzen vgl. Peltz 2015b.

<sup>669</sup> Zu G. Sommer und der Fonderia Artistica Sommer Napoli vgl. Peltz 2005.

<sup>670</sup> Sommer 1914, o. Pag. Anderslautend wird ohne Angabe von Quellen die braune bis schwarze Patina Herculaneum und die mit grüner Farbe Pompeji zugewiesen, vgl. Mattusch 2013, 35. 39.

<sup>671</sup> Sommer 1914, o. Pag.

<sup>672</sup> Zahn, undatiertes Manuskript eines Vortrages über Fälschungen, in: SMB-ANT-Archiv, Rep. 2, Z 1622.

## Insitupatina

Bei dem, was Levezow allgemein als »Materie«<sup>673</sup> und Fiorillo deutlicher als »betrügerische Mittel«<sup>674</sup> ansprachen, kann es sich um die Kombination eines Bindemittels (Öle, Harze, Leime, Lösemittel etc.) mit Füllstoffen (Ton, Kreide, Gips etc.), farb- und strukturgebenden Anteilen (Pigmente, Korrosionsprodukte archäologischer Bronzen etc.) sowie auf- und eingelagerter Bodenpartikel handeln, die als Insitupatina ihre Verbreitung fand<sup>675</sup>.

Ihre Verankerung in der Antikenrestaurierung war mit dem wachsenden skeptischen Blick auf monochrome Überfassungen verbunden, die schon Winckelmann als »widerwärtig«<sup>676</sup> empfand. Spätestens einige Jahrzehnte später waren die Restaurierenden endgültig darauf angewiesen, andere Methoden zu beherrschen, die es ihnen ermöglichten, sichtbare Arbeitsspuren mit einem überzeugenden Patinaimitat zu verbergen. Die Repatinierung eignete sich hierfür aus diskutierten ästhetischen und praktischen Gründen nur bedingt. Vermochte sie vielleicht noch auf der Bronzeoberfläche selbst mehr oder weniger überzeugende Patinaimitate zu realisieren, blieben hiervon materialfremde Fügeverbindungen und Ergänzungen ausgenommen. Erst die Kombination aus Malmitteln und hierin nun heterogen gebundenen Pigmenten oder zerkleinerten Korrosionsprodukten der archäologischen Bronzen selbst sowie Füllstoffen und Sandpartikeln bot das Potenzial, den gewachsenen Anforderungen gerecht zu werden.

Begibt man sich auf die Suche nach den Anfängen der Insitupatina, lagen dem sicher die negativen Erfahrungen mit den eingegrenzten Möglichkeiten der chemischen Repatinierungsmethoden und auf der anderen Seite das Potenzial des maltechnisch kreativ erweiterbaren Einsatzes der Lackpatina zugrunde. Hier fällt der Blick erneut auf die Minerva von Arezzo (**Taf. 270, 1-2**). Sie bedeckte zwar eine monochrome grüne Lackpatina, doch gab die ungleich gegebnete Korrosionskruste weiterhin den Duktus eines archäologischen Fundes vor. Wurde diese Wirkung tatsächlich Mitte des 16. Jahrhunderts ganz bewusst als ein willkommenes ästhetisches Ergebnis der Restaurierung angestrebt, ist hier von einer Frühform der Insitupatina zu sprechen, die aber zunächst nicht weiter verfolgt wurde. Zumindest fehlt es bisher an anderen Beispielen für eine renaissancezeitliche Verbreitung.

Einen weiteren Entwicklungsschritt deutet Padernis Präsentation von restaurierten Großbronzen im Jahr 1760 in Portici an<sup>677</sup>. Sein Ziel war es, dem neapolitanischen Ministerpräsidenten glaubhaft den Umfang der Restaurierungsarbeiten vorzuführen, bevor die finale Oberflächengestaltung erfolgt. Hiermit kann eigentlich nur die vollflächige monochrome Lackpatinierung gemeint gewesen sein, wobei dann zu fragen ist, warum zuvor tiefe Verletzungen durch Raspeln und Feilen mit einem Gemisch aus Gips und zermahlenden Korrosionsprodukten unkenntlich gestaltet wurden<sup>678</sup>. Als schlüssige Erklärung bleibt nur, dass Paderni derlei massive Eingriffe zu kaschieren suchte, dies eben mit einer Insitupatina, die zu diesem Zeitpunkt jedoch noch hinter den Stellenwert der Lackpatinierung zurücktrat und daher von einer solchen final verdeckt wurde.

Die Weiterentwicklung zur Insitupatina verdeutlichen spätestens die um 1820 für das Museo Borbonico in Neapel vorgenommenen Restaurierungen der Diana und des Apollon Saettante aus Pompeji, die, wie erwähnt, Gargiulo vornahm und die Auslöser für die folgenden Debatten zum Umgang mit der archäologischen Korrosion waren. Historische Aufnahmen vom Apoll aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts<sup>679</sup> (**Taf. 271, 3**) lassen noch gut die nach annähernd einhundert Jahren etwas heller wirkende,

<sup>673</sup> Levezow 1834, 185.

<sup>674</sup> Fiorillo 1832, 388.

<sup>675</sup> Zu Herleitung und Differenzierung der Insitupatina vgl. Peltz 2009d, 73f.; 2015b, 119. 125.

<sup>676</sup> Winckelmann 1762, 40.

<sup>677</sup> Vgl. Risser/Saunders 2013c, 51; 2013d.

<sup>678</sup> Zu solchen Maßnahmen summarisch vgl. Lahusen/Formigli 2007, 160.

<sup>679</sup> Die Kenntlichkeit auf den historischen Fotografien im Archiv der Antikensammlung dürfte bei ihrer Applikation nicht intendiert gewesen sein, sondern ist als Ergebnis des Alterungsprozesses zu verstehen, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 7 b, Fach 225, Bronzen.

von Gargiulo mit Pigmenten und Bindemitteln erzeugte Insitupatina erkennen. Eine ähnliche Überarbeitung erfuhren die zu tiefgreifend mechanisch gereinigten Partien an der Diana (**Taf. 271, 4**), hier mit einer ganzen Reihe in diversen Harzen sowie trocknenden Ölen gebundenen synthetischen Pigmenten und beim Apollon vermutlich auch mit zermahlenden Korrosionsprodukten<sup>680</sup>. Diskutiert wird auch, dass Gargiulo am Apollon außerdem zu tief mit Feilen bearbeitete Bereiche im Gesicht, der Brust und an den Oberschenkeln mit einem monochromen braunen Überzug bedeckte<sup>681</sup>. Der Apollon könnte dann mit beiden Formen durch Malmittel erzeugter Überdeckungen eines restauratorischen Zwischenergebnisses den Übergang von der Lack- zur Insitupatina zumindest für die Großbronzerestaurierung am Vesuv aufzeigen. Sicher ist, dass für beide Bildwerke nun die Vorgehensweise weniger an den in einer Gießerei tätigen Patineur als mehr an einen geübten Retuscheur mit den neu entwickelten restaurierungspraktischen Intentionen erinnert.

Beide Statuen vergegenwärtigen auch die sich durchsetzende Überfassung auf eingegrenzte Bereiche, die als Erfolg der neuen restaurierungsethischen Ausrichtung nach der Verlegung des Restaurierungsateliers von der Gießerei in das Museum (1807) zu interpretieren ist<sup>682</sup>. Eine Signalwirkung hatte das am Neapler Museum dann 1818 erlassene Dekret zum generellen Schutz der Korrosionsauflagen an Skulpturen<sup>683</sup>, dem Gargiulo an den beiden Großbronzen zwar weitgehend, aber nicht in vollem Umfang folgte. Hieraus ergab sich eine neuerliche Debatte, aus der im Jahr 1821 abgeänderte Bestimmungen hervorgingen, die eine Patinierung schlecht erhaltener Bronzen und die lokale Anwendung an solchen gestattete, an denen Restaurierungen – also das Zusammenfügen von Fragmenten und Ergänzen von Fehlendem – erforderlich waren<sup>684</sup>. Mit diesen nun wieder weit gefasst interpretierbaren Regelungen wurde es möglich, dass die von Gargiulo entwickelte Insitupatina aufgrund ihrer täuschenden Ähnlichkeit mit der originalen Korrosionsauflage auch für Bronzen aus anderen Gattungen geschätzt wurde<sup>685</sup>. Ein Beispiel ist das rechts auf einer Vitrinenaufnahme aus dem Neapler Museum dargestellte Pferdepektoral aus dem Fundkomplex aus Ruvo<sup>686</sup> (**Taf. 272, 1**), welches sich nach der Restaurierung an seiner rechten Seite ergänzt und mit dem Imitat des Korrosionsbildes zeigte<sup>687</sup>.

Diese Befähigung, die sich in der Vesuvregion sicher nicht nur auf Gargiulo beschränkte, erreichten Restaurierende andernorts ebenso, so beispielsweise in Rom. Beim Faustkämpfer vom Quirinal ist das malerische Patinaimitat aus »Stuckauftrag und Bemalung«<sup>688</sup> am rechten Oberschenkel am Rande der überarbeiteten Oberseite sicher daher auf einer frühen Abbildung<sup>689</sup> wieder gut wahrnehmbar (**Taf. 275, 3**), da sich hier die Insitupatina bis zum Aufnahmezeitpunkt bereits verändert hatte. Unklarer stellt sich die Situation am zeitgleich Mitte der 1880er Jahre restaurierten Thermenherrscher dar, für den historische Aufnahmen<sup>690</sup> mit letzter Sicherheit weniger an ihm selbst als mehr am ergänzten Stab die »Schicht aus koloriertem Stuck«<sup>691</sup> zu erkennen geben (**Taf. 275, 4**).

Die Beispiele genügen, um den gesamten Anwendungshorizont der Insitupatina zu skizzieren, den sie abdeckte. Bei der Diana wurde es als notwendig erachtet, mechanisch zu tiefgreifend gereinigte Bereiche nachzubessern. Am Apollon fokussierte die Auflage zumeist Fügstellen von Fragmenten, Ergänzungen und hieran angrenzende, für ihre Anpassung überfeilte antike Partien<sup>692</sup>. Beim Boxer konzentrierte man

<sup>680</sup> Zum Apollon vgl. Risser/Saunders 2013c, 45 f. 49. 51 Abb. 4.17.  
Zur Diana vgl. Risser/Saunders 2013c, 49. 51.

<sup>681</sup> Vgl. Risser/Saunders 2013c, 46 Abb. 4.18.

<sup>682</sup> Vgl. Risser/Saunders 2013c, 51.

<sup>683</sup> Zu den restaurierungsethischen Überlegungen im ersten Erlass vgl. Milanese 2013, 25.

<sup>684</sup> Zu den Folgebestimmungen vgl. Milanese 2013, 26.

<sup>685</sup> Vgl. Milanese 2013, 27.

<sup>686</sup> Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 5715.

<sup>687</sup> Zum Zustand vor und nach der Ent-Restaurierung im Jahr 1996 vgl. Milanese 2013, 26 Abb. 2.12-2.14. In Erweiterung der dort

abgebildeten frühen Aufnahme der Vitrine finden sich zwei historische Fotografien im Bestand der Antikensammlung, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 8 b, Fach 231, Bronzen.

<sup>688</sup> Di Mino/Carruba 1989a, 175.

<sup>689</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 8 b, Fach 238, Bronzen.

<sup>690</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 8 b, Fach 238, Bronzen.

<sup>691</sup> Di Mino/Carruba 1989b, 181.

<sup>692</sup> Zu solchen Restaurierungseingriffen an der Oberfläche bei der Erst-Restaurierung durch R. Gargiulo vgl. Risser/Saunders 2013b, 44-46 Abb. 4.16; 4.19.

sich auf die Verbergung in die Oberfläche nicht ganz genau eingepasster, ergänzter Partien. Am Thermenherrscher überzog das wichtige, fehlende und ergänzte Attribut eine Insitupatina. Beim Pferdepektoral erreichte die Ergänzung mit Insitupatina immerhin eine Größe von einem Drittel des gesamten Objektes. Im Grunde taten sich kaum Grenzen bei der malerischen Gestaltung von Korrosionsbildern auf Oberflächen aller Art auf.

Das skizzierte Bild verdeutlicht aber auch, dass sich mit zunehmender Ästhetisierung des unangetasteten oder kaum beeinflussten Korrosionsbildes die Applikation einer Insitupatina auf überrestaurierte Bereiche konzentrierte und farblich wie auch morphologisch neben der originalen Patina bestehen musste. Die vollflächige Überfassung von Bronzen mit einer Insitupatina zählte nicht zum Konzept der Restaurierenden.

Dieses Ergebnis findet eine breite Unterstützung an Bronzen aus der Berliner Sammlung. Hinzu kommt, dass unter den ausschließlich in ihren Oberflächen beeinflussten Antiken keine auszumachen sind, die eine Insitupatina aufweisen. Selbst potentiell hierfür geeignete Funde wie die abgesäuerten und ausgeglühten zeigen keine Hinweise auf eine vollflächige Insitupatina. Natürlich gilt auch hier die Einschränkung, dass beispielsweise im Friedrichshainer Leitturm solcherart Bronzen zu Schaden kamen, doch ist hieran kaum zu glauben. Als durchaus ergiebiger erwiesen sich die Recherchen zu gelöteten, gekitteten, ergänzten oder anderweitig restauratorisch beeinflussten Bronzen, eben, um solche Interventionen zu verbergen. Gerade in ihrem Kontext gelangte die Insitupatina zu ihrer eigentlichen Bedeutung<sup>693</sup>.

Am Kunstmarkt erreichte sie bis zum Ende des Jahrhunderts immer wieder eine geradezu gefährliche Perfektion. Eben jene führte ab dem zweiten Drittel des Jahrhunderts zu einer Gegenbewegung unter einigen seriösen Restaurierenden, Sammlern und Museumskuratoren mit einem teils radikalen Verzicht auf nur annähernd die Patina imitierende Oberflächengestaltungen<sup>694</sup>. Das Kapitel zu C. Tietz wird zudem zeigen, dass diese Ideen kurz vor seiner dauerhaften Beschäftigung das Antiquarium erreichten und hier durch ihn aufgegriffen wurden<sup>695</sup>.

### **»Eine noch ungeknackte Nuss«<sup>696</sup> – die Berliner Patina-Debatte ab den 1880er Jahren und ihre Folgen**

Offenheit – Wissenserweiterung und die Bedeutung der Vielfalt

Der um die Wende zum 19. Jahrhundert zunehmende internationale Positionierungsprozess zum Aussehen und der Beschaffenheit der edlen und unedlen Patina an archäologischen Bronzen erreichte im Jahrhundert des wiederauflebenden deutschen Kunstgusses monumentaler Bronzewarderke<sup>697</sup> in zunehmendem Maße auch die Denkmalpflege. Der rasche Farbumschlag kulturpolitisch bedeutsamer Standbilder vom edlen Grün hin zum unansehnlichen Schwarz erweiterte den Interessentenkreis an der Korrosionsforschung, respektive den an erfolgversprechenden Gegenmaßnahmen. Eigens dafür wurde im Jahr 1863 eine hochrangig besetzte »Patina-Kommission« gegründet, die nach Untersuchung zahlreicher Standbilder zu dem Teilergebnis kam, dass wohl eine Verschlechterung der Luftqualität für die Veränderung verantwortlich sei und dass man

<sup>693</sup> Zusammenfassend s. 163. 218.

<sup>694</sup> Siehe 236-245.

<sup>695</sup> Zusammenfassend s. 379-386.

<sup>696</sup> Witt 1905, 300. Als solches interpretierte O. Witt, der Herausgeber der Wochenzeitschrift »Prometheus«, die Beschreibung dessen, was

im beginnenden 20. Jahrhundert die naturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Patina charakterisierte.

<sup>697</sup> Zur Entwicklung des Bronzekunstgusses in Deutschland bis 1900 vgl. Maaz 2001; 2010, 631-640.

die unerwünschten Folgen nur durch eine regelmäßige Pflege, wenn auch nicht ganz verhindern, so doch erheblich abschwächen könne<sup>698</sup>. 1882 kam es zur Auflösung der Kommission, ohne ein abschließendes Ergebnis. Erst die folgende Forschung Rathgens konnte den Anfangsverdacht bestätigen, dass sich auch die Zusammensetzung der Gusswerkstoffe und eine Reihe weiterer Faktoren auf die Krustenbildung auswirke<sup>699</sup>. An den Berliner Museen selbst war es unter anderem der desolate Zustand von Bronzefunden aus dem Antiquarium und der Ägyptischen Abteilung, der die systematische Korrosionsforschung auf der Museumsinsel ab dem Jahr 1888 einläutete. Bereits seit 1879 widmete sich der ausgebildete Chemiker Krause den fortschreitenden Korrosionsphänomenen am damaligen Königlichen Museum für Völkerkunde.

In diesem Gefüge des ausführlichen Gesprächsbedarfs in der Prähistorischen Altertumforschung, der Ägyptologie, der Denkmalpflege sowie der Natur- und Konservierungswissenschaft entwickelten die klassischen Archäologen auf der Museumsinsel zu dem Zeitpunkt eine eigene Sichtweise auf das Für und Wider von Korrosionsauflagen, als Conze bereits 1878 im Antiquarium die Theseus-Minotaurus-Gruppe (Inv. Misc. 7382; **Taf. 155, 3-4**) unter einer Kruste verborgen ansah und Furtwängler zwei Jahre später die Korrosion am Satyr von Pergamon (Inv. Misc. 7466; **Taf. 160, 3-4**) für hinderlich erachtete, um seine antike Modellierung betrachten zu können. Kekulé von Stradonitz' Entscheidung einer Teilfreilegung des Apollon von Naxos (Inv. Misc. 7383; **Taf. 156, 4**) durch Freres (vor 1889) suchte die Auflösung der sich konträr gegenüberstehenden restaurierungsethischen Grundwerte von Bewahrung der archäologischen und Rückgewinnung der antiken Authentizität. Der wenig später (zwischen 1893 und 1896) teilfreigelegte Herkules (Inv. Misc. 8395; **Taf. 182, 2-3**) spiegelt die Weiterführung der Debatte zur Vereinigung des Dualismus bei der Oberflächeninformationen mit abgewandelter Ästhetik an einem Objekt wider.

Dass in dieser Diskussion die naturwissenschaftlich chemische Analytik für die Antikenabteilung von Bedeutung wurde, wird der Abschnitt zu Rathgens »Handbüchern« ausführlich erläutern<sup>700</sup>. Eine positive Auswirkung ist in der Sensibilisierung für die schädigenden Aspekte von Korrosionsphänomenen unabhängig von ihrer ästhetischen Bewertung zu sehen. Die Erkenntnisgewinne wurden mit Bedacht für die zukünftige Unversehrtheit von Antiken reflektiert. So stufte Winter die »Chlorsilberkruste«<sup>701</sup> am Hildesheimer Silberschatz als bedenklich, zugleich aber auch bewahrenswert ein und diskutierte gemeinsam mit Pernice die Korrosion am Fundkomplex im Kontext von Gefügeveränderungen der verbliebenen metallischen Substanz<sup>702</sup>. Unter den Bronzen fällt das Becken aus Leontinoi (Inv. Misc. 8600; **Taf. 190, 1**) auf, dessen Restaurierung durch C. Tietz<sup>703</sup> der für Patinaerscheinungen aufgeschlossene Winnefeld verfolgte und aus seinen Beobachtungen schlussfolgerte, dass die »grünen Oxydklümpchen, die bald dichter, bald loser das Ganze wie Pusteln bedecken[, nicht] ohne Beschädigung der Oberfläche«<sup>704</sup> hätten abgenommen werden können. Was Winnefeld als Klümpchen ansah, nannte man unter anderem im Völkerkundemuseum und im Chemischen Laboratorium »warzig« und »höckerig«<sup>705</sup> und wird heute als Schichtpockenkorrosion angesprochen<sup>706</sup>. Gleich war die Identifizierung als objektschädigende Korrosionsform.

Zeitgleich intensivierten die Archäologen an der Antikenabteilung die Diskussion in eine für sie noch interessantere Richtung. Weit weniger die naturwissenschaftlichen Herleitungen als vielmehr die Färbung und das strukturelle Äußere der Patina beförderte das Interesse. Eine zentrale, bis weit in das 20. Jahrhundert hinein diskutierte Fragestellung war, ob die Erscheinungsformen Informationsträger für die antike Herkunft wie auch für den Fundort von Antiken seien. Eine Erweiterung des Forschungsansatzes ist in der kunsttechnologisch ausgerichteten Überlegung zu sehen, die Kekulé von Stradonitz und Winnefeld im Jahr 1909 in der

698 Vgl. z. B. Riederer 1993, 176 f.

699 Vgl. Rathgen, Patina-Kommission, undatiert, in: SMB-ZA, CI 1.

700 Siehe 303-307.

701 Winter 1897, 116.

702 Vgl. Pernice/Winter 1901, 5.

703 Siehe 392 f.

704 Winnefeld 1899, 8.

705 Merkbuch 1888, 40; Rathgen 1898, 34.

706 Vgl. beispielsweise Formigli 1975 und hier 243.

Monographie zu einigen Bronzen aus dem Orakelheiligtum in Dodona in der Fragestellung zusammenfassenden, »ob die Patina, die wir bei antiken Bronzen, die von modernen Schädigungen verschont geblieben sind, nicht immer, aber oft antreffen, nur durch die Länge der Zeit und Zufälligkeit entstanden oder schon bei der ersten Herstellung beabsichtigt und durch ein besonderes Verfahren in der Behandlung der Oberfläche hervorgerufen oder aufgetragen sei«<sup>707</sup>. Insgesamt rückte damit die Berliner Patina-Debatte also sämtliche biographische Phasen in ihren komplexen Abhängigkeiten in den Fokus.

Angeregt durch die internationale Forschung und Pernice, »der sich mit der Technik der antiken Bronzen wohl am eingehendsten beschäftigt hat«<sup>708</sup>, kamen Kekulé von Stradonitz und Winnefeld nach Auswertung der antiken Quellenlage überein, dass die Beschaffenheit der Patina keiner »künstlerischen Absicht entsprungen ist«<sup>709</sup>, wie Pernice ein Jahr später die von ihm erneut ausführlich aufgegriffene Diskussion zusammenfasste. In ihrer Begründung folgten auch Kekulé von Stradonitz und Winnefeld den konservierungswissenschaftlichen Ansätzen. Demnach waren Färbung und Struktur der Korrosionsauflagen von einer ganzen Reihe Faktoren abhängig, so der Zusammensetzung des Werkstoffes, seiner Verarbeitung und natürlich den Bedingungen, die auf die Antiken während ihrer biographischen Ruhephase einwirkten.

Im Kontext möglicher antiker Patinierungen testete Pernice sogar den von Plinius beschriebenen Asphalt mit dem Ergebnis: »Diese Versuche, die ich angestellt habe, zeigen, daß der Goldglanz des Metalls eher gehoben als abgeschwächt wird und daß der Überzug einen genügenden Schutz gegen atmosphärische Einflüsse bildet, die den Glanz abstumpfen und die Patinierung befördern«<sup>710</sup>. Demnach verstand er Plinius' Empfehlung eher als Konservierung und weniger als Färbetechnik. Pernice erweiterte seine Untersuchungen auch auf naturwissenschaftliche Analysen, die jedoch, nicht weiter spezifiziert, die bisherigen Beobachtungen stützten, sodass er resümierte, dass die »am häufigsten für antik gehaltene Patina, die sogenannte Edelpatina, die die Bronzen wie mit einem glänzenden Emailüberzug bedeckt«<sup>711</sup>, eben nicht intentionales Anliegen war.

Zu den Dodona-Bronzen aus dem eigenen Haus, die teils mit nahezu identischer Patina bedeckt sind, meinte Pernice: »[S]ollten alle diese Bronzen an einem Ort gefertigt worden sein? Doch schwerlich! Oder sollten sie alle genau gleichmäßig behandelt worden sein, ohne daß man in der einen Fabrik von den Gewohnheiten der anderen wußte? Hier können nur äußere Gründe den Anlaß zu der Gleichförmigkeit geboten haben«<sup>712</sup>. Hierin war man sich in der Antikenabteilung über Jahre einig. Auch später noch vertrat Neugebauer die Meinung: »Eine farbige Tönung haben die Bronzen nicht besessen«<sup>713</sup>.

Den Aussagewert der Patina zur Bestimmung der antiken Provenienz von Bronzen überdachte Furtwängler schon im Jahr 1890 in seiner Arbeit zum Ballspieler (Inv. Misc. 8089; **Taf. 174, 2**), der in oder bei dem heutigen Ligourio in der Argolis zutage kam. »Die Erhaltung der Bronze ist eine ganz vorzügliche«<sup>714</sup>, schrieb er zwei Jahre nach ihrer Übereignung aus dem Besitz Wilhelms II. sowie zehn Jahre nach Einschätzung des Oberflächenbildes am pergamenischen Satyr als misslich und hinderlich. Im Unterschied zu ihm besaß die Patina am Ballspieler »einen intensiven Glanz und [die] tief dunkel grüne Farbe«<sup>715</sup>, zudem eine geringe Schichtdicke, die das Studium der Modellierung mit ihren ziselierten Feinheiten zuließ. Furtwängler kam zu dem Ergebnis, dass sich Glanz und Farbe ganz besonders an Bronzen wiederfinden, welche in den Werk-

<sup>707</sup> Kekulé von Stradonitz/Winnefeld 1909, 32 f.

<sup>708</sup> Kekulé von Stradonitz/Winnefeld 1909, 33. Aus E. Pernices bis zu diesem Zeitpunkt veröffentlichten Forschungsergebnissen zum Thema wurden die zu den Boscoreale-Funden zitiert, vgl. Kekulé von Stradonitz/Winnefeld 1909, 36 f.

<sup>709</sup> Pernice 1910b, 219.

<sup>710</sup> Pernice 1910a, 105.

<sup>711</sup> Pernice 1910b, 219.

<sup>712</sup> Pernice 1910b, 219.

<sup>713</sup> Neugebauer 1921, 16. Anzumerken ist, dass sich die Benennung der Patina als antik im Sprachgebrauch bis in die jüngere Vergangenheit hielt, sobald sie, von Glanz und Ebenmäßigkeit bestimmt, die Modellierung der Bronzen nicht beeinträchtigte, sondern sie eher betonte.

<sup>714</sup> Furtwängler 1890b, 126.

<sup>715</sup> Furtwängler 1890b, 126.

stätten von Argos und nicht vor dem 6. Jahrhundert entstanden<sup>716</sup>. Diesen Vorstoß in eine lokale und zeitliche Eingrenzung des Entstehungshorizontes unterstrich er mit der vergleichbaren Erscheinung von Waffen und Blechen unter den Olympiafunden argivischer Herkunft<sup>717</sup>. Für die figürlichen Bronzen zog er die Parallele zum ebenso aus Ligourio stammenden rechten Arm einer männlichen Statuette (Inv. Misc. 8090; **Taf. 174, 3**) und dem bei Edirne geborgenen leicht bekleideten Jüngling (Misc. 7308; **Taf. 154, 1**), in dem Furtwängler ebenso einen argivischen Guss sah<sup>718</sup>. Der Arm mit umfassender Faust und Loch, in dem eingelassen war, was sie schleuderte (Blitzbündel, Keule, Speer etc.), und der Jüngling aus Edirne zeigen sich heute von Korrosion befreit<sup>719</sup>. Immerhin lassen die historischen Fotografien beider Bronzen<sup>720</sup> (**Taf. 154, 2; 174, 4**) die von Furtwängler diskutierte Ähnlichkeit noch in den vergleichsweise einheitlichen Grauwerten erahnen. Als übergreifendes Ergebnis seiner Betrachtungen regte Furtwängler noch an, dass das Oberflächenbild einer Bronze unter Umständen »zu einer wichtigen Handhabe bei Bestimmung der Herkunft gemacht werden«<sup>721</sup> kann.

Wie Pernices Sicht auf die Dodona-Bronzen zeigt, lenkte man nun am Antiquarium zur These ein, dass die antike Entstehungsregion von Bronzen sich nicht mithilfe der Patinaerscheinung bestimmen lässt. Anders dagegen blieb die Verortung der Fundregion von Bronzen anhand der Korrosionsbeschaffenheit in der Diskussion.

Wie erwähnt<sup>722</sup>, äußerte sich bereits Friederichs zum Zusammenhang zwischen Fundort und Erscheinung einer Bronze im Kontext zum Oberflächenbild am Xantener Knaben (Inv. Sk 4; **Taf. 258, 1**). Als Flussfund wies er kaum Anzeichen einer üblichen archäologischen Korrosion an der weitgehend vollkommen metallischen Oberfläche auf. Wie aber auch aufgezeigt, geriet in der Antikensammlung die seinerzeit ausführlich geführte Diskussion zu diesem wie auch zum vergleichbaren Phänomen an den in Mooren geborgenen Bronzen bald in Vergessenheit. Demnach waren derlei Überlegungen im Grunde nicht neu am Haus, sondern wurden von den folgenden Berliner Archäologen nur neu entdeckt.

Ähnlich erging es Friederichs Beobachtungen zur Patina an Funden aus der Region am Vesuv. Zum Kandelaber (Inv. Fr. 709; **Taf. 47, 2**) aus der Sammlung Bartholdy vermerkte er im 1871 erschienenen Katalog: »Auf pompejanischen Ursprung deutet auch die bläuliche Patina, die den dort gefundenen Bronzen (wenn auch nicht ausschließlich) eigentümlich ist«<sup>723</sup>. Jene findet sich nur an wenigen Stellen innerhalb der grünen Malachitkorrosion einer sonst eher geschlossen schwarzen Oberfläche, die an eine entsprechende Lackpatinierung erinnert. Respektive musste Friederichs bereits über weitreichende Kenntnis von solchen Zusammenhängen zwischen dem Korrosionsbild und dem Fundort Pompeji verfügt haben. Unübersehbar charakterisierten die meisten Funde aus Boscoreale ein solches Oberflächenbild, das im Jahr 1900 Pernice an dem gerade für Berlin erworbenen Komplex als Erkennungsmerkmal hervorhob. In der Beschreibung der heute verlorenen Kline (Inv. Misc. 8903; **Taf. 204, 1**) ist zu lesen: »Der jetzige Eindruck des Bettes wird hauptsächlich durch die bunte, bald grüne, bald krystallinisch blau schillernde Patina bestimmt, wie sie an den Funden aus den Vesuvstädten gewöhnlich ist«<sup>724</sup>. Für das kleine wannenförmige Becken (Inv. Misc. 8905; **Taf. 205, 1-2**) ergänzte er, es »ist von einer starken glänzend blau-grünen Patina überzogen, in welcher kleine weisse Lavabröckchen festsitzen; dieser Farbenüberzug giebt ihm einen ganz besonderen Reiz«<sup>725</sup>. Abweichun-

<sup>716</sup> Vgl. Furtwängler 1890b, 127. Zu einer späteren, korrigierten Herleitung aus dem Antiquarium mit gleichem Ergebnis vgl. SMB-ANT-Archiv, Rep. 2, N 229, K. Neugebauer, Griechische Kleinbronzen klassischer Zeit im Berliner Antiquarium. Vortrag in Spanien, 1943. Typoskript, 10 f.

<sup>717</sup> Vgl. Furtwängler 1890b, 127.

<sup>718</sup> Vgl. Furtwängler 1890b, 127 Anm. 5.

<sup>719</sup> Zur Restaurierung des Jünglings am Moskauer Puschkin-Museum in den 1950er Jahren s. 474.

<sup>720</sup> Fotodokumente zum früheren Oberflächenbild an der Statuette vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 232. 2750-2751. Solche zum Arm vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT. Neg. 180. 3463.

<sup>721</sup> Furtwängler 1890b, 127.

<sup>722</sup> Siehe 110.

<sup>723</sup> Friederichs 1871a, 177.

<sup>724</sup> Pernice 1900, 179.

<sup>725</sup> Pernice 1900, 195.

gen hiervon wusste Pernice zu erklären, so am großen Kochtopf (Misc. 8891; **Taf. 203, 2**) mit Resten von Brandruß, denn »unter dem Einfluss der Russschicht ist die Patina, ganz unähnlich der üblichen glänzenden pompejanischen Patina stumpf blaugrün geworden und sehr leicht löslich«<sup>726</sup>. Insgesamt beeindruckt Pernices vertiefende Auseinandersetzung. Umso mehr verwundert, dass er in dem ausführlichen Beitrag die vormaligen Anmerkungen Friederichs zur »bläulichen Patina« mit keinem Wort erwähnte. Darüber hinaus ist auffällig, dass solche weiteren Ausdifferenzierungen in »Patina Pompeji« und »Patina Herculaneum«, wie sie im Kontext der Patinierung im Kunsthandel am Beispiel der Kunstgießerei Sommer besprochen wurden, offenbar die archäologische Diskussion außerhalb Neapels nicht weiter beeinflusste, obgleich auch hierfür die Berliner Neuerwerbungen Interpretationsraum geboten hätten. Bleibt man bei Pernice und seiner Sicherheit in der Analyse einer Patina aus der Vesuvregion, fällt der Blick auch noch auf das im Jahr 1901 in Florenz erworbene Kännchen (Inv. Misc. 9065; **Taf. 209, 2**). Die Frage, ob der Erwerbungsort auch der Fundort des Gefäßes sei, verneinte Pernice, denn »die blaugüne Patina legt vielmehr den Gedanken nahe, daß es aus einer der Vesuvstädte kommt«<sup>727</sup>.

Seine frühen Überlegungen zum Korrosionsbild als Identifizierungsmerkmal fokussierten bereits im Jahr 1896 die Zugehörigkeit von Funden innerhalb eines Grabkomplexes. So ließ er in der Publikation zum böotischen Pferdegeschirr (Inv. Misc. 8579 und 8580) den Leser wissen: »[E]ine prachtvolle, glänzend grüne Patina bedeckt alle Teile, je nach ihrer Lage im Grab bald dichter, bald weniger stark, aber doch im Ganzen so gleichartig, dass an ihrer Zusammengehörigkeit kaum zu zweifeln ist«<sup>728</sup>. Nur die Pferdestirnplatte überdauerte den Zweiten Weltkrieg (**Taf. 188, 1-2**) unbeschadet. Für das Übrige, das fragmentiert im Moskauer Puschkin-Museum aufbewahrt wird, müssen wieder historische Aufnahmen die Beschreibung illustrieren<sup>729</sup> (**Taf. 187, 3**).

Auch Furtwängler widmete sich zum Jahrhundertende hin der Fragestellung zur Patinabeschaffenheit an Bronzen aus einer bestimmten Fundregion. So bescheinigte er dem Kesselwagen aus Kition (Inv. Misc. 8947; **Taf. 207, 4**), er sei »mit der bei cyprischen Bronzen gewöhnlichen körnigen lebhaften grünen Oxydation bedeckt«<sup>730</sup>. Leider gilt auch für diese Bronze, dass sie beim Brand im Friedrichshainer Leitturm zu Schaden kam und ihre Restaurierung nach Rückführung der meisten Fragmente aus Moskau die reduzierende Reinigung beinhaltete<sup>731</sup> (**Taf. 208, 2**). Nur die frühen Aufnahmen<sup>732</sup> vom einst intakten Gerät vermitteln ein Bild von dem, was Furtwängler für eine typisch zyprische Patina erachtete (**Taf. 208, 1**) und die ihm auch an den vielen Berliner Zypernbronzen aus den Grabungen Ohnefalsch-Richters begegnet sein dürfte.

Kurz nach der Jahrhundertwende schloss Pernice dann auch konservierungswissenschaftliche Ansätze in die Provenienzdiskussion mit ein. Der später elektrochemisch reduzierend behandelte tanzende Satyr (Inv. Misc. 8631; **Taf. 195, 3**) »ist, wie sehr viele späthellenistische Bronzen aus Ägypten, von einer gefährlichen Patina überzogen, die das Metall fast ganz zerstört hat«<sup>733</sup>. Was Pernice hiermit meinte, lassen frühe Aufnahmen erkennen<sup>734</sup> (**Taf. 195, 4**). Sein angewachsener Erfahrungshorizont auch für die Patina an Funden aus der Nilregion ließ ihn für das römerzeitliche Alexanderbildnis (Inv. Misc. 8518) schlussfolgern, die »Herkunft des Stückes ist nicht gesichert; am wahrscheinlichsten ist Ägypten; dafür würde auch die Patina, die die Figur an vielen Stellen zersetzt hat, sprechen«<sup>735</sup>. Erst später wurde bekannt, dass die Bronze tatsächlich aus dem ägyptischen Sais stammt. Die Statuette war im Mai 1945 durch den Brand im Friedrichshainer

726 Pernice 1900, 195.

727 Pernice 1904a, 19. Zudem führte er stilistische Argumente an. Zu Patinierungen bei G. Sommer s. 149.

728 Pernice 1896, 5. E. Pernice berichtete im Kontext der Pferdestirnplatte auch darüber, dass der blaue Azurit sich in Kontakt mit anhaftenden organischen Substanzen bilden kann, vgl. Pernice 1896, 27 f. Siehe hierzu weiterführend 306.

729 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 48. 6355-6356.

730 Furtwängler 1899a, 412.

731 Siehe 497 f.

732 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3876. 3883. 5006.

733 Pernice 1904a, 37.

734 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 728-729. 834.

735 Pernice 1904a, 39.

Leitturm zerstört worden. Der aus dem Moskauer Puschkin-Museum überführte Torso zählt zu den dort von jeglicher Korrosion gereinigten Bronzen<sup>736</sup> (**Taf. 184, 1**), sodass auch hier nur alte Fotografien Pernices Einschätzung nahebringen können<sup>737</sup> (**Taf. 184, 2**).

Pernices Forschung richteten sich zudem auf die etruskischen Funde. Zur heute brandgeschädigt im Moskauer Puschkin-Museum aufbewahrten Omphaloschale (Inv. Misc. 8849; **Taf. 196, 1**), die im Jahr 1900 in Paris mit der Angabe, sie stamme aus Griechenland, angekauft und anschließend in Berlin fotografiert wurde<sup>738</sup>, konstatierte er selbstbewusst: »Jedoch beweist die hellblaue sog. Edelpatina deutlich, daß das Stück etruskischer Herkunft ist«<sup>739</sup>. Ganz in diesem Sinne zeigte der Griffspiegel mit der etruskischen Venusdarstellung in Begleitung zweier Dienerinnen (Inv. Misc. 8534; **Taf. 182, 4**) »ungewöhnlich schön die charakteristische etruskische, hellblaue sog. Edelpatina«<sup>740</sup>.

Den Höhepunkt dieser Auseinandersetzung mit der Patina kennzeichnet die auf sie ausgerichtete Publikation im Jahr 1909 durch Kekulé von Stradonitz und Winnefeld zu einer Auswahl der bis 1905 erworbenen Bronzen aus Dodona<sup>741</sup>. Als Novum in der archäologischen Literatur widmete sich ein ausführliches Kapitel ganz dem zentralen Thema des besonders geschätzten Oberflächenbildes. Seine breite Darlegung in einer monographischen Schrift, herausgegeben zu Ehren des 50. Geburtstages Kaiser Wilhelms II., »für die wichtigsten Erwerbungen, die auf diesem Gebiet der antiken Kleinbronzen den Königlichen Museen seit ihrer Gründung gelungen ist«<sup>742</sup>, adelte den Diskussionsgegenstand. Fortan verankerte sich im Gedächtnis der archäologischen Forschung der Berliner Zeus (Inv. Misc. 10561; **Taf. 226, 1**) mit seiner als glatt beschriebenen Patina »von lebhaft hellblauer Färbung mit weichem Glanz, die emailartig gleichmäßig die ganze Figur überzieht«<sup>743</sup>, als ikonologisches Symbol für Bronzefunde aus dem Dodona-Heiligtum. Solche Beschreibungen, die in der Angabe zur Färbung, nicht aber zu Ebenmäßigkeit und Glanz variierten, resümierten Kekulé von Stradonitz und Winnefeld auch für Bronzen, die nachweislich direkt im Heiligtum geborgen wurden. Prominente Beispiele sind die sitzende Mänade (Inv. Misc. 10582; **Taf. 219, 2**) mit einer Patina, die »dunkler auf den Höhen, licht blaugrün in den Tiefen« ist, und der Hoplit (Inv. Misc. 7470; **Taf. 163, 2**) mit einem ähnlichen Oberflächenbild, nur »die Farbe geht mehr nach tiefem Grün hin, und der Glanz ist härter«<sup>744</sup>. Für andere Funde wie den Gefäßaufsatz in Gestalt des Ziegenbocks (Inv. Misc. 10584; **Taf. 227, 1**) war die »so viel verbreitete rauhe Patina«<sup>745</sup> Indiz für einen Fundort, der außerhalb des Heiligtums lag. Dies galt auch für den Adler (Misc. 10590; **Taf. 229, 2**) mit seiner grünen und blauen Korrosion, die seinerzeit noch unter krustigen Auflagerungen verborgen lag (**Taf. 229, 3**) und der nicht aus Dodona, sondern aus der Region (Epirus) stammen soll<sup>746</sup>.

<sup>736</sup> Siehe 474.

<sup>737</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 1135-1137.

<sup>738</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 844.

<sup>739</sup> Pernice 1904a, 21.

<sup>740</sup> Pernice 1904a, 24 f. Nr. 8.

<sup>741</sup> Die Auswahl ergänzten Abbildungen weiterer Bronzen und ein Abschnitt zu den Orakeltäfelchen, vgl. Kekulé von Stradonitz/Winnefeld 1909. Zur Herkunft der Funde vgl. SMB-ANT-Archiv, Rep. 1, Erw 189, R. Zahn, Funde von Dodona in Berlin, undatiert.

<sup>742</sup> Kekulé von Stradonitz/Winnefeld 1909, 4.

<sup>743</sup> Kekulé von Stradonitz/Winnefeld 1909, 37.

<sup>744</sup> Kekulé von Stradonitz/Winnefeld 1909, 37.

<sup>745</sup> Kekulé von Stradonitz/Winnefeld 1909, 38. Zur damaligen Patinabeschaffenheit und der Fundregion des Ziegenbockes vgl. Kekulé von Stradonitz/Winnefeld 1909, 2 Abb. auf S. 1. Die publizierte Aufnahme rechnet nicht zum Bestand der

Antikensammlung. Wie auf S. 442 beschrieben, wurde die krustige Korrosion an der Figur am Ende der 1920er Jahre von H. Tietz mechanisch geglättet und eine erneute Sockelung vorgenommen, vgl. Inv. 77, s. Anlage 1; Neugebauer 1929b, 30 f. Abb. 4-5; 1931, 80 f. Den vormaligen Zustand erfasste ein Negativ, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 2204.

<sup>746</sup> Zu Anmerkungen über die krustige Konsistenz der Korrosion und der Herkunft des Adlers vgl. Kekulé von Stradonitz/Winnefeld 1909, 43 Abb.; 45. Die publizierte Aufnahme rechnet nicht zum Bestand der Antikensammlung. Zum Hinweis auf die bereits bei der Inventarisierung ersichtliche Färbung vgl. Inv. 28, Nr. 10590. Noch mit krustiger Auflagerung war der Adler zunächst im Saal III des Antiquariums im Alten Museum ausgestellt, worauf eine Vitrinenaufnahme mit den Funden aus Dodona verweist, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 2884 (hier **Abb. 17**). 1930/1931 nahm dann H. Tietz eine Freilegung des antiken Niveaus vor, vgl. Inv. 77, s. Anlage 1 und hier 426.

Über die Antikenabteilung hinaus fasste später Gisela M. A. Richter vom New Yorker Metropolitan Museum Studien zu Fundorten und den dort vorherrschenden Patinaerscheinungen in einer Publikation zu Bronzen aus ihrem Hause zusammen. Die dortigen Funde aus Boscoreale charakterisierte die »raue grüne Patina mit dunkelblauen Flecken«<sup>747</sup>. Außerdem folgte Richter der Berliner Argumentation zur Entstehung der imposanten Patina an den Dodona-Bronzen im Heiligtum unabhängig von ihrer antiken Herkunft, um gleich Kekulé von Stradonitz und Winnefeld auf die Vorarbeit des Franzosen Leon Heuzey zu verweisen. Aus dem British Museum war laut Richter zu vernehmen, dass römische Bronzen aus Kampanien eine »apfel-grüne Farbe« sowie die etruskischen aus dem heute ausgetrockneten Falterona-See im nördlichen Etrurien eine »bräunlich-grüne Patina« haben und die Funde aus dem nördlich von Rom gelegenen Falerii eine »glatte türkisblaue Patina«<sup>748</sup> kennzeichnet.

Die Grenzen solcher Charakterisierung von Patinamerkmalen für einen Fundort klangen bereits in der unterschiedlichen Wahrnehmung und Beschreibung der Korrosionsbilder an Bronzen aus den Vesuvstädten Herculaneum und Pompeji im Abschnitt zur Repatinierung an<sup>749</sup>. Als Ursachen für solche Diskrepanzen wären eine ganze Reihe subjektiver Faktoren, vor allem die individuelle auratische Ästhetisierung der Erscheinungen sowie noch fehlende vereinheitlichende Termini für ihre Beschreibung zu nennen. Selbst innerhalb der Antikenabteilung fielen die Zuschreibungen für Objekte abweichend aus wie beispielsweise zum Zeus von Dodona innerhalb der Publikation von Kekulé von Stradonitz und Winnefeld. So heißt es einerseits, die Patina sei von einer »dem Lapislazuli ähnlicher Farbe«<sup>750</sup>. Wie oben erwähnt, ist an anderer Stelle zu lesen, sie sei hellblau<sup>751</sup>. Vier Jahre zuvor verwies Kekulé von Stradonitz noch auf eine »grünblaue Patina«<sup>752</sup>. Im Jahr 1943 referierte Neugebauer in Spanien über die griechischen Bronzen der Berliner Sammlung, darunter der Zeus, zu dem er die Anekdote nicht verschwie, dass er »wegen seiner herrlichen opalfarbenen Patina den Rufnamen das ›blaue Wunder‹ erhalten hat«<sup>753</sup>. Für den erst im Jahr 1951 herausgegebenen Band zu den Berliner Bronzen klassischer und hellenistischer Zeit sah Neugebauer für die Figur dann ein Oberflächenbild mit »einer wundervollen hell-blaugrünen Farbe«<sup>754</sup> vor. Als weiteres Beispiel unter den Dodona-Bronzen sei auf den Teller mit geflügelten Pferden an den beiden Griffenden (Inv. Misc. 10588; **Taf. 229, 1**) verwiesen. Galt er 1905 als Bronze »mit glänzender grüner Patina«<sup>755</sup>, wies er im Jahr 1909 laut Beschreibung eine »schöne glatte Patina, z. T. hellblau, ähnlich der des Zeus, aber nicht so lebhaft in der Farbe, z. T. dunkelgraugrün«<sup>756</sup> auf. Im Übrigen bewahrt der Teller auf seiner Rückseite rostbraune Bodenanhäufungen vom Fundort, die für ihn tatsächlich noch über die Lagerbedingungen informieren können, sobald man sie eingehender untersucht.

Im Übrigen beschränkte sich die abweichende Wahrnehmung nicht nur auf die prominenten Bronzen aus dem Orakelheiligtum. Für den von Furtwängler als argivische Bronze mit der dafür charakteristischen dunkelgrünen und glatten Oberfläche angesprochenen Arm einer Statuette konstatierte Neugebauer später, er sei »fast tief schwarz, glatt und blank«<sup>757</sup>. Ja, auch der von Pernice vorgestellte etruskische Spiegel mit der

747 Richter 1915, XXXII.

748 Richter 1915, XXXII.

749 Siehe 149.

750 Kekulé von Stradonitz/Winnefeld 1909, 2.

751 Auch im Inventar ist vermerkt, der Zeus habe eine »hellblaue Patina« (s. Inv. 28, Nr. 10561).

752 Kekulé von Stradonitz 1905, Sp. 36.

753 SMB-ANT-Archiv, Rep. 2, N 229, K. Neugebauer, Griechische Kleinbronzen klassischer Zeit im Berliner Antiquarium. Vortrag in Spanien, 1943. Typoskript. Zu K. Neugebauers Arbeit an den Bronzen aus Dodona und weiteren Referaten zum Thema vgl. mehrere Vorgänge, in: SMB-ANT-Archiv, Rep. 2, N 45, Bronzen aus Dodona, Korrespondenzen, Notizen und Photographien zu Objekten verschiedener Museen und Privatsammlungen, o. J.

754 Neugebauer 1951, 3. Den Band brachte postum C. Blümel heraus. Zum Manuskript vgl. SMB-ANT-Archiv, Rep. 2, N 46, Statuarische Bronzen im Berliner Antiquarium, Manuskript der Beschreibungen zum 2. Band des Katalogs, postum hrsgg. von Carl Blümel: Die griechischen Bronzen der klassischen Zeit und des Hellenismus, Berlin 1951.

755 Kekulé von Stradonitz 1905, Sp. 36. Zu K. Neugebauers Forschung zum Teller vgl. SMB-ANT-Archiv, Rep. 2, N 42, Bronzetafel aus Dodona im Berliner Antiquarium und Parallelstücke, undatiert.

756 Kekulé von Stradonitz/Winnefeld 1909, 28.

757 Neugebauer 1951, 7.

Venus und ihren Begleiterinnen, der sich seiner Meinung nach im typischen Hellblau etruskischer Bronzen zeigte, dagegen in das Inventar noch mit »schöner blaugrüner Färbung«<sup>758</sup> einging, legt nahe, dass mit einer fehlenden systematisierten Patinabeschreibung ihre Bedeutung als Werkzeug in der Provenienzforschung ungenau umrissen blieb.

Mit einem übergreifenden Vergleich deutete Neugebauer in der Monographie zu den klassischen und hellenistischen Berliner Bronzen den erforderlichen Schlusspunkt unter die verallgemeinernde Debatte zum antiken Herstellungshorizont und auch zur Lokalisierung der Fundregion mithilfe der Patinaerscheinungen an. Auslöser war wieder der Zeus von Dodona. Die Patina an der Bronze, ein nunmehr diskutiertes Meisterwerk korinthischer Gießerkunst, kann eben nicht als Charakteristikum von Arbeiten aus dieser Region gewertet werden, was an sich noch keine neue Erkenntnis ausmachte, doch Neugebauers längst fälliger Verweis auf die unübersehbare Ähnlichkeit des Oberflächenbildes an Bronzen aus italischen Werkstätten schien weitere Überlegungen für wenig zielführend darzustellen<sup>759</sup>. Als Referenz verwies er nun endlich auf die mehrfach zuvor von ihm ohne weitere Überlegungen zum Korrosionsbild besprochene Minerva aus dem kleinen Ort Apiro in der Provinz Ancona<sup>760</sup> (Inv. Misc. 10819; **Taf. 230, 2**), deren Patina der am Zeus genauso wie der an der Schwarzenbacher Amphora (Inv. Fr. 674; **Taf. 40, 2**) glich, die wiederum als prominentes »etruskisches Erzgefäß gallischen Fundorts«<sup>761</sup> bereits weitaus früher die These zur Lokalisierung bestimmter Patinaformen in Frage hätte stellen können. Bleibt man einmal bei solchen Überlegungen, wäre es mit den beiden und zahlreichen weiteren seinerzeit bekannten Beispielen ebenso naheliegend gewesen, darüber nachzudenken, ob gerade etruskische Erzeugnisse unabhängig vom Fundort vergleichbare Korrosionsbilder entwickelten. Auch hierbei hätte rasch deutlich werden müssen, dass nicht der Fundort an sich, sondern bestimmte Bodenbedingungen – im Falle des Zeus, der Minerva und der Amphora sehr sandige und kaum humushaltige – die Grundlage für die Entstehung dieser Form der *aerugo nobilis* bildeten, was als konservierungswissenschaftliche Weiterentwicklung solcher Fragestellungen noch nicht Gegenstand der damaligen Debatte war.

Andererseits trug die Sensibilisierung für die Korrosionserscheinungen nun dazu bei, ihrer Erscheinung im dokumentarischen Duktus in zentralen Bronzepublikationen mehr Bedeutung beizumessen. Deutlich vollzog diese Integration Neugebauer, wenn es darum ging, Neuerwerbungen mit kurzen, aber genauen Beschreibungen stilistischer Charakteristika, aber auch mit prägnanten Angaben zum Zustand der Bronzen vorzustellen. Als ausführlichen Bestandteil finden sie sich in Neugebauers Band zu den minoischen und archaischen Bronzen aus dem Antiquarium<sup>762</sup>.

Die dann um 1930 intensivierten Arbeiten am zweiten »Bronzeband«<sup>763</sup> sahen geradezu makroskopische Objektbeschreibungen zur Veröffentlichung vor, sodass sie als Zustandserfassungen gegenwärtig selbst für kleinste Veränderungen sicher zitiert werden können<sup>764</sup>. Beispielgebend für Neugebauers Kenntnis und Gründlichkeit sei hier nochmals auf den Text zum Zeus aus Dodona verwiesen, obschon er nicht mehr im eigentlichen Sinne zur Vergegenwärtigung des Patinabildes dient, sondern die Erfassung von Deformiertem und Fehlendem verdeutlicht. Neugebauer schrieb: »An der linken Hand sind die drei mittleren Finger nach oben verbogen, es fehlen das erste Glied des Daumens und die Hälfte von der Kruppe des Ringfingers«<sup>765</sup>. In Ergänzung verdeutlichen die zwei veröffentlichten Fotografien<sup>766</sup> den Winkel der Verbiegung

<sup>758</sup> Inv. 28, Nr. 8534.

<sup>759</sup> Vgl. Neugebauer 1951, 3-6 Kat. 3 Taf. 2-3. 13, Kat. 3.

<sup>760</sup> Vgl. Neugebauer 1951, 5 Anm. 1.

<sup>761</sup> Gerhard 1856a.

<sup>762</sup> Vgl. Neugebauer 1931.

<sup>763</sup> Die Datierung der intensivierten Forschung für die Schrift zu den klassischen und hellenistischen Berliner Bronzen legen die zu diesem Zeitpunkt verdichteten Restaurierungsarbeiten und Fotoaufträge nahe, vgl. Inv. 77, s. Anlage 1.

<sup>764</sup> Vgl. Neugebauer 1951.

<sup>765</sup> Neugebauer 1951, 3.

<sup>766</sup> Neugebauer 1951, Taf. 2-3, Kat. 3, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 2188-2189, Auch spätere Vorkriegsaufnahmen dokumentieren den vormaligen Zustand, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 5501-5502.

und die Beschreibung liefert ein sicheres Indiz, dass es die drei Finger sind, für die heute die Kuppen fehlen (Taf. 226, 2). Zur wie auch immer von Grün über Lapislazuli bis Blau interpretierten Patina ergänzte Neugebauer nun endlich mit präzisiertem Blick, sie sei »aber von zahllosen dunkelbraunen Punkten und Strichelchen durchzogen sowie hier und da von ganz feiner bräunlicher Erde bedeckt«<sup>767</sup>.

#### Eingrenzung – graphitgraue Verschleierung und die Bedeutung von Einheitlichkeit

Für einen Zeitpunkt, an dem die Archäologen im Alten Museum die archäologische Korrosion an Metallfunden in ihrer Gänze als bedeutend wahrnahmen, Lackpatinierungen entfernen ließen und man mit C. Tietz und H. Tietz Restauratoren mit teils noch immer gültigen restaurierungsethischen Grundwerten dauerhaft am Antiquarium beschäftigen konnte, erstaunt die Verschleierung der Patina bis zur vollständigen Unkenntlichkeit durch eine graphitähnliche, anthrazitfarbene und zugleich seidenmatte Überfassung an gleich einigen wichtigen größeren und großen Bronzen.

Schon 1890/1891 ließ Furtwängler beim archaischen Knabenkopf (Fr. 1828; Taf. 83, 1) einen solchen Überzug am Ende der tiefgreifenden Ent- und Um-Restaurierung applizieren. Furtwänglers bemerkenswert ausführliche Anmerkungen zu den Restaurierungsmaßnahmen in der Neubeschreibung des Kopfes erwähnen zwar den finalen Arbeitsgang nicht, den allerdings dokumentiert das kleine Foto, das dem Abschnitt beigefügt wurde<sup>768</sup> (Taf. 83, 3). Furtwängler ließ den Kopf vom Büstenuntersatz trennen und die fehlenden Teile der Frisur aus Wachs ergänzen, worauf noch näher eingegangen wird<sup>769</sup>. Hier ist von Bedeutung, dass die Erzeugung einer monochromen Erscheinung gewünscht war, die sich in aller Deutlichkeit als graphitgrauer Überzug beispielsweise auf den 1923 beauftragten Aufnahmen<sup>770</sup> (Taf. 84, 1) zu erkennen gibt. Offenkundig missfiel die Kenntlichkeit der neuen Ergänzungen und das ebene rote bis schwarze Korrosionsbild wurde als ästhetisch unpassend interpretiert.

Erwägt man als ein weiteres Motiv für die Dunkelfärbung die Ablehnung einer früheren restauratorischen Oberflächenmanipulation, wäre für den Xantener Knaben (Inv. Sk 4; Taf. 258, 1) noch die Verschleierung des angenommenen Abtrags beinahe sämtlicher Korrosionsauflagen mit Säure denkbar. Sicherheit ist hierüber nicht mehr zu erlangen. Immerhin liefern zwei im Mai 1902 übernommene Fotografien<sup>771</sup> den *terminus ante quem* für die dicht geschlossene Erscheinung (Taf. 258, 3), die mit einem dunkelgraphitgrauen Überzug realisiert wurde und von dem Reste bis in die jüngere Vergangenheit überdauerten<sup>772</sup>. Auch der Betende Knabe (Inv. Sk 2; Taf. 249, 1) erfuhr eine solche Behandlung<sup>773</sup>. Gesicherte Hinweise auf den *terminus post quem* der Überfassung beider Statuen bieten zwischen 1885 und 1901 belichtete Aufnahmen

<sup>767</sup> Neugebauer 1951, 3. Der von K. Neugebauer angesprochene Sinter fehlt heute, was die Frage nach einer späteren Reinigung aufwirft, bei der man vielleicht mit unglücklichem Ausgang versuchte, auch die Finger zurückzuformen. Eine befriedigende Antwort ist nicht zu finden. Eine Bearbeitung ist laut Entnahmeverzeichnis nicht belegbar, jedoch nicht auszuschließen, vgl. Inv. 77, s. Anlage 1. Gleiches gilt für die Nachkriegsjahre im amerikanischen Kunstgutlager von Wiesbaden. Die am Antikenmuseum in Westberlin aufgenommenen Fotos aus den frühen 1960er Jahre zeigen den Zeus bereits ohne die Fingerkuppen.

<sup>768</sup> Vgl. Furtwängler 1893, Taf. 32, 1b.

<sup>769</sup> Siehe 287 f.

<sup>770</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3853. 3853 a. 3853 b.

<sup>771</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 2665 (= Sk Neg. 1112 a) und 7104 (= Sk Neg. 1112 b). Zu den Abbildungen des nicht

näher bekannten Fotografen Döttl vgl. Maischberger 2011, 13 Anm. 58.

<sup>772</sup> Beim Xantener Knaben bewirkten in den Folgejahrzehnten trockene, gewiss auch feuchte Reinigungen das Ausdünnen der Überfassung bis auf eine Schicht, die den metallischen Charakter der Oberfläche im Sinne des verbreiteten Konzepts einer Bronzierung künstlich altern ließ. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Oberflächenbild bisweilen als Ergebnis einer elektrochemisch reduzierenden Reinigung interpretiert, sodass der Überzug bis zur vollständigen Abnahme im Jahr 2007 unerkannt blieb. Zum Überzug und seiner Datierung vgl. Peltz 2011b, 33; 2013a, 104. Zur Abnahme während der jüngsten Restaurierung vgl. Peltz 2008b, 227 Abb. 3; 2011b, 36 Abb. 11.

<sup>773</sup> Wie beim Xantener Knaben wurde der Überzug auch beim Betenden Knaben durch spätere Oberflächenreinigungen zu-

von der Skulpturenaufstellung im Alten Museum aus dem französischen Fotostudio Léon & Lévy<sup>774</sup>. Auf mehreren Fotografien der Serie zeigt sich der Betende Knabe und auf einer Abbildung der aus Xanten noch ohne die Färbung. Die früheste bekannte Fotografie, die den Betenden Knaben mit vereinheitlichtem Oberflächenbild ablichtete, veröffentlichte Kekulé von Stradonitz erst im Jahr 1906<sup>775</sup>. Eine weitere Fotografie publizierte zwei Jahre später Pernice<sup>776</sup>. Beide Negativplatten zählen nicht zum Bestand des Fotoarchives der Antikensammlung, hingegen die Platte aus den 1910er Jahren aus dem Verlagshaus Bard<sup>777</sup> schon (Taf. 250, 1). Sie vermittelt einen guten Eindruck von der vereinheitlichten Erscheinung des prominenten Bildwerkes, das jegliche Bezüge zur archäologischen Patina verloren hatte, wobei anzunehmen ist, dass der Betende Knabe annähernd zeitgleich mit dem Xantener Knaben dieselbe Behandlung erfahren haben dürfte.

Kaum zu glauben, aber doch nur so zu interpretieren ist, dass beim Betenden Knaben die monochrome Überfassung ausschließlich ästhetisch motiviert war und nicht etwa vormalige Restaurierungsergebnisse verdecken sollte. Immerhin schlussfolgerte Pernice, die »Patina, die an einzelnen Stellen [...] noch erhalten ist, ist keine gutartige«<sup>778</sup> und vergleichbar unzufrieden äußerte sich schon Conze im Jahr 1886<sup>779</sup>. Diese bewusste Inszenierung der Oberfläche in neuem Aussehen mit gleichzeitiger Ablehnung des überlieferten Oberflächenbildes erfolgte ebenso beim Bacchus von der Balkanhalbinsel (Inv. Misc. 7469; Taf. 161, 2), am Kopf von Kythera (Misc. 6324; Taf. 136, 2) und an dem der Göttin aus Italien (Inv. Sk 6; Taf. 263, 1). Gerade am Göttinnenkopf bleibt die Überfassung ganz unverständlich, da sie die zuvor offensichtliche Aussage zur römerzeitlichen Vergoldungspraktik an Götterdarstellungen vollkommen ignorierte. Und wieder dokumentieren frühzeitig belichtete Glasnegative das heute kaum vorstellbare monochrome Oberflächenbild<sup>780</sup> (Taf. 161, 3; 136, 3; 263, 2).

Gesichert ist auch, dass die beiden Großbronzen und die Teilstücke von solchen mit diesem Oberflächenbild im Saal III des Antiquariums zur Aufstellung kamen, sie also zum übergreifenden Konzept der Neuinszenierung im Alten Museum ab 1907 wurde, wie einige Saalaufnahmen<sup>781</sup> zu erkennen geben (Abb. 12; 18-20). Richtet man den Blick auf die hier ausgestellten großen Statuetten, zeigt sich das gleiche Bild. Die historischen Glasnegative lichteten den 46 cm hohen Jüngling (Inv. Fr. 2159; Taf. 112, 3-4) und den ihn um wenige Zentimeter überragenden Krieger (Inv. Fr. 2196; Taf. 115, 3-4) in dunkel monochromer Erscheinung ab<sup>782</sup>. Für die beiden etruskischen Großstatuetten ist keine restauratorische Notwendigkeit zu erkennen, die im traditionellen Verständnis doch eher respektable Edelpatina zu verbergen, mit der sie Berlin erreichten. Doch auch sie erschien nicht mehr zeitgemäß.

sehends ausgedünnt. Die gänzliche Abnahme verbliebener Reste war dann Gegenstand der umfassenden Restaurierung im Jahr 1981, vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Sk 2. Hierbei wurden wenige Auflagen nicht erfasst, die noch immer über den Charakter des Überzuges Auskunft geben. Hierzu vgl. Niemeyer 1997a, 134.

<sup>774</sup> Zur Bilderserie, ihrer Entstehung und den bisherigen Datierungsvorschlägen vgl. Schnell 2016. Zur Abbildung des Xantener Knaben vgl. Schnell 2016, 38 Abb. 2. Zu den Abbildungen zum Betenden Knaben vgl. <https://www.europeana.eu/portal/de/search?page=2&q=who%3A%28LEON+%26+LEVY%29&qf%5B%5D=Altes+Museum> (10.01.2019).

<sup>775</sup> Vgl. Kekulé von Stradonitz 1906, 266 Abb.

<sup>776</sup> Vgl. Pernice 1908, 223 Abb. 97.

<sup>777</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Bard 90.

<sup>778</sup> Pernice 1908, 224.

<sup>779</sup> Vgl. Conze 1886, 9.

<sup>780</sup> Den Bacchus zeigt das 1921/1922 aufgenommene Negativ in diesem Zustand, vgl. Inv. 123, ANT Neg. 8118 (= Dublette von

ANT Neg. 3563). Den Kytherakopf lichtet als erste Aufnahme eine im Jahr 1905 oder wenig später entstandene Glasplatte mit einheitlichem Oberflächenbild ab, vgl. ANT Neg. 2035. Weitere, bis in den Mai 1931 entstandene Abbildungen zeigen ebenso den Kopf mit dunklem monochromen Oberflächenbild, vgl. ANT Neg. 3481. 5414-5416. 5430. Diesen Zustand verdeutlicht für die Göttin das im Mai 1913 aufgenommene Negativ, vgl. Inv. 123, ANT Neg. 7101 (= Sk Neg. 1645).

<sup>781</sup> Vgl. ANT Neg. 3762-3763. 6511-6512.

<sup>782</sup> Zum Jüngling vgl. ANT Neg. 3562. Spätere, 1927/1928 inventarisierte Aufnahmen zeigen den in seinem Zustand unveränderten Kopf aus vier Perspektiven, vgl. ANT Neg. 4912-4915. Zum Krieger vgl. Inv. 123, ANT Neg. 8146. Die Glasplatte wurde im November 1944 mit der Bemerkung »alte Aufnahme« inventarisiert, vgl. Inv. 123, Nr. 8146. Dieselbe Aufnahmesituation wie die beim Jüngling legt nahe, dass beide Negative zeitgleich entstanden.

Über Neugebauers Haltung zum vereinheitlichten Oberflächenbild informiert ein Schreiben an Carl Schuchardt vom März 1930, der zuvor um Fotografien vom Betenden Knaben bat. Neugebauer ließ den im Jahr 1925 pensionierten Direktor der prähistorischen Abteilung an den Museen wissen, dass die »schwarze Wachsfarbe«, wie der Archäologe am Antiquarium die Überfassung ansprach, am Kopf abgenommen wurde<sup>783</sup>. Offenbar war Neugebauer aber von der Richtigkeit dieses Schrittes nicht ganz überzeugt. So ließ er seinen vormaligen Kollegen auch wissen, »dass die Einheitlichkeit des früheren Eindrucks dahin ist« und »dass man die Statue nicht wieder aufstellen könnte, ohne den Kopf leicht zu tönen«<sup>784</sup>. Doch auch dieser Zustand erfüllte nur bedingt die Vorstellung vom Erscheinungsbild der berühmten Berliner Großbronze, so dass Neugebauer – offenbar schwankend zwischen Authentizität und Verunklärung – Schuchardt nicht etwa Fotografien vom Betenden Knaben mit neu überfasstem Kopf, sondern solche in Aussicht stellte, die das Bildwerk mit gereinigtem Kopf auf nahezu noch monochrom dunklem Körper ablichteten<sup>785</sup> (Taf. 250, 2). Warum die Eigenwilligkeit dieses Hybrides zur erneuten Kaschierung und nicht in eine vollständige Bereinigung der Statue von jedweden Überzügen führte, wie sie H. Tietz zum damaligen Zeitpunkt wiederholt vornahm<sup>786</sup>, ist nur damit zu erklären, dass die Überfassung im Laufe der Jahre durch wiederholtes Abputzen der ja frei aufgestellten Bronze erheblich ausgedünnt war und nicht mehr als solche das Oberflächenbild nennenswert beeinträchtigt haben wird.

Andererseits ließ Neugebauer beim Bacchus den Überzug schon im Dezember 1929 von H. Tietz ganz abnehmen. Zu diesem Zeitpunkt befand sich die Bronze zum »Reinigen«<sup>787</sup> in der Restaurierung. Das Ergebnis hätte eigentlich ähnlich enttäuschen können wie das beim Betenden Knaben. Erst nun wurden die vielen Verletzungen in der Patina, ja selbst bis tief in die Bronze hinein deutlich sichtbar und doch erfolgte offenbar keine erneute Tönung der Oberfläche.

Neugebauers Motive, die zum Bruch mit der vereinheitlichenden Ästhetisierung beim Bacchus führten, lassen sich eigentlich nur mit der Rückbesinnung auf den Stellenwert des originären Oberflächenbildes archäologischer Bronzen erklären, welches ab den frühen 1930er Jahren wieder das Antikenverständnis dominierte und für die übrigen überfassten Bronzen zumindest nach sich zog, dass an ihnen der Auftrag nicht mehr erneuert wurde.

Warum allerdings er und vor ihm andere Archäologen überhaupt davon überzeugt waren, bedeutenden Ausstellungstücken ein völlig anderes Aussehen zu verleihen, scheint im Zeitgeschmack begründet zu sein. An eine Konservierung, die das Sammlungsgut vor Folgekorrosion schützen sollte, ist für keine der aufgeführten Bronzen zu denken, wie die Notiz Neugebauers zum Betenden Knaben verdeutlichte. Der Überzug zielte ganz auf die Zurücksetzung des überlieferten Oberflächenbildes ab. Könnte man für die meisten Antiken noch dahin gehend argumentieren, dass die monochrome Überfassung erneut die eigentlich in Misskredit geratene Lackpatinierung aufgreifen sollte, blieb eine solche für den vergoldeten Göttinnenkopf ganz ohne Bezug zur vormaligen Ästhetik. Unverständlich ist zunächst auch, warum die Wahl nicht zu Gunsten eines eher bronzierenden, folglich braunen Oberflächenüberzuges ausfiel, wenn man schon tiefgreifend das Aussehen der Antiken veränderte.

Tatsächlich ähnelte der Überzug keiner der bis dahin üblichen, als edel angesehenen Oberflächengestaltungen antiker Bronzen. Selbst die schwarzen Lackpatinierungen unterstrichen die Plastizität und verschleierten sie nicht, wie es die Graphitüberfassung tat, die gewalztem Stahl mit seiner Magnetitschicht und den Oberflächen auf den prominenten Erzeugnissen des preußischen Eisenkunstgusses<sup>788</sup> glich. Damit fand

<sup>783</sup> Vgl. Neugebauer an Schuchardt, 20.03.1930, in: SMB-ANT-Archiv, Rep. 2, N 20. Zur Bearbeitung durch H. Tietz s. 446.

<sup>784</sup> Neugebauer an Schuchardt, 20.03.1930, in: SMB-ANT-Archiv, Rep. 2, N 20.

<sup>785</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 5222-5225. 5237-5240.

<sup>786</sup> Siehe 444-446.

<sup>787</sup> Inv. 77, s. Anlage 1 und hier 444.

<sup>788</sup> Vgl. Schreiter 2007. Zur dunkelgrauen Farbigkeit und Färbung der Kunstgusserzeugnisse vgl. Becker 2007, 125.

die Färbung auf Bronze eine Analogie im zeitgenössischen Kunstverständnis mit seiner Fokussierung der materialikonologischen Deutung des Eisens als Symbol neuer nationaler Identität, Stärke, Standhaftigkeit und Macht<sup>789</sup>. Der Wandel fällt in die Zeit der Neuausrichtung im Umgang mit den römischen Altertümern aus heimischen Böden und ihrer Kontextualisierung im lokalen Geschichtsvermögen als wesentliche Epoche<sup>790</sup>. Am Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich im denkmalpflegerischen Restaurierungsspektrum die Transformation der zuvor als *aerugo nobilis* ästhetisierten Oberflächenbilder in das nun präferierte grauschwarz des Eisens soweit etabliert, dass selbst konzeptionell metallisch wirkende nachantike Bronzegüsse aus dem Innenraum bis hin zu solchen, die vergoldet zur Aufstellung kamen, monochrom dunkelgraphitgrau bis schwarz überfasst wurden<sup>791</sup>. Von hier aus fand dann offenkundig diese Form der Vereinheitlichung ihren Weg in die Restaurierung der antiken Bronzen.

Diesem Zeitgeschmack folgend, erweiterte im Jahr 1891 Georg Buchner in seiner umfassenden Schrift zur Färbung der Metalle das tradierte Verständnis von Bronzierung nun um das »Schwarz-Oxid« aus »feinst geschlammtem Graphit, wie solcher in den Bleistiftfabriken«<sup>792</sup>, zuzüglich einer abschließenden Wachsbeschichtung. Überhaupt rechnete Buchner den Graphit zu den wichtigen Pigmenten<sup>793</sup>, der laut einem weiteren Rezept, ergänzt um ein wenig Ruß-, Bein- oder Rebensschwarz und gebunden in einem paraffinhaltigen Bindemittel<sup>794</sup>, dem Überzug sehr nahekommt, der den Resten am Betenden Knaben gleicht und dem vollflächigen Überzug am Xantener ähnelte, der ihn noch bis vor einem Jahrzehnt bedeckte.

## FRAGMENTIERUNG UND VOLLSTÄNDIGKEIT – UMGANG MIT FEHLENDEM

### Der Wunsch nach Vollständigkeit und der Weg zur Akzeptanz des Fragments

Die Auffindung unbeschadeter antiker Bronzen wurde und wird als glückliche Ausnahmesituation angesehen. Vielfältige Einwirkungen der antiken objektbiographischen Phase (Katastrophen menschlichen und natürlichen Ursprungs) können Veränderungen vom vollständigen Ganzen zum Fragmentierten mit sich bringen. Vergleichbare Einflüsse bewirkten während der Ruhephase weitere Veränderungen, hier auch in Abhängigkeit vom Ausmaß der Objektbeeinflussung durch Korrosion. Die nachantike Objektbiographie bot unter Umständen das gleiche Potenzial für Brüche, Risse und Verformungen. Beinahe genauso galt als glücklicher Umstand, sobald das Artefakt fragmentiert, aber vollständig überdauerte. Die Ursachen für Unvollständigkeit setzten ebenso in antiker Zeit ein. Bereits hier wurden bewusst oder unbewusst Teil- oder Bruchstücke eines Ganzen aus dem Kontext herausgelöst. Störungen während der Ruhephase trennten Gebrochenes oder Abgelöstes voneinander und lokal abweichende Korrosion bewirkte Verluste durch die

<sup>789</sup> Materialikonologisch besetzte in der Entwicklung einer neuen nationalen Identität das eiserne Oberflächenbild die germanischen Traditionen. Als Inbegriff der exponierten Ausdeutung des Materials gilt die Etablierung des »Eisernen Kreuzes« als Ehrung für Verdienste um das Vaterland im Jahr 1813 nach einem Entwurf K. Schinkels. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts nahm die Stellung des Eisens im Kunstguss ab, behielt aber weiterhin seine »vaterländische« Bedeutung, die sich gerade in den kunsthandwerklichen Ausrichtungen und der Einbeziehung (schmiede)-eiserner Bauglieder in die Architektur und Landschaftsgestaltung um die Wende zum 20. Jahrhundert äußerte. Zum Eisenkunstguss als Ausdruck des »neugestärkten Preußengeistes« bereits vor 100 Jahren vgl. Schmitz 1917, 7f.

Zusammenfassend zur materialikonologischen Bedeutung der gusseisernen Erzeugnisse vgl. Raff 2008, 86-91.

<sup>790</sup> Vgl. Grüßinger 2016.

<sup>791</sup> Vgl. Heithorn 1994, 95-97.

<sup>792</sup> Buchner 1891, 317.

<sup>793</sup> Beispielsweise erwähnte G. Buchner den Graphit an zentraler Stelle im Kontext der summarischen Beschreibung der mechanischen Metallfärbungen, zu der er jegliche Überzüge rechnete, vgl. Buchner 1891, 6f.

<sup>794</sup> Vgl. Buchner 1891, 334. Auf der Museumsinsel wurde auch später noch eine ähnlich pigmentierte Wachsconservierung zur Erlangung eines gleichmäßigen Oberflächenbildes an archäologischen Bronzen angewendet.

vollständige Zersetzung von Bronzepartien. Auch die Grabungs- und Sammlungsgeschichte blieb nicht frei von Umständen, die zum Verschwinden originaler Substanz beitrugen.

Der instinktive Impuls, zusammenzufügen, was zusammen gehört, bewirkte eine Kontextualisierung zuvor nur assoziativ zu einem Ganzen rekonstruierbarer Scherben sowie ihre Aufwertung. Entscheidend für das Fragment war, ob es sich seiner originären Position innerhalb des Artefaktes zuordnen, zudem, ob es sich einpassen ließ. Ein nicht zuzuweisendes sowie deformiertes, somit nicht anzufügendes Fragment konnte in Vergessenheit geraten. Das Auffüllen von Fehlendem spiegelt subjektive zeitgenössische Zuschreibung, besser jedoch wissenschaftliche Erkenntnisse, jeweils basierend auf dem Bedürfnis nach Vollständigkeit wider. Vollständigkeit hatte die Visualisierung von Stil, Typ und Funktion der Antiken zum Ziel. Sie sollte das Vollkommene als solches wieder erfahrbar machen: Eine Bronzestatuette oder -skulptur nahm als Abbild einer mythologischen Figur oder eines Herrschers nur dann wieder Gestalt an, indem gebrochene Köpfe, Gliedmaßen sowie Attribute angesetzt oder, sollten sie fehlen, ergänzt wurden; ein Gefäß war als solches erkennbar und zuzuordnen, indem Fragmente und Teilstücke zusammengefügt sowie Fehlendes durch Hinzutaten rekonstruiert wurden. Hiermit gleichbedeutend war die Aufwertung der Bronzen, die dadurch vollendet werden konnte, sobald zusammengefügte Brüche und Hinzutaten durch die Lackpatinierung, die Insitu-Patina und insgesamt seltener durch die chemische Patinierung im Duktus der zeitgenössischen Patinaästhetik erschienen.

Für die Realisierung dieser Restaurierungsergebnisse hatte die vollständige Unversehrtheit der antiken Substanz bis in das 20. Jahrhundert hinein einen abweichenden Stellenwert, der Bohrlöcher, Patinamanipulationen, Bruchkanteneinebnungen etc. in unterschiedlichem Ausmaß zuließ. Von zentraler Bedeutung war das finale Ergebnis der Restaurierung, zu dessen Konzept noch nicht die gänzliche und schadensfreie Rücknahme aller applizierten Füge- und Ergänzungsmaterialien auch aus den verdeckten Innenräumen und Unterseiten von Antiken zählte.

Das entkontextualisierte Fragment blieb als Sammlungsgut bis zur Entwicklung der systematisierten Fund- und Fundkomplexbergung die Ausnahme. Die entstehende Grabungsarchäologie erkannte immer deutlicher den Wert des Fragments als Informationsträger, sodass es zum bewahrenswerten Kulturgut werden konnte. Mit der Annäherung an die Akzeptanz des fragmentierten Zustandes setzte auch die Abkehr vom obersten Gebot der ästhetischen Vollständigkeit als wissenschaftlich fragwürdige Intention ein.

### **Statik – Materialität – Plastizität: technische Voraussetzungen**

Gleich dem Umgang mit dem Oberflächenbild übernahmen die restaurierenden Kunstschaaffenden und Kunsthandwerker die Technik- und Materialpalette aus ihrem Umfeld, um Fragmente zusammenzufügen und Fehlendes zu ergänzen. Die Wahl der Vorgehensweise wurde entscheidend vom Zustand des Überlieferten beeinflusst: Dem massiv gegossenen, daher mitunter wenig tiefgreifend korrodierten Fragment oder Teilstück mit entsprechend großflächigen und belastbaren Bruchkanten stand der dünnwandige, daher oft deutlich korrodierte Scherben einer Treibarbeit mit brüchigen und schmalen Kantenverläufen gegenüber.

Aus dieser Spannweite mit vielgestaltigen Facetten schlussfolgerten abweichende Statikkonzepte in Abhängigkeit vom angestrebten Restaurierungsergebnis, welches vom Fortbestand des Objektes gemäß seiner antiken Bestimmung bis hin zur Herrichtung als Sammlungsgut reichte. Damit definierten die unterschiedlichen Nutzerbedürfnisse die Wahl der Füge- und Ergänzungstechniken in einem Spektrum, welches sich vom monumentalen Reiterstandbild im Außenraum bis zum fragilen Gefäßkörper einer Preziose erstreckte.

Für die Füge- und Ergänzungstechniken waren vordergründig die mit ihren Materialitäten verbundenen Eigenschaften und nur untergeordnet ihre ästhetische Erscheinung von Bedeutung. Die eingesetzten Materialien bildeten den Untergrund, auf dem die finale Oberflächengestaltung entstand. Dies gilt auch für materialähnliche Ergänzungen, deren Erscheinungsbild gleich den Fügenähten und materialfremden Ergänzungen mit dem umrissenen technischen Potenzial gemäß des zeitgenössischen Patinakonzepts modelliert wurde.

Und doch ist es so, dass die Bronze für den Guss von Ergänzungen an figürlichen Antiken sowie das getriebene Blech aus Bronze, Messing und Kupfer zur Vervollständigung von Verteidigungswaffen, Gefäßen und weiterer Gebrauchsobjekte nie ganz ihre materialikonologische Bedeutung in der Fortführung der antiken Vorgabe verlor.

Die Grundlage für das Verbinden von Fragmenten sowie Herstellen und Anfügen von Ergänzungen bildeten die Methoden und Materialien, mit denen vergleichbare Arbeitsergebnisse an zeitgenössischen künstlerischen und kunsthandwerklichen Erzeugnissen realisiert wurden.

Zu den Füge- und Reparaturtechniken beinahe aller metallverarbeitenden Gewerke zählte das Dübeln, Schrauben, Stiften und Nieten aus dem Spektrum der formschlüssigen Befestigungstechnik sowie die materialschlüssigen thermischen Verfahren der Lötung<sup>795</sup>.

Das Um- und Verformen war insbesondere den blechverarbeitenden Berufszweigen geläufig<sup>796</sup>. Ihre Fähigkeiten ermöglichten die treibtechnische Gestaltung beinahe jeder gewünschten Form eines Erzeugnisses sowie seiner dekorativen Oberflächengestaltung, hierzu gehörte auch die Instandsetzung beschädigter Treibarbeiten.

Zum Standardrepertoire der Gießereien zählte bis weit in das 18. Jahrhundert der Überfangguss als Technik zur Verbindung einzelner Gussteilstücke vom kleinen Gerät bis zur monumentalen Skulptur sowie die Reparatur von Gussfehlern und Beschädigungen<sup>797</sup>, die in kleineren Dimensionen mit Schrauben, Stiften, Blei, Harz oder Wachs verschlossen wurden<sup>798</sup>. Dem Fügen ging der Guss in Teilstücken voraus, die in der Summe ein Ganzes ergaben. Der im Inneren von Statuen oft belassene Gusskernaufbau aus einer Gipsmasse und Eisenarmierungen bot sich als stabilisierende Füllung an, zudem wurde der Vorteil derartiger Innenleben für die Montage einzeln gegossener Teilstücke eines Bildwerkes erkannt<sup>799</sup>. Die gleiche Funktion übernahmen Bleifüllungen.

Die Eigenschaften des Gipses als universell in den Gewerken eingesetztes Material ließ sich durch Zuschläge entsprechend des Anwendungsbereiches modifizieren<sup>800</sup>. Wasserlösliche Leime organischen Ursprungs wirkten sich auf die Verarbeitung und Härte aus, Papierfasern beeinflussten die mechanischen Eigenschaften

<sup>795</sup> Zur antiken Befestigungstechnik, die in ihren Grundzügen bis in die Gegenwart tradiert wurde, vgl. Peltz 2010b; 2011a. Die Löttechniken waren durch die nachantiken Jahrhunderte wiederholt Gegenstand von Beschreibungen, sodass nur auf einige Publikationen mit umfangreicheren Beschreibungen verwiesen wird. Zu Lötpraktiken im 16. Jahrhundert vgl. Kunstbüchlin 1535, 4f. Zu den in barocker Zeit bekannten Löttechniken vgl. Klein 1760. Zu den folgenden Möglichkeiten vgl. Hirschberg 1835, 128-133. Zur Geschichte des Lötens im Überblick vgl. Wolters 1975.

<sup>796</sup> Zu den Möglichkeiten im Kupferschmiedehandwerk bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts vgl. Höhne/Rösling 1839. Zum Kupferschmiedehandwerk und seinen Einfluss auf die aktuelle Restaurierung von Bildwerken im Außenraum vgl. Trappen 2017.

<sup>797</sup> Zum Kunstguss und den hierbei verwendeten Materialien und Techniken vom Mittelalter bis in das 20. Jahrhundert vgl. Lüer 1902. Zum nachantiken Überfangguss als Füge-technik

am Beispiel einer barockzeitlichen verkleinerten Kopie der Laokoongruppe vgl. Jendritzki/Rohnstock 1997, 462-467 Abb. 7. Zu ebensolchen als Reparaturguss ab der Renaissance vgl. Bewer/Bourgarit/Bassett 2009, 35f.

<sup>798</sup> Zu Reparatur- und Füge-techniken in der Gießerkunst ab dem 16. Jahrhundert vgl. z. B. Bewer/Bourgarit/Bassett 2009, 36.

<sup>799</sup> Zum Formmaterial aus Gips, zuzüglich einer Kernarmierung der renaissancezeitlichen Gießereibetriebe groß- und kleinformatiger Werke Giambolognas und Il Anticos sowie dem Kommentar B. Cellinis zum Material vgl. Bewer 1995, 88 Anm. 29. Allgemein zum Gusskernmaterial aus Gips in jener Zeit vgl. Bewer/Bourgarit/Bassett 2009, 31. Zu dergleichen aus einem Gips-Schamotte-Gemisch am Beispiel einer verkleinerten Kopie der Laokoongruppe vgl. Jendritzki/Rohnstock 1997, 461 Abb. 4-5.

<sup>800</sup> Beispielsweise zum Gips im Stukkateurgewerbe und allein den dortigen Möglichkeiten der Modifikation von Eigenschaften vgl. Stukkateur-Handbuch 1996.

ten, noch deutlicher wurden sie durch Armierungen und Laminierung aus Gewebe, Papier, Holz, Metall etc. verbessert und Pigmente veränderten die Farbigkeit. Statt des Gipses konnten auch andere Füllstoffe wie beispielsweise Kreide verwendet werden. Entscheidend war dann der Leim als bindende und aushärtende Substanz. Zumeist Baum- und Pflanzenharze sowie Bernstein lieferten die Grundsubstanzen für weitere Leimgemische, die sich gut zum Kleben eigneten. Zu Kitten aufbereitet, war ihre plastische Bildsamkeit für diverse Arbeitsschritte in den kunstschaftenden Betrieben sowie für die Gestaltung einer ganzen Reihe von Produkten mit aufwändigerer Formgebung bedeutsam<sup>801</sup>. Dergleichen gilt für Wachse. Ihre statischen Grenzen ließen sich durch Zugaben von Harzen verbessern. Insgesamt deckten die Rezepturen und Verarbeitungsmöglichkeiten der plastisch zu verarbeitenden Substanzen einen breiten Anwendungshorizont diverser Zünfte ab, der sich auch für Restaurierungen eignete.

Der Nachteil der plastisch zu verarbeitenden Substanzen bestand in der geringeren Festigkeit und Tragkraft gegenüber den metallenen Materialien, ihr Vorteil lag in der weniger aufwändigen Formgebung der Oberfläche. Die ästhetisch befriedigende Herstellung künstlerischer und kunsthandwerklicher Metallerzeugnisse war arbeits- sowie kostenaufwändig und wurde zudem nur von einem eingeschränkten Personenkreis beherrscht. Entsprechend komplex, vielschichtig und kreativ gestaltete sich die Übernahme von Methoden und Materialien in die restauratorische Aufarbeitung antiker Bronzen.

### **Fragment und Teilstück – Bedeutung und Bewahrung**

In dem Moment, als man anfing, Antiken als Sammelobjekte zu begehren, begann die Differenzierung der aus einem Ganzen herausgelösten Bestandteile in das unspezifische Fragment und das selbstständige Teilstück<sup>802</sup>. Mit erkenntlicher Zuschreibung und der sich hieraus erschließenden abwesenden Ganzheit war es dem Restaurierenden, Sammler und Händler eher möglich, eine Beziehung zu einem selbstständigen Teilstück herzustellen, als zu einem unspezifischen Fragment, das als amorphes Gebilde kaum oder keinen Raum für seine Identifizierung bot. Auch wenn ein Fragment als archäologisches Objekt erkannt wurde, konnte es als bedeutungslos angesehen werden. Vielleicht vermochte zunächst noch die auratische Aufladung zum rätselhaften Überrest eines Gegenstandes der Antike Neugier wecken. Interessanter wurde es als Sammlungsgut, in dem man in ihm das Potenzial erkannte, dass seine assoziative Einbindung in das fehlende Ganze die Kenntnis von diesem erweitert. Die sich dann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts formierende Kontextarchäologie verstand die Bedeutung des Fragments als Wissensspeicher, der über Momente der vergangenen Gesellschaft jeglicher Art informieren kann. Als ein Wegbereiter, der im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts auf die wissenschaftliche Relevanz jedes zunächst noch so unscheinbar anmutenden Fundes, also auch Fragmentes, verwies, ist Levezow als späterer erster Direktor des Antiquariums anzusehen, der selbst den geschätzten Einzelfunden »ihr[en] ganze[n] historische[n] Werth ab[sprach], wenn nicht streng bewiesen werden kann, wo sie gefunden worden und in welchem Zusammenhang«<sup>803</sup>.

Das Dilemma zwischen Respekt vor dem Fragment und der Ratlosigkeit, wie man mit ihm umgeht, vergegenwärtigen für das entwickelte 18. Jahrhundert die prominenten Ausgrabungen an den Vesuvstädten.

<sup>801</sup> Kitten und Leime rechnen zu den bereits früh in Rezeptangaben der nachantiken Handwerke wiederholt beschriebenen Substanzen, sodass hier auf einige solche mit umfangreicheren Angaben zu Mitteln für unterschiedliche Anwendungshorizonte verwiesen wird. Zu Leimen und Kittungen im ausgehenden 17. Jahrhundert vgl. Kunst- und Werck-Schul 1696, 410-426. Zur Entwicklung bis in das beginnende 19. Jahrhundert unter Einbeziehung internationaler Entwicklungen vgl.

Hirschberg 1835, 121-127. Zu derlei bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts mit Verweisen auf tradierte Rezepturen vgl. Breuer 1907.

<sup>802</sup> Zur Differenzierung zwischen Fragment und Teilstück vgl. Philipowski 2014, 212. Zur Fragmentarität vgl. Malcher u. a. 2013. Zum Bronzestatuenfragment restaurierungsgeschichtlich vgl. Peltz 2022a, 14-16 Abb. 2a-3b.

<sup>803</sup> Levezow 1825.

Winckelmann berichtete nach seiner Besichtigung der Funde von Herculaneum in Neapel und Portici (1762), dass für überzählig erachtete antike Bruchstücke »zu zwey großen erhabenen gearbeiteten Brustbildern des Königs und der Königin«<sup>804</sup> umgeschmolzen wurden. Man wollte hiermit das Herrscherpaar ehren. Die Gießer suchten aber auch den restauratorischen Umgang mit Fragmenten, die nicht recht zueinander passen wollten. So extrahierte man aus den Resten der Quadriga von der sogenannten Basilika lediglich ein Pferd, welches im Museumshof ausgestellt wurde und hier bald durch Regenwasser Schaden nahm<sup>805</sup>.

Winckelmann ließ auch durchblicken, dass man die Vorgehensweise mit gewissem Unbehagen betrachtete. So war die Vereinigung der Quadrigafragmente zu einem Standbild zwar gebilligt, aber dennoch nicht unkritisch hinterfragt worden und offenkundig hielt man die Medaillons vor ihm während seines Aufenthaltes mit dem Wissen versteckt, dass man antike Substanz nicht bedenkenlos als Umschmelzgut ansehen kann.

Hiermit deutete Winckelmann indirekt auch eine restaurierungsethische Zerrissenheit an, die als frühes, vielleicht frühestes Signal auf dem Weg zur einsetzenden Sensibilisierung für das Fragment verstanden werden kann, auch wenn weiterhin viel Langmut notwendig war, um nicht einfach so kontextlose Bruchstücke am Fundort zu ignorieren, sie als Abfall deklariert zu entsorgen oder sie als Schmelzgut anzusehen.

Gerade das Umschmelzen war schon vor den Restaurierungen der Statuen aus Herculaneum sowie noch lange danach bekannt und jeweils auch ganz anders motiviert.

Vor einigen Jahren kam die Forschung nicht mehr umhin, die Kapitolinische Wölfin – Roms wichtigstes Wahrzeichen – als nachantiken Guss zu interpretieren<sup>806</sup>. Die Herstellungstechnik gleicht Werken aus dem 13. Jahrhundert, die Legierung hingegen passt in das antike Spektrum. Hieraus wurde geschlussfolgert, dass das Original beschädigt war und um es zu bewahren, entstand aus dem antiken Werkstoff in Anlehnung an das etruskische Vorbild ein Nachguss, der die Stellung des Originals einnahm.

Ein weiteres prominentes Beispiel ist der Rückbau der bronzenen Tragwerkkonstruktion in der Vorhalle des Pantheons, den Urban VIII. in seiner Amtszeit (1623-1644) veranlasste<sup>807</sup>. Ein Teil diente Giovanni Lorenzo Bernini als Rohmaterial für den monumentalen Baldachin im Petersdom und ein anderer Teil wurde beispielsweise zu Kanonen für die Engelsburg umgeschmolzen.

Im späten 19., vielleicht frühen 20. Jahrhundert goss man in Pergamon aus Bronzescherben die Büste eines Ausgräbers<sup>808</sup>. Ein Beweggrund dürfte die Bewahrung der kontextlosen Fragmente durch ihre Transformation zu etwas Neuem gewesen sein. Ganz sicher war ein solches Vorgehen von der auratischen Aufwertung des geschaffenen Werkes durch die Verwendung antiken Materials motiviert.

Weitaus mehr antike Bronzefragmente fielen dem Materialhunger nach dem kostbaren und gewinnbringend zu veräußernden Werkstoff zum Opfer. Ein belegtes Beispiel für die Skrupellosigkeit ist in dem Münchener Knabekopf mit der Siegerbinde zu sehen<sup>809</sup>. Er gehörte zu einer im Jahr 1739 im Neapler Königreich geborgenen Statue. Wie es heißt, vermochten die Finder, zwei Arbeiter, die Statue nicht wegzutragen, sodass sie die Großbronze kurzerhand zerschlugen. Nur Kopf und Geschlecht sicherten sie. Das Übrige veräußerten die beiden Finder zum Metallwert an eine Gießerei.

<sup>804</sup> Winckelmann 1762, 24. Zudem entstanden aus dem Umschmelzgut ein Madonnenbildnis und ein Kandelaber für eine Kapelle. Hierzu in der jüngeren Forschung Lahusen/Formigli 2007, 11; Mattusch/Lie 2005, 63; Mattusch 2013, 34.

<sup>805</sup> Vgl. Winckelmann 1762, 24. 26. Zu den Schilderungen Winckelmanns vgl. Lahusen/Formigli 2007, 14 mit Abb.; Mattusch/Lie 2005, 64f. Zur Restaurierung vgl. Lahusen/Formigli 2007, 11. 146; Mattusch 2013, 32. 34 Abb. 3.2. Zur Extraktion vgl. Peltz 2022a, 16.

<sup>806</sup> Zum Erstverdacht aufgrund technologischer Indizien vgl. Carruba 2006. Zu den Folgediskussionen vgl. z. B. Bartolini

2010. Zusammenfassend zum Diskussionsprozess vgl. Flecker 2013. Zum Umschmelzen als besondere Form einer Wiederherstellung (Restaurierung) vgl. Peltz 2015b, 119.

<sup>807</sup> Siehe 168.

<sup>808</sup> Vgl. Bol 1985, 185. P. Bols Aussage blieb ohne Quellenangabe, Hinweise auf den zeitlichen Horizont des Umschmelzens sowie Anmerkung zum Bildmotiv der antiken Bronze.

<sup>809</sup> München, Glyptothek, Inv. 457. Zusammenfassend zur nachantiken Objektbiographie vgl. Wünsche 2004, 133-135 Abb. 216-218. Das Gemächt ging später in den Besitz von J. Winckelmann über und dort verloren.

Ein ähnliches Szenario ist für das 19. Jahrhundert überliefert, als auf Zypern eine Bronzestatue zerschlagen wurde<sup>810</sup>. Auch hier war insbesondere der Kopf als Sammlungsgut eingestuft worden, der als Apollo Chatsworth in die Forschung einging und im British Museum aufbewahrt wird. Dem meisten Übrigen kam ein größerer Wert als Umschmelzgut zu. Nur ein Bein überdauerte noch, das sich heute im Louvre befindet<sup>811</sup>. Blickt man über die statuarischen Arbeiten hinaus auf anderweitige antike Gusserzeugnisse, dürften unspezifische Fragmente von solchen sogar noch eher von geringerer Bedeutung gewesen, folglich leichter als Recyclingmaterial geendet sein. Als solches hatten Scherben von Antiken mit dünner Wandung, so Gefäße, Verteidigungswaffen, Beschlagbleche etc., nur dann einen Wert, sofern sie nicht vollständig korrodiert waren.

Dass das Fragment in den frühen Kuriositätenkammern eher eine Seltenheit blieb, vergegenwärtigen für die Berliner Sammlung die Bronzen aus dem kurfürstlichen Bestand, in dem eben solche Antiken nicht zu finden sind.

So ist auch der linke Arm einer Statuette mit Fell und Becher in der Hand<sup>812</sup> (Inv. Fr. 2078; **Taf. 106, 1**) als einzeln gegossenes Teilstück und weniger als Fragment anzusprechen. Die Figur, an der es montiert war, wird als keltischer Wald- und Fruchtbarkeitsgott Sucellus oder als Herkules gedeutet. Seinen Reiz als Sammlerobjekt gewann das qualitativ voll modellierte Gussteilstück sicher durch die Aura, die es vermittelte. Es ließ den mythologischen Helden assoziieren, der das Fell des bezwungenen nemeischen Löwen als Umhang trug, sodass es als solches und von Wert im ›Thesaurus Brandenburgicus‹ mit Abbildung Eingang fand<sup>813</sup> (**Taf. 106, 2**). Seine gleichbleibende Bedeutung als wichtiges Sammlungsstück ist bis in das 20. Jahrhundert zu beobachten. Nur so erklärt sich die Aufstellung auf einem Buntmarmorsockel, wie eine Fotografie aus den frühen 1920er Jahren verdeutlicht<sup>814</sup>.

Der Arm mit Fell kann auch andeuten, dass es ein Fragment oder Teilstück einer figürlichen Bronze schon frühzeitig leichter hatte, das Sammlerinteresse zu wecken, als jene von Gebrauchsgegenständen.

Wendet man den Blick auf das barockzeitliche Italien, also auf die Sammlung Bellori, bestätigt sie dieses Bild. Beispielsweise stellt sich der Niet vom Pantheon (Inv. Fr. 1765 p; **Taf. 79, 1**) als eigenständiges Befestigungselement, damit Teilstück des Dachstuhls und eben nicht als Bruchstück dar. Ein wirkliches Fragment findet sich nicht unter den 1696 für Berlin erworbenen Bronzen, hingegen einige weitere Teilstücke in figürlicher Gestalt, die eine Umwidmung erfuhren<sup>815</sup>.

Eine gewisse Zunahme des Interesses an Teilstücken figürlicher Arbeiten und selbst nun auch aus anderen Gattungen spätestens ab dem beginnenden 19. Jahrhundert signalisieren Bronzen aus den weitestgehend in Italien zusammengetragenen und um 1830 für das Antiquarium erworbenen Sammlungen.

Als Sinnbild für Anmut könnte Dorow Gefallen am rechten Arm mit Taube in der Hand (Inv. Fr. 2274; **Taf. 118, 3**) gefunden haben, der zu einer einst annähernd 20 cm großen weiblichen Figur gehörte. Die Erscheinung wird heute maßgeblich von der elektrochemisch reduzierten Oberfläche bestimmt, die es erschwert, die vormalige Ästhetik der Patina, für die ja gerade Dorow empfänglich war, nachzuempfinden. Eine solche Sammlerambition ist dann für das entwickelte 19. Jahrhunderts schon selbstverständlicher. Erinnerung sei an den silberplattierten Arm (Inv. Fr. 2275; **Taf. 118, 4**) einer weitaus größeren Statuette, den der Saarbrücker Bürgermeister Böcking als Sammlungsgut schätzte.

<sup>810</sup> Vgl. Bol 1985, 185.

<sup>811</sup> Kopf: London, British Museum (Inv. 1958,0418.1); Bein: Paris, Louvre (Inv. Br 69). Zu den Technikuntersuchungen und hiermit der eindeutigen Zuschreibung von Kopf und Bein zu einer Statue vgl. Bouquillon u. a. 2006.

<sup>812</sup> Das Fragment gelangte über den Friedrichshainer Leitturm an das Moskauer Puschkin-Museum und wird dort im verbrannten Zustand aufbewahrt.

<sup>813</sup> Vgl. Beger 1701, 282 Abb.

<sup>814</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3492.

<sup>815</sup> Siehe 255 f.

Schaut man auf die Großbronzen, erreichte der Sammlerwert einzelner Gliedmaßen eine andere Dimension. Eine solche Situation bot sich dem Besucher in der etruskischen Sammlung am Vatikanischen Museum. Hier kam wahrscheinlich bereits bei Gründung des Museo Gregoriano Etrusco 1837 unter Papst Gregorius XVI. der als Arm einer Trajansstatue interpretierte Fund aus dem Hafenbecken von Civitavecchia auf einem prunkvollen Unterbau mit der Inschrift seines Eigentümers zur Aufstellung<sup>816</sup> (**Taf. 277, 2**). Am Vesuv bot sich ein vergleichbares Bild. In die von Koller'sche Sammlung gelangten einige Großbronzeteilstücke, darunter der später elektrochemisch gereinigte Huf eines Pferdes (Inv. Fr. 2286; **Taf. 119, 2**) und der ebenso behandelte rechte Fuß einer überlebensgroßen Statue (Inv. Fr. 2282; **Taf. 119, 1**), die sich weitaus unspektakulärer als der vermeintlich Trajansarm ausmachten, gleichwohl ihnen dasselbe Sammlerinteresse zugrunde lag. Und schlussendlich vergegenwärtigen die erwähnten zeitgenössischen Güsse zweier Fußpaare (Inv. Fr. 2496-2499; **Taf. 128, 1**) von Kollers grundlegendes Verständnis für das Teilstück einer Großbronze als Sammlungsgut. Gleich den Originalen vermochten sie es, Wirkung zu entfalten.

Über die figürlichen Bronzen hinaus soll das einfache Scharnier (Inv. Fr. 1545; **Taf. 70, 3**) von Kollers Interesse am gebrochen überlieferten Teilstück selbst solcher unscheinbaren antiken Gegenstände vergegenwärtigen. Seine ursprüngliche Funktion erklärte sich auch so noch hinlänglich. Solche Dinge wurden in dem Moment als Sammlungsgut interessant, als man begann, sich mit dem römischen Alltag an den Vesuvstädten auseinanderzusetzen. Die Erfahrbarkeit der Funktionalität von Gebrauchsgegenständen und die damit verbundene Annäherung an das profane Geschehen signalisieren aus der Sammlung von Kollers eine ganze Reihe weiterer Objekte, so Teilstücke von Waffen, die das Interesse des Adjutanten am Militärwesen zu erkennen geben. Aus dieser Gattung fällt beispielgebend das Fragment eines bronzenen samnitischen Gürtels (Inv. Fr. 1026; **Taf. 58, 1**) auf, der als einst prachtvolles Zubehör eines Waffenrocks dadurch als Ganzes erfahrbar wurde, da von Koller in seiner Sammlung zwei vollständige Exemplare (Inv. Fr. 1027 und 1028; **Taf. 58, 2-3**) sein Eigen nannte. Für das Verständnis des aktuellen Oberflächenbildes ist auch für diese Bronzen wichtig zu wissen, dass alle drei Gürtel zu den zwischen 1959 und 1972 auf der Museumsinsel elektrochemisch reduzierten Bronzen zählen.

Für Bartholdy war das besprochene Fragment eines chalkidischen Helmes (Inv. Fr. 1017; **Taf. 54, 3**) sicher wegen der Darstellungen mit den Silenen von Bedeutung<sup>817</sup>. Ihre herausragende Stellung für die Berliner Archäologie verdeutlicht Gerhards Veröffentlichung im Jahr 1828 innerhalb seines Prachtbandes zu antiken Bildwerken<sup>818</sup> (**Taf. 54, 2**). Als gleichfalls zum »ersten male bekannt gemacht«<sup>819</sup> hob er hierin das Fragment einer frühetruskischen Treiarbeit mit zwei Raubkatzen, die einen Hirsch zerfleischen<sup>820</sup>, hervor (Inv. Fr. 2174; **Taf. 114, 3-4**). Das zweite, deutlich schlechter erhaltene Fragment (Inv. Fr. 2175; **Taf. 114, 2**) blieb zwar von Gerhard ungenannt, galt aber über Bartholdy hinaus als wichtiges Sammlungsgut am Antiquarium<sup>821</sup>. Die Aufzählung ließe sich über die Sammlung Bartholdy hinaus um einige Berliner Funde aus dem 19. Jahrhundert erweitern, doch illustrieren stellvertretend für sie der Helm und die Bleche das Interesse an Fragmenten von Gefäßen, Geräten, Waffen etc., sobald sie mit figürlichen Darstellungen ausgestattet, Bezüge zur antiken Mythologie und Götterwelt herstellen ließen. Die Zuweisung als Bruchstück eines Ganzen an sich trat in den Hintergrund. Die Aufmerksamkeit galt mehr der Darstellung als dem Bildträger selbst.

<sup>816</sup> Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco, Inv. 15058. Die frühe Fotografie mit der Aufstellungssituation aus dem Berliner Sammlungsarchiv datiert laut Information von M. Sannibale (Vatikan) vor das Jahr 1842, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 8 b, Fach 240, Bronzen.

<sup>817</sup> Siehe 102 f.

<sup>818</sup> Vgl. Gerhard 1828, 299 Taf. 56, 2-3.

<sup>819</sup> Gerhard 1828, Titelseite Tafelband.

<sup>820</sup> Vgl. Gerhard 1828, 318 Taf. 80, 1.

<sup>821</sup> Beide Bleche zählten gesichert in den 1920er Jahren zu den Exponaten der ständigen Ausstellung, vgl. Führer 1924, 71. Das chalkidische Helmfragment zählte bereits zuvor zu den gezeigten Antiken, vgl. Toelken 1850, 29 f. Nr. 236; Führer 1924, 11.

Ein nachhaltiger Deutungswandel setzte mit dem zunehmenden Berliner Interesse am Fundkontext und nicht mehr nur an der Erwerbung möglichst auch restauratorisch aufbereiteter Einzelobjekte ein, sodass nun das Fragment in bisher unbekanntem Maß zum weniger ästhetischen als mehr zum wissenschaftlich bedeutsamen Sammlungsgut transformierte.

Einen wichtigen Wendepunkt markiert die Erwerbung des ›Kriegergrabes von Tarquinia‹ im Jahr 1871 und seine Art der Inventarisierung<sup>822</sup>. Zunächst wurde der Komplex summarisch unter einer Nummer (6326) erfasst<sup>823</sup>, wobei man bald erkannte, dass so der archivarische und noch deutlicher wissenschaftliche Blick auf das Einzelobjekt innerhalb des Gesamtkomplexes unmöglich war. Das dann im November 1873 von Heinrich Heydemann eröffnete Verzeichnis zum ›Kriegergrab‹ glich dieses Desiderat aus. Jedes Fundstück wurde geordnet nach Materialgattungen einzeln aufgenommen und beschrieben, sodass bei Abschluss im Januar 1874 eine dezidierte Gliederung in 124 Positionen vorlag<sup>824</sup>. Die Inventareinträge gleichen beinahe der gegenwärtigen Beschreibung von Grabungsfunden und lieferten einen wesentlichen Grundstein bei der kürzlich vorgelegten Aufarbeitung des gesamten Grabinventares<sup>825</sup>.

Heydemanns Genauigkeit zeigt nun allerdings eine andere Form der Verselbstständigung des Fragments auf. Im Falle der Kegelhalsamphora (Inv. Misc. 6326, A41-43 und A52; **Taf. 144, 1**) ging er soweit, die schon als zusammengehörig erkannten Teilstücke (Hals mit Lippe und Schulter = A41, Bauch = A42 und Fuß = A43) dennoch eigenständig zu inventarisieren<sup>826</sup>. Diese Trennung konnte nun wieder zur Folge haben, dass die Zugehörigkeit, die das Fragment bereits selbst einmal signalisiert hatte, in Vergessenheit geriet, was im Falle der Amphora im Laufe des 20. Jahrhunderts bis zur Reidentifizierung der einzelnen Bauglieder im Jahr 2010 tatsächlich eintrat<sup>827</sup>.

Für die Anerkennung des Fragmentes bleibt entscheidend, dass Heydemanns Vorgehen ein grundlegend am Haus vertretenes Meinungsbild aufzeigt, an dem man den Besucher teilhaben lassen wollte, indem das Inventar der spätvillanovazeitlichen Grablege unrestauriert in einer eigenen Vitrine ausgestellt wurde<sup>828</sup>.

Die Vermittlung des Besonderen, das ein Bruch- und Teilstück für die archäologische Forschung innehatte, kam hiernach auch an anderer Stelle im Ausstellungsbereich zum Ausdruck, so beispielsweise in der Vitrine mit den Dubletten aus Olympia, die man dort zwischen 1875 und 1881 ausgrub.

Eine solche Inszenierung hatte bis über die Jahrhundertwende hinaus ihren Stellenwert nicht verloren, wie die Statuenfragmente und -teilstücke aus Pergamon zeigen, die unter den Grabungsfunden mit der Neueinrichtung des Antiquariums im Alten Museum in einer eigenen Pultvitrine zur Aufstellung kamen<sup>829</sup> (**Abb. 14**).

Auf der anderen Seite erreichten von den Grabungen nun vermehrt zerscherbte Bronzen die Museumsinsel, die als solche zwar der archäologischen Forschung zur Verfügung standen, als Ganzes aber kaum erfahrbar waren. Dem Abhilfe zu schaffen, war einer der Gründe für die dauerhafte Anstellung von C. Tietz als Metallrestaurator, der begann, Fragmente und Teilstücke zusammenzufügen und Fehlendes zu ergänzen.

<sup>822</sup> Zur Erwerbung und Aufnahme im Antiquarium vgl. V. Kästner 2013, 13f.

<sup>823</sup> Vgl. Inv. 28, Nr. 6326.

<sup>824</sup> Vgl. Spezialverzeichnis des Grabfundes aus Tarquinii (Corneto), 1869 ausgegraben, in: Inv. 34. Zu den Beschreibungen H. Heydemanns vgl. V. Kästner 2013, 18-41 Tab. 1.

<sup>825</sup> Vgl. Babbi/Peltz 2013.

<sup>826</sup> Vgl. Spezialverzeichnis des Grabfundes aus Tarquinii (Corneto), 1869 ausgegraben, in: Inv. 34, 31f. Nr. A41-43. Die zugehörigen Bodenfragmente erkannte H. Heydemann nicht als solche,

vgl. Spezialverzeichnis des Grabfundes aus Tarquinii (Corneto), 1869 ausgegraben, in: Inv. 34, 34 Nr. A52.

<sup>827</sup> Zur Reidentifizierung der Einzelfragmente und Wiederentdeckung der verloren geglaubten Lippe am Haus und der Vereinigung der Fragmente mit Ausnahme der wenigen überlieferten Bodenfragmente (A 52) durch H. Franke (Potsdam) vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Misc. 6326, A41-43 und A52.

<sup>828</sup> Vgl. Führer 1880, 171.

<sup>829</sup> Vgl. Führer 1918, 49f.

## Vereinigung von Fragmenten – Ergänzung von Fehlendem

### Figürliche Bronzen – Statuen

#### Die renaissancezeitliche Großbronzerestaurierung

Das Höchstmaß an Herausforderungen im aktiven restauratorischen Umgang mit dem Fragmentierten und Fehlenden boten aus den Gattungen der antiken Bronzen zweifelsohne die Skulpturen. Als Prestigeobjekte für Sammler und Sammlungen wurden sie zum komplexen Spiegel für die Wechselwirkung zwischen Wunsch und Machbarkeit, folglich dem technischen Knowhow, welches erforderlich war, um Bruchstücke zusammenzufügen, Fehlstellen zu rekonstruieren und hiernach das wiederhergestellte Ganze in seiner zugeordneten Position aufzurichten<sup>830</sup>.

Wie kaum eine weitere Statue informiert der in den 1530er Jahren restaurierte *Idolino* (Taf. 269, 1-2) über die Füge-, Reparatur- und Ergänzungsmöglichkeiten, die der Überfangguss<sup>831</sup> ab der Renaissance bot und die beim Jüngling von einem versierten Gießer als Restaurierendem mit ausgeprägten materialtechnischen Kenntnissen ausgeführt worden war. Bei der Großbronze waren die antiken Fügenähte an beiden Armen oberhalb des Bizeps sowie die zum linken Bein in der Leiste nicht mehr intakt. Am linken Arm fehlte die Hand. Der linke Unterschenkel war samt Fuß verloren, der rechte als Rudiment erhalten. Die Oberfläche zeigte neben den Korrosionsauflagen kleine und größere Fehlstellen.

Beim Ergänzen mit dem Überfangguss fertigten die Gießer zunächst die fehlenden Gliedmaßen als Wachsmodelle, die sie dann in gewünschter Haltung an die Bruchkanten am Original ansetzten. Die gesamten Partien ummantelten Gussformen mit Gusskanälen. Nach dem Ausschmelzen des Wachses wurde sie mit Schmelze gefüllt. Die feste Verbindung der Angüsse mit der antiken Bronze gelang durch die Verklammerung der erstarrten Schmelze in hierfür eingebohrten Löchern und in Hinterschneidungen im Statueninneren.

Bei der Replatzierung der Arme und des linken Oberschenkels wurde der Überfangguss als Fügeverfahren angewendet. Hierbei legte der Restaurierende vorerst Löcher oberhalb und unterhalb eines zu fixierenden Risses an. Den Angussbereich umkleidete im Statueninneren und auf der Außenseite eine Gussform. Der mit Schmelze zu füllende Hohlraum entstand, nachdem das Wachs ausgeschmolzen war, das zuvor im Statueninneren zwischen den Bohrlöchern eingebracht wurde. Die erstarrte Bronze bildete nach dem Gussvorgang im Inneren eine Art Klammer, die stabil verband.

Dieselbe Verfahrensweise war geeignet, um Fehlstellen im Oberflächenbild sowie vom Restaurierenden überarbeitete Partien – seien sie statisch kaum mehr belastbar, durch Korrosion gezeichnet oder einfach verformt gewesen – zu verschließen.

Am linken Unterschenkel verließ man sich nicht ausschließlich auf die Festigkeit des Überfanggusses und unterstützte die Verbindung mit zusätzlich eingesetzten Stiften.

Als wesentliche Montagehilfe wusste der restaurierende Gießer um die Füllung im Inneren der Statue, die er ohnehin für den Überfangguss als Kernmasse einzubringen hatte, in der zusätzlich mehrere Eisenarmierungen als Unterstützung der statisch anspruchsvollen Neuanbringung beider Arme eingebettet wurden.

Die renaissancezeitliche Verbreitung der Überfanggusstechnik unter den italienischen Restaurierenden auch in anderen Regionen vergegenwärtigt der *Betende Knabe* (Inv. Sk 2; Taf. 249, 1) sowie das *Reiterstandbild*

<sup>830</sup> Zur Entwicklung der Großbronzevollständigkeit vgl. Peltz 2022a, 16-21 Abb. 7a-15.

<sup>831</sup> Zu den renaissancezeitlichen Möglichkeiten, mit dem Überfangguss antike Bronze zu verbinden, hierbei zugleich Fehlstellen zu verschließen sowie getrennt gegossene material-

ähnliche Ergänzungen anzufügen vgl. Formigli 1999, 150-160 Abb. 24-67 und Schema II-VIII. Zu den Überfanggussarbeiten der renaissancezeitlichen Restaurierungen am *Idolino* vgl. Formigli/Pecchioli 2002, 190-197 Abb. 9-18b.

des Marc Aurel und der überlebensgroße Herkules vom Kapitol in Rom. Sie verdeutlichen zudem, dass die Vollständigkeit von antiken Bildwerken, die im Außenraum den Umwelteinflüssen ausgesetzt waren, eine Dauerhaftigkeit der Überfanggusstechnik für ganz andere Aufstellungsbedingungen gewährleisten musste. Erinnerung sei daran, dass die Heldenstatue renaissancezeitlich im Hof des Konservatorenpalastes aufgestellt war und dass das Reiterstandbild erst am Ende der 1970er Jahre in den Innenraum verbracht wurde.

Für den viel kleineren und in Venedig im Innenraum aufgestellten Betenden Knaben ist mehr als wahrscheinlich, dass bereits während seiner dortigen Jahre (1503-1576) umfangreiche Reparaturen mit dem klammern- den Anguss einer Schmelze erfolgten<sup>832</sup>. Am linken Bein wurde ein Riss unterhalb des Knies (Taf. 252, 2), am rechten Bein einer im Oberschenkel und ein weiterer in der Wade mit einem angegossenen Kupferwerkstoff gesichert. Außerdem war die Stabilität des Kopfes durch einen dreiviertel umlaufenden Riss am Hals gefährdet, sodass mit einem kleinen lokalen Überfangguss nachgebessert werden musste. Es spricht einiges dafür, dass dieser Restaurierungsphase auch die Rekonstruktion des ersten und zweiten Zehs am rechten Fuß sowie des zweiten und dritten Zehs zuzuordnen ist, die später in Frankreich um die Mitte des 17. Jahrhunderts mit der Überfanggusstechnik erneut ergänzt wurden<sup>833</sup>. Sollte dem so sein, verfügten die restaurierenden Gießer in Venedig über die Kenntnis von der überfangenden Angusstechnik als Möglichkeit für Reparaturen sowie zur Realisierung von Ergänzungen, die jedoch nicht von ausreichender Festigkeit waren.

Beim Kaiserbildnis kam noch eine weitere Überfanggussvariante zum Verschluss von Fehlstellen zur Anwendung. Vorerst modellierte man die fehlerhaften Partien am Original in Wachs, goss sie aber nun in separaten Gussformen im Ausschmelzverfahren nach und befestigte sie erst dann mittels Überfangguss. Gleich war hierbei, dass entlang der Bruch- und Fehlstellen Löcher in die antike Bronze eingearbeitet werden mussten. Diese Löcher nutzte der Gießer, um die Nachgüsse vor dem Überfangguss mit Eisendraht innerhalb der Bronzewandung temporär zu fixieren<sup>834</sup>.

Am Herkules (Taf. 275, 1) wurde Abgelöstes sehr wahrscheinlich innerhalb der beiden vorletzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts so in direktem Überfangguss wieder angesetzt, wie für den Idolino beschrieben. Die vergoldete Heldenstatue dürfte damit die früheste Restaurierung dieser Art aufzeigen, die noch immer intakt ist. Laut Überlieferung waren ein Unterschenkel und die Keule getrennt geborgen worden<sup>835</sup>. Wie das Original aber zu erkennen gibt, wurden zudem in anderen Partien Fügungen mit dem Überfangguss ausgeführt. Demnach war die Statue vor ihrer Aufrichtung auf dem Kapitol in weit mehr Partien nachbesserungsbedürftig als bisher angenommen, sofern eine spätere Restaurierung mit derselben Technik ausgeschlossen werden kann. Sicher ist, dass zusätzlich Risse oder Brüche am Hals und weitere an den Gliedmaßen mit dem überfangenden Anguss verklammert wurden. Wie genannt, bewirkten die Nacharbeiten den heute deutlich auszumachenden Verlust der dünnen Blattvergoldung an den ausgebesserten Partien, die sich durch die spätere Korrosion leicht im Oberflächenbild ausmachen lassen<sup>836</sup>.

<sup>832</sup> Bisher wurde davon ausgegangen, was nicht ganz auszuschließen ist, dass die Reparaturen zeitgleich mit der Erstmontage der ergänzten Arme erfolgten, die ebenfalls mit dem Überfangguss, allerdings erst in Frankreich zwischen 1651 und 1665, vorgenommen worden war, vgl. Rohnstock 1998, 173 f. Zum restaurierungstechnischen Befund vgl. Rohnstock 1997, 112-118 Abb. 3-6. 10-12 Taf. 50, 4; 51, 1-2.

<sup>833</sup> Auf die Ergänzung von Zehen in Venedig verweist die Erscheinung der renaissancezeitlichen Bronzekopie des Betenden Knaben, die sich im Archäologischen Nationalmuseum von Venedig befindet. Auslöser für den Nachguss soll gewesen sein, jenen gegen die antike Statue auszutauschen, bevor diese veräußert wurde. Ihr Verkauf sollte verheimlicht werden. Um dieses Ziel tatsächlich erreichen zu können, sollte die Replik doch besser

dem Original in allen Details entsprechen. Hierzu dürfte auch die getreue Reproduktion der Situation an den Füßen gehört haben. Nun verfügt der Renaissanceguss über alle Zehen, folglich muss dem auch so am Original gewesen sein. Hier könnte man allerdings auch an antike Zehen denken, die erst später verloren gingen, wobei dann zu fragen ist, wie ein solcher Verlust zustande gekommen sein soll, denn ohne weiteres Zutun hätten die massiven Güsse nachantiken nicht abbrechen können. Demnach ist davon auszugehen, dass sich die in Venedig ergänzten Zehen später ablösten und in Frankreich erneuert wurden.

<sup>834</sup> Vgl. Formigli 1999, 152-156 Schema III.

<sup>835</sup> Vgl. Palagia 1990, 54 f.

<sup>836</sup> Siehe 95 f.

Eine weitere metallurgische, wenn auch im renaissancezeitlichen Statuenguss in geringerem Umfang anzutreffende Füge­technik bestand in der Lötung mit Blei-Zinn-Loten. Die Hartlötung blieb späteren Gießergenerationen vorbehalten, sodass am 1566 entdeckten Arringatore (Taf. 268, 2), an dem sich bei der Bergung der rechte Arm ablöste, seine Replat­zierung mit Weichlot anzunehmen ist<sup>837</sup>.

Richtet man den Blick auf die dreizehn Jahre zuvor in Arezzo gefundene Chimäre (Taf. 268, 3), verdeutlicht die Restaurierung Cellinis, dass Blei<sup>838</sup> als Füllstoff im Inneren von Statuen in Kombination mit Eisenarmierungen die gleichen Anforderungen erfüllte<sup>839</sup> wie das gipsanteilige Formmaterial beim Idolino. Am Betenden Knaben bot sich die Bleifüllung wenige Jahrzehnte später an, um in Venedig im Jahr 1558 die vordere Hälfte des linken Fußes zu befestigen<sup>840</sup>. Jenes Fragment (Taf. 252, 3) machte Kardinal Pedro Bembo im selben Jahr in seiner Sammlung ausfindig.

Chimäre und Betender Knabe spiegeln auch wider, dass nicht immer zu einem vollständigen Ganzen ergänzt wurde, wofür offenbar weniger stilistische Unsicherheiten in der Gestaltung von Ergänzungen als mehr oder gleichbedeutend ihre sichere Fixierung am Original ausschlaggebend gewesen sein müssen.

So kam Cellinis Restaurierung der Chimäre noch ohne die Rekonstruktion des Schlangenschweif­es aus, die erst Carradori im Jahr 1785 bei der unten besprochenen Neu-Restaurierung vornahm. Cellini soll die Fragmente des Originals nicht berücksichtigt haben, da die Großbronze zunächst als Löwe interpretiert wurde<sup>841</sup>. In ihm erkannte Giorgio Vasari erst nach der Restaurierung noch im 16. Jahrhundert das Fabelwesen, dem auch die Zuschreibung der Bruchstücke als Überreste der Schlange zugewiesen werden. Aber auch nun blieb eine Replat­zierung der antiken Substanz aus, die Cellini selbst durchaus noch hätte vornehmen können. Mehr als wahrscheinlich ist, dass er im Fügen der Fragmente, vielleicht im Ergänzen von Fehlendem sowie dem Ansetzen an das Fabelwesen eine Herausforderung sah, die dann doch nicht zwangsläufig bewältigt werden musste und die auch keiner zu verlangen schien, denn auch ohne Schlangenschwanz zählte die Chimäre zu den prominenten Antiken der Medici.

Ähnlich agierte man in Venedig am Betenden Knaben. Sollte es tatsächlich so sein, wie da Pavia im September 1503 berichtete, dass der Bronze bei der Bergung nur die Hälfte der Arme fehlten<sup>842</sup>, verschwanden selbst die überlieferten Teilstücke bald darauf. Nach der Ankunft in Venedig mangelte es bis zur Mitte des Jahrhunderts nicht an Überlegungen zur Rekonstruktion der Armhaltung. Immerhin ließen sich nachweislich einige zeitgenössische Künstler von der Rückansicht des Knaben ergänzt um erhobene Arme zum anbetenden Gestus inspirieren. Zum einen findet sich die Gestalt des Adoranten in dieser reizvoll angeschnittenen Perspektive im Zentrum auf einer Reliefplatte an der Chortribüne in San Marco von Venedig wieder und darüber hinaus verarbeitete Jacopo Tintoretto das Motiv in den zentralen Figuren auf seine Gemälden ›Sklavenwunder‹ und ›Der heilige Ludwig, der heilige Georg und die Prinzessin‹<sup>843</sup>.

<sup>837</sup> Th. Dohrn erwähnte in seiner technischen Betrachtung keine Füllung im Statueninneren, sodass nicht von einem Überfangguss, sondern von der Weichlötung auszugehen ist. Alle übrigen restauratorischen Eingriffe wie das Ansetzen eines Fingers sowie die Füllung von Löchern mit einer gefärbten Gipsmasse blieben ohne zeitliche Eingrenzung und könnten das Ergebnis einer späteren Restaurierung sein, zu der es kam, als der rechte Unterarm abbrach. Zu den Hinweisen auf die Restaurierung vgl. Dohrn 1965, Sp. 123. 131 f. An anderer Stelle besprach Dohrn den Bruch des Armes bei der Auffindung und die Reparatur am Ellenbogen im selben Zusammenhang, sodass es weiteren Untersuchungen vorbehalten bleibt, einzelne Restaurierungsphasen zu differenzieren. Zu Dohrns späteren Beschreibung früher Restaurierungsmaßnahmen vgl. Dohrn 1968, 5 f.

<sup>838</sup> Im Folgenden werden derlei Verfüllungen als solche aus Blei angesprochen, obschon sie natürlich auch aus Zinn oder den Legierungen aus beiden Metallen, die eben die Weichlote bilden, bestehen können. Blei wurde aber als kostengünstigeres Metall primär zu Reparaturzwecken im Kunstguss eingesetzt, sodass seine größere Verbreitung die Einschränkung auf einen Begriff zur Folge hatte.

<sup>839</sup> Zur Befestigung der Füße an der Chimäre mit Blei und eingebetteten Eisenstäben vgl. Massimi u. a. 1992, 101 Abb. 83-84.

<sup>840</sup> Zum technischen Befund vgl. Rohnstock 1997, 119. Zu seiner Interpretation vgl. Rohnstock 1998, 172.

<sup>841</sup> Vgl. Zamarchi Grassi 1992, 14.

<sup>842</sup> Zu Hinweisen hierauf aus Quellen vgl. Kabus-Preishofen 1988, 687.

<sup>843</sup> Vgl. Krischel 1991, 70; 2017.

Interessant ist dann doch, dass der offenkundig breit diskutierte Vorschlag keine restauratorischen Auswirkungen auf das Original hatte. Sollte tatsächlich über eine Realisierung des Rekonstruktionsvorschlages nachgedacht worden sein, könnten natürlich stilistische oder ästhetische Bedenken sowie sogar monetäre Engpässe dazu geführt haben, von einem solchen Vorhaben abzusehen. Erwägt man eher restaurierungstechnische Gründe, ist auch für den Betenden Knaben nicht auszuschließen, dass die Gießer in Venedig und Umgebung erheblich Zweifel hegten, die statisch anspruchsvolle Anbindung von Armergänzungen an das Original befriedigend realisieren zu können, und es daher nicht schon im 16. Jahrhundert zur Vervollständigung des Betenden Knaben kam.

Gewiss kein Gießer, sondern vielleicht ein Gipsbildner oder Stuckateur vereinigte zu Beginn der 1540er Jahre die Fragmente der Minerva aus Arezzo zur Statue (**Taf. 270, 1-2**). Getrennt vom Kopf wurde als einziges größeres zusammenhängendes Bruchstück der Oberkörper mit Teilen des Himations geborgen. Zu ihm und mehr noch zu den Falten des Chitons zählten eine Reihe kleinerer und größerer Fragmente (insgesamt 20). Dennoch fehlten das untere Drittel an der Rückseite, der linke Arm und die Schlangenprotome am Helm der Göttin. Für die Vereinigung der überlieferten Substanz griff der Restaurierende auf ein Montage- und Ergänzungs- und damit Statikkonzept zurück, das auf einer massiven Innenkonstruktion aus Holz aufbaute<sup>844</sup>. Seine Form glich nur rudimentär dem Inneren der Statue, von größerer Bedeutung war die Flexibilität, die der Holzkern bot, um Fragmente mit eisernen Nägeln positionsgenau zu platzieren sowie im Anschluss Zwischenräume und Fehlstellen mit einer mineralischen, gipshaltigen Substanz auszufüllen und als Ergänzungen formaufgreifend zu modellieren.

Demnach wurde an der Minerva zu keinem Zeitpunkt der Überfangguss praktiziert, der in unterschiedlicher Intensität, aber immer die überlieferte Substanz ungünstig beeinflusste. Hierbei ist an das Abschmelzen der Bronze selbst, aber noch eher an den Verlust gänzlich korrodierter Partien zu denken. Es erforderte also viel Erfahrung, um den schwer kontrollierbaren Überfangguss so zu steuern, dass ungewünschte Veränderungen vermieden wurden. Hierüber verfügten die Bearbeiter des Idolino, des Marc Aurel, des Herkules und des Betenden Knaben. Überdies waren aber spezialisierte Kenntnisse nötig, die offenbar in Venedig fehlten, um Nachgüsse der Arme mit dem Überfangguss zu montieren, sodass man auf die Rekonstruktion verzichtete. Das Ausbleiben der Ergänzung am Betenden Knaben und die andere restauratorische Herangehensweise bei der Minerva könnten also auch als Hinweise darauf verstanden werden, dass der Kreis von Gießern, die es vermochten, den Überfangguss in seinen technischen Facetten auf die Restaurierung antiker Großbronzen zu übertragen, eher überschaubar war.

Sowohl für die Realisierung des Überfanggusses als auch für die sämtlicher weiterer Füge- und Ergänzungsverfahren erwies sich von Vorteil, dass die vollkommene Bewahrung der Patina bis in die barocke Zeit noch nicht unbedingt zum Konzept der Restaurierenden zählte. Ein gleichbedeutender Stellenwert kam ja der Lackpatinierung zu, die beim Idolino als opaker Überzug sämtliche Farbdifferenzen zwischen der antiken Substanz sowie den materialähnlichen Ergänzungen, den Verstiftungen, den Blei- und Harzauskittungen und nicht zuletzt den Eingriffen in das Korrosionsbild überdeckte, sodass sich die Statue nach der Restaurierung vollständig und makellos zeigte. Mit gleicher Intention überfasste Cellini die Chimäre mit einer nur wenig transluzenten Lackpatina und ähnlich ging man beim Arringatore vor. An der Minerva verschwand am Ende der Restaurierung die Färbung der Ergänzungen samt der kaum geebneten Korrosionskruste unter der opak grünbraunen Malschicht, folglich stellte auch sie sich als perfektes antikes Original dar<sup>845</sup>.

<sup>844</sup> Zum Aufbau der Konstruktion, Befestigung der Fragmente und Ergänzung vgl. Siano 2013, 67/72 Abb. 6, 5/17b. <sup>845</sup> Siehe 131 f.

Veränderungen im 17. und 18. Jahrhundert

Der Betende Knabe (Inv. Sk 2; **Taf. 249, 1**) gelangte über Verona (1576-1604), Mantua (1604-1631) und London (1631-1651) nach Vaux-le-Vicomte. Nicolas Fouquet, Finanzminister unter Ludwig XIV., erwarb die Statue aus dem Nachlass des englischen Königs Karl V. nach seiner Hinrichtung. Gesichert ist, dass die Großbronze Schloss Whitehall noch ohne Arme erreichte (**Taf. 249, 2**). Hierüber informiert eine Zeichnung des flämischen Kunsthändlers Daniel Nys<sup>846</sup>. Im Schloss Fouquets, 50 Kilometer südlich von Paris, kam der Betende Knabe dann mit erhobenen ausgestreckten Armen zur Aufstellung, wie uns das Inventar wissen lässt, das 1665 erstellt wurde, nachdem Fouquet in Ungnade fiel. Demnach haben wir erst der von Fouquet veranlassten Neu-Restaurierung die Umsetzung der Interpretation als Adoranten zu verdanken. Als Restaurierender dürfte in Frankreich ebenso ein Kunstgießer beauftragt worden sein, der auch hier den Überfangguss praktizierte.

Der aus dieser Periode erhaltene linke Arm liefert ausreichend Hinweise, um die Ergänzungspraktik rekonstruieren zu können<sup>847</sup>. Zunächst wurden die Gliedmaßen im Wachsausschmelzverfahren nachgegossen (**Taf. 253, 1**), wobei nun ihre Befestigung am Original der Vorgehensweise folgte, die für den Idolino zur Replatzierung seiner Gliedmaßen beschrieben wurde. Vergleichbar mit dem Vorgehen am Bildnis des Marc Aurel verwendete auch der französische Gießer in den eingebohrten Löchern Eisendrähte, um die Nachgüsse während des Angussvorganges ausreichend stabil am Original zu fixieren (**Taf. 254, 1**).

Wie angedeutet sichert der Überfangguss ebenso die Risse an den Beinen und es ist nicht ganz auszuschließen, dass auch diese Ausbesserungen Gegenstand der von Fouquet veranlassten Restaurierung waren.

Die heute erhaltenen Zehenergänzungen an beiden Füßen müssen als Arbeit des französischen Restaurierenden angesehen werden. Auch hierfür wählte er die Überfanggusstechnik im direkten Verfahren, also die Applikation von Wachsmoellen am Original, die Ummantelung mit einer Gussform, das Ausschmelzen und den folgenden Anguss mit einer Schmelze, die mit der vom Arm vergleichbar ist<sup>848</sup>.

Wie umfangreich auch immer die Überfanggussmaßnahmen zu diesem Zeitpunkt waren, an ihrem Ende dürfte das Innere des Betenden Knaben nahezu vollständig mit zeitgenössischer Formmasse gefüllt gewesen sein. Hierauf lassen Anmerkungen des Bildhauers, Ziseleurs und Gießers Charles Stanislas Canlers schließen, der im Jahr 1806 die unten diskutierte Restaurierung der Statue vornahm.

Die einhergehende Gewichtszunahme war unerheblich. Entscheiden war die Wiedererlangung einer vollständig anmutenden antiken Statue. Diesen Anspruch unterstützte, dass die Ergänzungen die Gestalt der unebenen Wachsmoellierung behielten, die sich mit diesem Oberflächenbild an die Textur ungleich korrodierter Bronzen anlehnten. Mit dieser Hinwendung zur Imitation einer archäologischen Ästhetik setzt der Betende Knabe vielleicht für die französische Antikenrestaurierung ein frühes Zeichen in der Entwicklung der später europaweit aufkommenden Insitupatina auf Ergänzungen.

Die täuschende Erscheinung war so perfekt, dass die Arme als nachantike Rekonstruktionen in Vergessenheit gerieten. Noch Heinrich von Podewils, der in Wien als Gesandter im Jahr 1747 im Auftrag Friedrich II. die Kaufverhandlungen mit dem Vorbesitzer von Liechtenstein führte, ließ den Preußenkönig wissen, dass die Arme angesetzt, aber gesichert antik sind<sup>849</sup>. Erst 1803 äußerte sich Levezow dahin gehend, dass beide Arme nachantiken Ursprungs sind, wobei er bald darauf, hierin nun wieder unsicher, im Jahr 1808 anmerkte, nur der rechte Arm sei modern<sup>850</sup>. Zu jener eingrenzenden Schlussfolgerung gelangte Levezow

<sup>846</sup> Vgl. Hackländer 1997, 28 Taf. 7, 3.

<sup>847</sup> Zum technischen Befund vgl. Rohnstock 1997, 112-114 Abb. 6. Zu seiner zeitlichen Einordnung vgl. Rohnstock 1998, 174f. Abb. 7-8.

<sup>848</sup> Für zeitgleiche Güsse spricht die Ähnlichkeit der Werkstoffe von den Zehen am linken Fuß und vom gesichert seinerzeit in Frankreich angesetzten linken Arm. Zum technischen Vergleich

und Auswertung der Legierungsanalysen vgl. Rohnstock 1997, 118f. Zu Überlegungen einer barockzeitlichen Zuordnung der Ergänzungen an den Füßen vgl. Rohnstock 1998, 174.

<sup>849</sup> Vgl. Conze 1886, 5.

<sup>850</sup> Vgl. Levezow 1803, 67; 1808, 6f. Zuletzt hierzu Peltz 2013a, 98.

nicht, weil er das Oberflächenbild der Arme näher obduzierte, sondern aus anderen Gründen, auf die gleich eingegangen wird.

»Bestimmt trat dann Furtwängler in seinen Vorarbeiten für das Verzeichnis der antiken Skulpturen vom Jahr 1885 für den modernen Ursprung beider Arme ein, ein Urtheil, dem ich nach sorgfältiger Prüfung, bei welcher ein erfahrener Bronzeciseleur, Herr Mertens, seinen Beistand gewährte, mit voller Überzeugung mich anschließen mußte«<sup>851</sup>, resümierte dann im Jahr 1886 Conze, sodass einmal mehr, wie noch aufgezeigt wird, Furtwänglers Blick für das Nachantike an den Antiken dazu führte, treffsicher das eine vom anderen unterscheiden zu können.

Diese barockzeitliche Bearbeitung des Betenden Knaben verweist auch auf das aufkommende Bedürfnis, die einst mit Einlagen lebensnah gebildeten und dann in nachantiker Zeit als hohle Öffnungen vorgefundenen Augen erneut aufzufüllen.

Waren noch am Idolino, der Chimäre, der Minerva und dem Arringatore (**Taf. 268, 2-3; 269, 1-2; 270, 1-2**) derlei Ergänzungen nicht Gegenstand des restauratorischen Bestrebens nach Vollständigkeit, deuten die aus Messing im direkten Überfangguss ergänzten Augen am Betenden Knaben eine Veränderung in der Großbronzeästhetik an<sup>852</sup>. Für ihre Realisierung um die Mitte des 17. Jahrhunderts unter Fouquet sprechen die Ausführungstechnik und Materialverwandtschaft zum linken Arm.

Eine Regel, Augen zu ergänzen, schien daraus nicht zu erwachsen, wie die Bronzen aus Herculaneum zeigen. Abgesehen von jenen, die ihre polychrom gestalteten antiken Augen noch besaßen, verließen die restaurierten Großbronzen teils mit oder ohne ergänzte Augen die Gießerei in Portici. Hier gelangen Rekonstruktionen mit überfasstem Gips, Kitten, eingesetzter Bronze bis hin zu Teilergänzungen aus Bernstein und Silber<sup>853</sup>.

Als Vorbilder für die naturalistische Rekonstruktion von Augen dienten die seinerzeit bekannten Bildwerke mit noch intakten Einlagen, so beispielweise die Läufer aus der Villa dei Papiri (**Taf. 273, 3-4**). Eine Anregung für solche bronzenen Augen wie beim Betenden Knaben entnahmen die Restaurierenden den seinerzeit bekannten römischen Bronzewarderke, bei denen mitgegossene Augen die vorher aufwändig gestalteten Einlagen vollständig ab hadrianischer Zeit ersetzen<sup>854</sup>.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts distanzierte man sich dann von der Rekonstruktion der fehlenden Augen-einlagen, wie alle unten besprochenen Restaurierungen dieser Zeit veranschaulichen. Folglich war das Ergänzen von Augen primär ein barockzeitliches Phänomen.

Die Abkehr vom Überfangguss in den italienischen Ateliers sollen einige Restaurierungsprojekte aus dem 17. und 18. Jahrhundert andeuten.

Sicher nach 1704 und wahrscheinlich noch vor 1737 wurde in Florenz an der Minerva von Arezzo der rechte Arm aus Gips ergänzt. Eine Zeichnung von Antonio Francesco Cori bildet die Göttin mit erhobenem Arm ab<sup>855</sup>, also in einer Position, die statisch für die empfindliche Ergänzung anspruchsvoll war und tatsächlich nur annähernd 50 Jahre überdauerte. Im Jahr 1783 wurde der Verlust des Armes notiert und weitere zwei Jahre später griff dann Carradori auf die Bronze als Ergänzungsmaterial zurück<sup>856</sup>. Für die Montage des Armes mit neuem Haltungsschema rüstete Carradori den Holzkern mit einer schmiedeeisernen Konstruktion nach, an der sich neben der Ergänzung auch die umliegende antike Substanz anschrauben ließ. Gleichfalls

<sup>851</sup> Conze 1886, 8.

<sup>852</sup> Zu den Augenergänzungen und der Auswertung des Gusswerkstoffes vgl. Rohnstock 1997, 112. Zur bisherigen Diskussion ihres Herstellungshorizontes vgl. Rohnstock 1998, 174 Abb. 10.

<sup>853</sup> Vgl. Lahusen/Formigli 2007, 165 f.

<sup>854</sup> Zu den Augen ab dieser Zeit vgl. Lahusen/Formigli 2001, 463 f.

<sup>855</sup> Zur Restaurierung und Zeichnung vgl. Siano 2013, 65 Abb. 6.2.

<sup>856</sup> Zu den Arbeiten F. Carradoris vgl. Siano 2013, 65. 70-73 Abb. 6.15-18.

mit Schrauben, jedoch direkt in die Bronze, war der Nachguss der fehlenden Schlangenprotome am Helm der Göttin angesetzt worden. Wie erwähnt, überzog Carradori die gesamte Statue mit einer Lackpatinierung, die sich nur unwesentlich vom renaissancezeitlichen Überzug unterschied<sup>857</sup>.

Ähnlich verfuhr Carradori im selben Jahr mit der Chimäre<sup>858</sup>. An ihr führte er die materialähnliche Ergänzung so aus, dass die Schlange mit festem Biss in das Horn des Ziegenbocks an dieser Stelle einen zusätzlichen Befestigungspunkt erhielt. Tatsächlich hätte sich der Schlangenkopf frei im Raum gegen einen Angreifer richten müssen. Die Verbindung zum Ansatz des Schlangenschwanzes gestaltete Carradori gleich einem konischen Dübel (Schlange), der passgenau in sein Gegenstück (Loch im Ansatz) fest eingesetzt und abschließend mit zusätzlichen Befestigungselementen fixiert wurde<sup>859</sup>.

Ein drittes Beispiel ist in dem unterlebensgroßen Knaben mit einer Bulla im Louvre zu sehen. Bei ihm goss wohl ein Restaurierender aus der Umgebung von Perugia das linke Bein mit Teilen der Toga aus Messing nach und montierte den Nachguss mittels der weniger hitzeintensiven Weichlötung<sup>860</sup>. Die Ergänzung war zwingend erforderlich, denn nur so war es überhaupt möglich, das Knabenbildnis zum Ende des 16., wahrscheinlicher jedoch innerhalb des 17. Jahrhunderts aufzurichten.

Das Kinderbildnis gibt ebenso die sukzessive Übernahme der mechanischen Fügeverfahren im Laufe des 18. Jahrhunderts in Mittelitalien zu erkennen. Auch diese Arbeit dürfte im Umland des Fundortes ausgeführt worden sein, sofern sein damaliger Besitzer Van Hoorn van Vlooswyck, der im nördlich vom Trasimenischen See gelegenen Cortona ansässig war, sich nicht anderweitig um einen Restaurierenden bemühte. Erst jetzt war der fehlende rechte Arm aus Messing nachgegossen worden. Seine wiederholte Anbringung in den folgenden Jahrhunderten lässt Aussagen zur Erstmontage nicht zu<sup>861</sup>. Sie könnte ähnlich aufgebaut gewesen sein wie die unbeeinträchtigte Befestigungsvariante am seinerzeit abgelösten rechten Bein. Hier verfuhr der Restaurierende so, dass er zunächst ein Modell vom Inneren der Fügestelle aus einer plastischen Masse formte und anschließend dieses Modell in Bronze oder Messing nachgoss. Die so gewonnene passgenaue Hinterlegung wurde mittels Schrauben oder Stiften in zuvor gebohrte Löcher eingesetzt<sup>862</sup>.

Auf die Verbreitung dieser Methode unter den italienischen Restaurierenden auch im Süden des Landes verweist der Blick nach Portici, wo man ab 1739 auf diese Weise Ergänzungen montierte und Fragmente replazierte. Die dortigen Praktiken zur Erlangung vollständiger Bildwerke skizzierte in Facetten Winckelmann als Zeitzeuge an mehreren Stellen im Sendschreiben<sup>863</sup>, umriss Kluge im Jahr 1927 im siebenten Kapitel seiner prominenten Schrift ›Die antike Erzgestaltung‹<sup>864</sup> und zeigte die jüngere Forschung in weitreichenden restaurierungstechnischen und -ethischen Details auf, sodass wir recht gut über die Maßnahmen und ihre Intentionen in Portici ab 1739 sowie im Anschluss ab 1787 im Real Museo Borbonico informiert sind<sup>865</sup>.

Um aus den teils in vielen Bruchstücken überlieferten Antiken die intakt erscheinenden Statuen und Büsten entstehen zu lassen, mussten die Restaurierenden komplexe und zugleich effektive Methoden entwickeln, mit denen sie der Fundmenge gerecht werden konnten. Niemand hätte das eher amorphe Konstrukt aneinandergefügtter Bronzescherben als ernstzunehmendes Restaurierungsergebnis bedeutender antiker Statuen akzeptiert, die durch die Lavamassen zerdrückt und zerschellt waren.

857 Siehe 131.

858 Zur Herstellungstechnik und den Arbeiten F. Carradoris vgl. Siano u. a. 2012.

859 Vgl. Massimi u. a. 1992, 101 Abb. 80.

860 Vgl. Descamps-Lequime u. a. 2013, 85-87 Abb. 7.7-8.

861 Zum Umgang mit Fragmenten, insbesondere dem abgelösten Kopf und Ergänzungen bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts, vgl. Descamps-Lequime u. a. 2013, 88-91 Abb. 7.14-22.

862 Vgl. Descamps-Lequime u. a. 2013, 86f. Abb. 7.12.

863 Vgl. Winckelmann 1762.

864 Vgl. Kluge 1927, 226-235.

865 Zu Bronzen aus Herculaneum vgl. Lahusen/Formigli 2007, 157-166. Zu denen aus der Villa dei Papiri vgl. Mattusch/Lie 2005, 61-64; Mattusch 2013. Zu den späteren Arbeiten bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zusammengefasst bei Milanese 2013, 24-27.

Also war es unabdingbar, verformte Bruchkanten an den Sichtseiten mit Feilen und Raspeln anzugleichen, um so überhaupt erst ein einheitliches Oberflächenbild an den zu rekonstruierenden Antiken wahrnehmen zu können.

Bei den Statuen kam in großem Maßstab die Installation der Fragmente auf gegossenen oder aus Blech geformten Hinterlegungen mittels Verstiftung zur Anwendung<sup>866</sup>. Die lokale oder vollständige Füllung mit Blei oder einer Gipsmischung im Inneren als statisch tragende Zusatzat scheint kaum zum Konzept gehört zu haben. Die Rekonstruktion von Fehlstellen im Oberflächenbild wurde weitgehend mit dem direkten Überfangguss realisiert, doch hier nun so, dass nicht der Anguss selbst in Bohrlöchern die Klammer bildete, sondern Stifte die feste Verbindung gewährleisten<sup>867</sup>. Der eigenständig fixierende Bronzeanguss fand sich nur in einigen wenigen Bereichen, die von der Innenseite zugänglich waren<sup>868</sup>. Offenbar wussten die Gießer in Portici um seine Vorteile, ebenso aber um die Gefahren und Schwierigkeiten in der Restaurierung antiker Bronzen, sodass sie nach technischen Kompromissen suchten. Ermöglicht wurde dies auch durch plastisch zu verarbeitende Substanzen, die als Ergänzungsmassen kleine Irritationen aller Art verschlossen.

Auf die vielgestaltige Nachbildung der ebenso noch recht einfach zu realisierenden Augeneinlagen wurde bereits hingewiesen.

Die größere Herausforderung ist in der Ergänzung von fehlenden voluminösen Gewandstücken bis hin zu Gliedmaßen zu sehen. Sie wurden nachmodelliert, in Bronze gegossen und montiert. Das tatsächliche Ausmaß solcher Eingriffe festzumachen, fällt nach wie vor schwer, auch weil das Fehlende teils aus Umschmelzgut nachgegossen wurde<sup>869</sup>. Hierauf griffen die Restaurierenden dann zurück, sobald das gelieferte Rohmaterial aufgrund von Sparmaßnahmen nicht ausreichte oder von ungenügender Qualität war<sup>870</sup>.

Zumindest in den Anfangsjahrzehnten unter Canart als Chefrestaurierendem stellte sich der Konflikt mit den Verantwortlichen als zentrales Dilemma dar. Einerseits forderten sie vollständige Antiken und andererseits lösten Ergänzungen grundlegende Unzufriedenheit aus, so »daß derart restaurierte Statuen das Museum von Portici in Mißkredit bringen würden«<sup>871</sup>, wie der Staatsminister Marchese Bernardo Tanucci als oberster Verantwortlicher König Carlos' III. wissen ließ. Die Schärfe der Wortwahl bringt, als Schutzbehauptung interpretiert, auch eine mangelnde Diskussion um Vorgaben zum Ausdruck, die seitens der Accademia Ercolanese, also dem für die archäologische Aufarbeitung der Funde zuständigen Kollegium, an die Restaurierenden hätten ergehen müssen.

Tatsächlich fehlte es hierfür aber an konstruktiven restaurierungstechnischen Möglichkeiten. Der schwierige Umgang mit den verformten Bruchkanten, die mit Feilen und Raspeln zu begradigen waren, um Fragmente ohne Versatz zusammenfügen zu können, war eben alternativlos. Außerdem boten sich den Restaurierenden nur die mechanischen und thermischen Verfahren für das Zusammenfügen an. Zu Letztgenanntem sei an Winckelmanns Zwiespalt zur Restaurierung der Großbronzen erinnert, »da dieselben in der Ergänzung und Ausbesserung ins Feuer gebracht werden müssen«<sup>872</sup>. Damit war aber auch das Übel des Patinaverlustes verbunden. Schrauben und Stifte erforderten Bohrlöcher, die nicht ohne Verlust antiker Substanz

<sup>866</sup> Zur Methodik der Herstellung gegossener Hinterlegungen in der Restaurierungsgießerei von Portici vgl. Lahusen/Formigli 2007, 162 Anm. 150.

<sup>867</sup> Vgl. Lahusen/Formigli 2007, 162 f. Abb. 12-13.

<sup>868</sup> Der Anguss an den Innenseiten ließ sich nur an der Statue des Augustus belegen, vgl. Lahusen/Formigli 2007, 162.

<sup>869</sup> Neben der Wiederverwendung antiker Materials für Ergänzungsgüsse, die sich analytisch nicht von Originalen unterscheiden lassen, erschwert weiterhin die finale Oberflächengestaltung mit der Lackpatinierung die sichere Identifizierung aller Zusatzaten.

<sup>870</sup> Zu den Engpässen und der Lieferung von Glockenbronze, die sich, als zu hart eingestuft, nicht für Restaurierungszwecke verwenden ließ, vgl. Lahusen/Formigli 2007, 159.

<sup>871</sup> Zitiert nach Lahusen/Formigli 2007, 158. Die Äußerung steht im Zusammenhang mit der Großbronze des Ehrenbürgers M. Calatorius aus Herculaneum. Zu dem Standbild vgl. Lahusen/Formigli 2007, 73/82 Kat. S 8 Abb. 1/43.

<sup>872</sup> Winckelmann 1762, 40.

einzubringen waren. Einen ebenfalls nicht durchgängig akzeptierten Kompromiss bot das Kitten und die im großen Stil eingesetzte Lackpatinierung, die laut Winckelmann »widerwärtig aussieht«<sup>873</sup>.

Trotz aller internen Schwierigkeiten dürfte sich die Prominenz der Funde aus den Vesuvstädten und umliegenden Villen nicht allein auf die spektakuläre Bedeutung beschränkt haben, die sie für die Archäologie hatten. Sie symbolisieren auch den hoch anzusetzenden restaurierungsethischen und -praktischen Standard, den man innerhalb der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erreichte.

Die schwer kalkulierbaren Gefahren, die der direkte Anguss einer Schmelze an die antiken Bronzen mit sich brachte, führte bald verstärkt zur Übernahme der hiervon losgelösten Techniken in der Großbronze-restaurierung, bis dann der Überfangguss um die Wende zum 19. Jahrhundert aus dem Repertoire der Restaurierenden zusehends verschwand<sup>874</sup>. Weitere Gründe hierfür waren das zunehmende Interesse an der archäologischen Patina, die beim Überfangguss zerstört wurde, sowie die anwachsende Skepsis gegenüber den mäßig befriedigenden Imitaten.

Der Umgang mit deformierten Gusswerkstücken blieb bis in die Gegenwart eine schwer überwindbare restauratorische Hürde<sup>875</sup>. Noch im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts galt vereinzelt die Überzeugung, »[d]ie Rückformung verbogener Bronzen [sei] weniger ein technisches als ein antiquarisches Problem«<sup>876</sup>, was zu Recht die formstilistisch präzise Wiedergewinnung thematisierte, jedoch die eingeschränkte Duktilität korrosionsgeschwächter antiker Gussbronze außer Acht ließ. Die Dicke der Wandung erforderte ein hohes Maß an Verformungsenergie mit einem Ergebnis, welches sich nur in Ausnahmefällen der antiken Formgebung anlehnte. Die korrosionsgeschädigte Substanz dürfte bei solchen Versuchen Risse aufgezeigt haben oder zerbrochen sein, ganz gleich, ob man die Bronze im warmen oder kalten Zustand zurückzuformen versuchte. Die Patina wurde in jedem Fall ganz oder teilweise beschädigt.

Variantenreiche Lösungen im 19. Jahrhundert auf dem Weg zur Vollständigkeit und Momente des Gegenkonzepts

Ein Beispiel für die Vollständigkeitsprämisse und die bevorzugte Unkenntlichkeit allen restauratorischen Tuns am beginnenden 19. Jahrhundert über die italienische Halbinsel hinaus bietet der Jüngling aus Zifteh am Nil<sup>877</sup>. Der klassizistische Rankenträger erreichte als ›Stummer Diener‹ unerkannt und zum Götterbildnis (Apollon, Dionysos<sup>878</sup>) ergänzt im Jahr 1840 das British Museum.

Für die Restaurierung bereits einige Jahrzehnte zuvor könnte der erste monochrome Farbüberzug sprechen<sup>879</sup>, der in seiner Ausführung an die Arbeiten aus Portici denken lässt und der für das fortgeschrittene 19. Jahrhundert ungewöhnlich wäre. Für eine Bronze gießerei als Restaurierungsatelier sprechen die Gipsfüllungen mit den hierin eingebetteten Eisenarmaturen, die an den Gusskernaufbau beim Idolino erinnern und die beim Jüngling aus Zifteh die Bronzenachgüsse der Unterschenkel, des rechten Unterarmes und des gesamten linken Armes am Original fixierten. Allerdings wurde die Statue nicht vollständig mit der Masse ausgefüllt, worin man eine bewusste Zurückhaltung sehen möchte, die auf eine Gewichtsreduzierung abzielte.

<sup>873</sup> Winckelmann 1762, 41.

<sup>874</sup> Im Übrigen verlor zeitgleich der Überfangguss ebenso im zeitgenössischen Kunstguss an Bedeutung. Auch hier setzten sich nun die unproblematischer zu realisierenden mechanischen Fügeverfahren (Nieten, Schrauben, Stiften) durch.

<sup>875</sup> Zu restaurierungsethischen Überlegungen über die Rückformung im entwickelten 20. Jahrhundert vgl. Corfield 1988. Anmerkungen zur Problematik an den Großbronzen macht Bol 1985, 187-190 Abb. 132-134.

<sup>876</sup> Bol 1985, 187.

<sup>877</sup> London, British Museum, Inv. 1840, 0401.1 [BR 828]. Die Bronze wurde in den 1980er Jahren ent-restauriert und zeigt sich heute ohne die Ergänzungen. Hierzu und zu den frühen Ergänzungen vgl. McIntyre 1988.

<sup>878</sup> Zu Interpretationen vgl. Heilmeyer 1996, 40.

<sup>879</sup> Es wurden eine ganze Reihe grüner und schwarzer Überzüge auf der Basis trocknender Öle bei der Neu-Restaurierung in den 1980er Jahren dokumentiert, vgl. McIntyre 1988, 81. Die untere Auflage ist sicher der Erst-Restaurierung zuzuordnen.

Weniger zurückhaltend erfolgte die Rekonstruktion des Motives. Sollte es stilistische Unsicherheiten gegeben haben, setzten sich die Entscheidungsträger darüber hinweg. Offenkundig war die richtige Haltung des linken Armes unbekannt und dennoch wurde auch er materialähnlich ergänzt. Hiervon abzusehen, passte nicht ins Konzept einer Restaurierung, die auf Makellosigkeit abzielte.

Die hervorragende Formbarkeit von Gips dürfte die Restaurierenden dazu bewogen haben, die Fehlstellen in der rechten Gesichtshälfte und am Hals zwar mit eingeschraubten Messingplatten zu hinterlegen, jedoch die eigentliche Oberflächengestaltung mit der zudem unproblematisch nachzuarbeitenden Masse zu realisieren<sup>880</sup>. Ihre bessere Haftung wurde durch eine Perforierung der Hinterlegungen unterstützt. Die Oberflächenfärbung des Gipses verschwand unter der vollständig die Figur bedeckenden Lackpatinierung.

Auch wenn der Jüngling aus Zifteh mit diesen restaurierungstechnischen Momenten die Parallelen zu den Arbeiten aus dem 16. bis 18. Jahrhundert zu erkennen gibt, unterscheidet ihn hiervon, dass der Restaurierende ohne eine thermische Methode sowie Schraub- und Stiftverbindungen beim Anfügen der ergänzten Gliedmaßen auskam, für die man Bohrlöcher in die antike Substanz hätte einbringen müssen. Diese Vernachlässigung gerade an den statisch neuralgischen Punkten war eigentlich unnötig, denn die Lackpatinierung hätte solche Oberflächenirritationen kaschiert. Hierum wusste der Restaurierende, wie die verschraubten Hinterlegungen im Gesicht belegen. Kann es also sein, dass er dennoch bemüht war, den Eingriff in die antike Substanz so gering wie möglich zu halten?

Diesen restaurierungspraktischen und vielleicht auch -ethischen Lösungsansatz verfolgte auch Canlers in Paris bei der weiteren Installation von Armergänzungen am Betenden Knaben (**Taf. 249, 1**) im Jahr 1806<sup>881</sup>. Die wichtigste Antike Berlins und Johann Gottfried Schadows symbolträchtige Siegesgöttin mit der Quadriga vom Brandenburger Tor waren unter den von Napoleon geraubten Kunstschatzen die einzigen Bronzen, für die seinerzeit Restaurierungsmittel zur Verfügung standen.

Im Juni 1807 verfasste Canlers einen Bericht zu den Arbeiten am Betenden Knaben, der auch mit seinen Ungenauigkeiten als die älteste Restaurierungsdokumentation zu einer Berliner Bronze angesehen werden kann.

Als einen wichtigen Anlass für die Bearbeitung am Musée Napoléon gab Canlers an, dass »der Kopf um den Hals herum aufgeplatzt war«<sup>882</sup>, was an sich keine neuerliche Beschädigung darstellte und insofern ungenau blieb, da die linke Halsseite frei von solchen Schäden ist. Die Füße rissen ganz sicher nicht durch den Druck eines angeblichen Kerns, wie Canlers meinte. Der rechte Fuß ist ein massiver antiker Guss und der linke Fuß war mit Blei angesetzt. Zudem sollen die Arme »an verschiedenen Stellen zerbrochen«<sup>883</sup> gewesen sein. Auch hier übertrieb Canlers. Der barockzeitliche linke Arm zeigt keine Ausbesserungen, die dieser Restaurierung zuzuweisen wären, und den rechten Arm überarbeitete er nicht, wie er angab, sondern goss ihn neu<sup>884</sup>.

Hiermit könnte sich auch erklären, warum Levezow seine Aussage von 1803, beide Arme sind als nachantike Güsse anzusehen, zu einem Zeitpunkt auf den rechten Arm beschränkte, an dem es für ihn schwierig gewesen sein dürfte, die Großbronze näher zu begutachten. Vielmehr wird Levezow Kenntnis von der Pariser Restaurierung gehabt haben, bei der man den linken Arm als antikes Original erachtete, sodass er 1808 in der monographischen Schrift zum Betenden Knaben entsprechend einlenkte.

<sup>880</sup> Vgl. McIntyre 1988, 81 f. Abb. 3.

<sup>881</sup> Zur Zuschreibung der Restaurierung am Betenden Knaben vgl. Savoy 2011, 330-332 Abb. 74-76. Zum restaurierungstechnischen Befund vgl. Rohnstock 1997, 114 f. Abb. 7. Zu seiner bisherigen Interpretation als Restaurierung nach der Restitution der Kunstwerke im Jahr 1815 vgl. Rohnstock 1998, 176.

<sup>882</sup> Zitiert nach Savoy 2011, 331.

<sup>883</sup> Zitiert nach Savoy 2011, 331.

<sup>884</sup> Dieser Arm unterscheidet sich in technologischen Details vom linken Arm bis dahin, dass die Modellierung der Hand einem ganz anderen Vorbild folgt. Zu den technischen Unterschieden vgl. Rohnstock 1997, 114 f.; 1998, 175.

Als Ursache für die Beschädigungen erscheinen die Strapazen während des Transportes von Berlin nach Paris naheliegend, obgleich die prominente Zeichnung von Jacques François Joseph Swebach-Desfontaines den Betenden Knaben unversehrt inmitten weiterer geraubter Kunstschatze bei ihrer Ankunft im Hof des Louvres darstellt<sup>885</sup>. Entweder idealisierte Swebach-Desfontaines den Erhaltungszustand oder der Betende Knabe wurde erst danach in Paris beschädigt. Wie dem auch sei, beide Szenarien laufen auf eine Unachtsamkeit auf französischer Seite hinaus, die eine umfangreiche Restaurierung nach sich zog.

Die Risse und Fehlstellen an den Füßen hatte Canlers »mit Versatzstücken verbunden«<sup>886</sup> (**Taf. 255, 2**). Eine ganze Reihe hiervon und solche zwischen Armen und Armansätzen, »um eine perfekte Anpassung zu gewährleisten«<sup>887</sup>, überdauerten bis in die Gegenwart.

Für die Sicherung des Kopfes und die Anbringung der Arme installierte Canlers eine Eisenkonstruktion aus zwei Gegenstücken, die, im Kopf und Schulterbereich platziert, durch eine Schraubverbindung fest im Statueninneren fixiert worden waren (**Taf. 253, 2; 254, 2**). Die Enden der Eisenplatte zwischen den Schultern wurden so geformt, dass sie die in den Armen mit einer Gipsmischung eingesetzten eisernen Rundstangen aufnehmen konnten.

Als langwierige vorbereitende Maßnahme für die Replatzierung der Arme und Sicherung des Kopfes ist Canlers Aussage anzusehen, »den Körper vom Kern befreit zu haben«<sup>888</sup>, der annähernd 150 Jahre zuvor in Frankreich für die Ausbesserungen und Montagen mit dem Überfangguss eingebracht worden war.

Den Vorteil der stabilen Tragwerkseinheit im Kopf-Schulter-Bereich erkannten auch andere Restaurierende für die Fixierung abgelöster Arme und Köpfe.

Beim lebensgroßen sitzenden Merkur aus der Villa dei Papiri<sup>889</sup> wurde nicht nur der Kopf angeblich »in hundert Stücke zerdrückt gefunden«<sup>890</sup>, wie schon Winckelmann zu Recht anzweifelte, sondern auch die antike Weichlötung zwischen Kopf und Hals hatte sich gelöst. Ihre Verbindung realisiert noch immer die Konstruktion aus einer großen (Schulterbereich) und der kleinen (Kinn-Nacken-Partie) Eisenplatte, die mit Gewindestange und Muttern verbunden sind<sup>891</sup>. Die Installation ist für die wiederholt restaurierte Großbronze zeitlich schwer zu fassen<sup>892</sup>. Ist die Montage der Erst-Restaurierung zuzuordnen, griff man in Portici auf die Tragwerkskonstruktion im Kopf-Schulter-Bereich bereits bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts zurück.

Auf die gleiche Vorgehensweise beriefen sich die Restaurierenden am Athener Nationalmuseum am Ende der 1920er Jahre. Am mehr als 2 m messenden klassischen Poseidon aus dem Schiffswrack vor dem Kap Artemision waren die Arme getrennt vom Körper geborgen worden<sup>893</sup>. Ihre ausgestreckte, damit statisch sehr anspruchsvolle Haltung ließ sich wiederherstellen, in dem eine Innenkonstruktion mit festem Ankerpunkt im Schulter-Kopf-Bereich die entsprechenden Aufnahmemöglichkeiten bildete<sup>894</sup>.

Blickt man erneut auf die Restaurierung in der Vesuvregion, deutet der Apollon Saettante (**Taf. 271, 3**) die Annäherung an die Auflösung des in Portici langanhaltenden Widerspruchs zwischen Wunsch und Realisierbarkeit von restaurierungsethischen Prämissen in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts an.

<sup>885</sup> Zur Ankunft des Knaben in Paris mit Bezügen zur Federzeichnung vgl. Hackländer 1997, 30 Taf. 9, 1.

<sup>886</sup> Zitiert nach Savoy 2011, 332. Zu den eingesetzten Messingstücken vgl. Rohnstock 1997, 118-120 Abb. 12.

<sup>887</sup> Zitiert nach Savoy 2011, 331. Zu den Auffüllungen mit Messingstücken vgl. Rohnstock 1997, 114f. Abb. 4-5.

<sup>888</sup> Zitiert nach Savoy 2011, 331.

<sup>889</sup> Zur Lackpatinierung s. 133.

<sup>890</sup> Winckelmann 1762, 40.

<sup>891</sup> Vgl. Mattusch/Lie 2005, 218 Abb. 5.74.

<sup>892</sup> Zur Restaurierungsgeschichte vgl. Mattusch/Lie 2005, 88 Abb. 2.43; 217 Abb. 5.72-75; 5.78-82; Mattusch 2013, 35 Abb. 3.6-7.

<sup>893</sup> Anmerkungen zur Restaurierung des Poseidons vgl. Tzachou-Alexandri 2000.

<sup>894</sup> Vgl. Tzachou-Alexandri 2000, 86 Abb. 1d; 93 Abb. 6.

Gargiulo gelang das Zusammenfügen der in sieben Bruchstücke zerschellten Statue mithilfe einer schmiedeeisernen Konstruktion aus einem zentralen senkrechten Hauptelement, an das Eisenbänder montiert wurden, die wiederum die antiken Fragmente trugen<sup>895</sup>. Auffällig ist, wie durchdacht die Tragwerkskonstruktion das Gewicht der Statuenfragmente am zentralen Hauptelement bündelte und in die Basis abführte. Eine statisch tragende Verfüllung im Inneren – sei es mit Gips oder Blei – wurde damit obsolet. Die Befestigung der Fragmente realisierten Messingschrauben. Das erforderliche Durchbohren der antiken Substanz gehörte also weiterhin zum Konzept, ebenso die passgenaue Hinterlegung, allerdings nun aus geschmiedetem Eisen und nicht mehr aus gegossener Bronze. Ausgenommen von der Befestigung am Hauptelement waren der rechte Fuß und die rechte Hand. Sie wurden nach lokaler Beseitigung der Patina direkt mit Weichlot replaziert. Zudem verschloss das Weichlot Brüche zwischen den Fragmenten.

Mit dieser Vorgehensweise beschränkte Gargiulo die ungünstigen Temperatureinflüsse auf die Patina und das Metallgefüge, worin die größte restaurierungsethische Errungenschaft der kurz vor 1820 vorgenommenen Restaurierung im Vergleich mit den vorhergehenden Arbeiten besteht. Eine Temperierung der gesamten Statue im offenen Feuer war hierfür nicht mehr erforderlich. Neu war auch, dass Wesentliches nicht zwangsläufig materialähnlich, sondern in Gips ergänzt wurde. Dies betraf das fehlende Gewandfragment über dem rechten Arm.

Doch auch mit diesen Neuerungen löste Gargiulos Restaurierung des Apollon eine kritische Debatte aus, die, wie schon besprochen, seinen Umgang mit dem Oberflächenbild fokussierte. Gargiulo kaschierte seine Eingriffe lokal mit der Lack- und der Insitu-Patina so perfekt, dass man Mühe hatte, jene Hinzutaten zu unterscheiden, was die angeführten Erlasse zur zwingenden Bewahrung der archäologischen *aerugo nobilis* zur Folge hatte<sup>896</sup>.

Die Installation einer Tragwerkskonstruktion aus massiven zentralen Metallelementen, an die Bauglieder mit Schraub- und Stiftverbindungen zu den antiken Fragmenten sowie materialähnlichen Ergänzungen angebracht waren, erwies sich für fragmentierte Statuen im frühen 19. Jahrhundert auch andernorts als hervorragender Lösungsansatz. Ein gründlich untersuchtes Beispiel ist in dem vermutlich zwischen 1819 und 1823 vom russischen Diplomaten Nicholas Demidoff in Rom geborgenen, anschließend nach Florenz überführten und dort restaurierten überlebensgroßen Standbild des Kaisers Trebonianus Gallus zu sehen<sup>897</sup>. Die Großbronze verdeutlicht auch, wie das Ausmaß der Fragmentierung die Komplexität der innenliegenden Konstruktionen bestimmte<sup>898</sup>.

Allerdings überdauerte die Restaurierung auf dem Weg der Statue von Florenz über St. Petersburg nach Paris nicht unbeschadet. Als die Großbronze im Jahr 1896 von Pariser Kunsthändlern erworben wurde, muss sie sich in einem desaströsen Zustand befunden haben. Nach erfolglosen Bemühungen eines Restaurators am Louvre gelang es schlussendlich André, innerhalb von 18 Monaten zwischen 1902 und 1905 eine Restaurierung der Restaurierung erfolgreich vorzunehmen<sup>899</sup>.

Erst vor wenigen Jahren wurde der von André applizierte schwarze Überzug abgenommen. Bis dahin war es nahezu unmöglich, zwischen antiker und nachantiker Substanz an der in ihren Proportionen verzerrt restaurierten Statue zu unterscheiden<sup>900</sup>. Auch nach der Abnahme des Überzuges war nicht immer im Einzelnen zu klären, welche Fügetechniken welcher Restaurierungsphase zuzuordnen sind. Deutlich wurde bei der

<sup>895</sup> Vgl. Risser/Saunders 2013c, 42-44. 49-51 Abb. 4.3-14.

<sup>896</sup> Siehe 87 f.

<sup>897</sup> Zur Restaurierungsgeschichte vgl. Hemingway/McGregor/Smith 2013, 121-127 Abb. 9.6-27.

<sup>898</sup> Zu Hinweisen auf die Parallele dieses Konzepts zum Apollon Saettante aus Pompeji vgl. Hemingway/McGregor/Smith 2013, 121.

<sup>899</sup> Zur Objektbiographie vgl. Hemingway/McGregor/Smith 2013, 113-120.

<sup>900</sup> Gegenwärtig wird davon ausgegangen, dass 75 % der Statue antiken Ursprungs sind, vgl. Hemingway/McGregor/Smith 2013, 119.

Autopsie aber, dass der Erst-Restaurierung gesichert die vielen materialähnlich gegossenen großflächigen Ergänzungen sowie die verzweigt aufgebaute Eisenarmatur im Statueninneren zuzuweisen sind<sup>901</sup>.

Einem anderen Konzept folgte die finale Restaurierung der beinahe 2 m hohen Victoria von Brescia aus dem 1. Jahrhundert n. Chr.<sup>902</sup>. Als man sie im Juli 1826 bei der Grabung der Akademie von Brescia gemeinsam mit sechs Porträtköpfen und weiteren Bronzen am Vespasian-Tempel barg<sup>903</sup>, waren die Arme und Flügel vom Körper getrennt.

Über die technischen Aspekte der baldig vorgenommenen Erst-Restaurierung herrscht Unklarheit<sup>904</sup>. Das Engagement des Archäologen und Epigraphikers Giovanni Labus führte dann zu einer Innenkonstruktion, die vermutlich im Jahr 1838 realisiert wurde. Er ließ das zentrale, bis in den Kopf reichende Eisenelement zur Aufnahme der abgelösten Teilstücke nicht einschrauben oder mit einem der üblichen Füllstoffe einsetzen, sondern hierfür Holzbauglieder einbringen, die mithilfe von Pech befestigt wurden<sup>905</sup>. Ob man hierin eine bewusste restaurierungsethische Entscheidung Labus' sehen darf, ist nicht überliefert. Auszuschließen ist es nicht. Immerhin vermied die Variante das Aufbohren der antiken Bronze für Stifte und Schrauben. Und vielleicht lag der Entscheidung gegen Blei und Gips als Füllmaterialien zugrunde, dass Holz und Pech leichter wieder zu entnehmen sind, sobald man erneut restaurieren wollte. Hierfür spricht, dass die Haltung der Arme seinerzeit kontrovers diskutiert wurde.

Sicher kein Zufall ist, dass Labus nach ebenso ausgiebigem Findungsprozess zur Gestalt der fehlenden Attribute ihre Rekonstruktionen aus Gips anfertigen ließ. Gemeint sind der Helm unter dem linken Fuß der Göttin sowie der große ovale Schild, den sie mit ihrer linken Hand in die Hüfte stützt, um auf ihm mit der Rechten zu schreiben<sup>906</sup>.

Für das deutlich überlebensgroße Bildnis des Demetrios Poliorcetes aus dem Madrider Prado verweist eine Quelle aus dem 19. Jahrhundert auf ein ähnliches Vorgehen<sup>907</sup>. Allerdings handelt es sich nicht um eine ganze Statue, sondern lediglich um den vermutlich schon im 17. Jahrhundert fragmentiert geborgenen Kopf einer solchen, der mit Bitumen gefüllt und auf einem weißen Marmorsockel befestigt war. Diese Situation änderte sich durch die Neu-Restaurierung vor einigen Jahrzehnten, sodass wir über das genaue Vorgehen keine Kenntnis mehr erlangen können<sup>908</sup>.

Die Victoria von Brescia verweist mit dieser Vorgehensweise noch einmal auf den Apollon Saettante und beide deuten an, dass italienische Restaurierende in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vereinzelt die Ergänzung von substanziell Fehlendem mit dem materialfremden Gips realisierten.

Einen weiteren Beleg bietet die Restaurierung des etruskischen Mars von Todi im Februar 1837 am Vatikan<sup>909</sup>. Bei ihm ergänzte so der Bildhauer Achille Stocchi nach einem Entwurf von Bertel Thorvaldsen den Kopf mit der offenen Kalotte um einen Helm mit aufragendem Helmbusch<sup>910</sup> (**Taf. 276, 4**). Seine eindrucksvolle Erscheinung mit einem Oberflächenbild, welches die Korrosion der Statue aufgriff, kom-

<sup>901</sup> Vgl. Hemingway/McGregor/Smith 2013, 121. Die Befestigung der Ergänzung und Verbindung von Fragmenten bleibt aufgrund der späteren Neu-Restaurierung unklar. Zum Fügen wurden sowohl Weichlot als auch Schraubverbindungen dokumentiert. Ihre Differenzierung ist nicht eindeutig.

<sup>902</sup> Brescia, Museo di Santa Giulia, Inv. MR 369.

<sup>903</sup> Zur Restaurierungsgeschichte vgl. Morandini 2011. Aspekte zur Objektbiographie vgl. Morandini 2019, 35-36.

<sup>904</sup> Denkbar ist, dass die aktuelle Neu-Restaurierung zu diesem und weiteren Aspekten der Restaurierungsgeschichte neue Erkenntnisse zutage fördern werden.

<sup>905</sup> Zur Innenkonstruktion vgl. Miazzo 2011.

<sup>906</sup> Beide ergänzten Attribute fehlen vermutlich seit der Verlagerung der Statue im Juni 1940 und doch erscheint der Verweis auf das Material als allgemeiner Konsens mehr als wahrscheinlich.

<sup>907</sup> Zur Neu-Restaurierung und Restaurierungsgeschichte vgl. Arias 2017.

<sup>908</sup> Eine historische Fotografie gibt weißen Gips oder Mörtel als Verbindungsmasse zwischen Kopf und Basis zu erkennen, vgl. Arias 2017, 26 Abb. 23. Unklar bleibt, ob der übrige Bereich des Kopfes tatsächlich mit Bitumen aufgefüllt war.

<sup>909</sup> Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco, Inv. 11388.

<sup>910</sup> Zur Erst-Restaurierung des Mars vgl. Roncalli 1973, 45 Abb. 66.

plettierte die Rüstung um das zentrale Attribut<sup>911</sup>, das, dann aber doch klassizistisch anmutend, an einen chalkidischen Helm mit aufgestellten Wangenklappen erinnert. In der Wahl des Materials wird sich die konzeptionelle Distanzierung von der Nähe der bisher üblichen materialähnlich gegossenen Ergänzungen zur antiken Substanz widerspiegeln, die vergleichbar für die Restaurierung antiker Skulpturen aus Marmor geführt wurde<sup>912</sup>. Die andere Materialität signalisierte die Kenntlichmachung von Ergänzungen, die in ihrer Gestalt jedoch stilistische Fragen unbeantwortet ließ.

Dennoch werden sich solche materialfremden Rekonstruktionen langfristig als statisch schwierig erwiesen haben. Gerade die geringe Belastbarkeit größerer und raumgreifender Ergänzungen aus Gips dürfte ausschlaggebend für ihre eingegrenzte Anwendung in der Großbronzerestaurierung gewesen sein oder sie wurden aus gleichem Grund wieder entfernt. Ein Beispiel hierfür ist der Apollon Saettante, bei dem im Jahr 1860 der Austausch der Gipsergänzung am Umhang durch einen Bronzeguss Gegenstand der Neu-Restaurierung war<sup>913</sup>. Als Auslöser der Bearbeitung ist eine Beschädigung der Figur anzunehmen, die insbesondere Nachbesserungen am rechten Knöchel forderte. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass der fragile Gips hierbei ebenso verletzt wurde und dies ausschlaggebend für die stilistisch leicht veränderte Neurekonstruktion des exponierten Gewandstücks aus Bronze war.

Eine solche Entscheidung zur Rückbesinnung auf die materialähnliche Ergänzung wird erleichtert haben, dass sie dann doch gleich zwei wichtige Anforderungen erfüllte: Solche Hinzutaten griffen das Material der Antiken selbst auf, zudem waren sie, wie ausgeführt, deutlich stabiler und statisch vertrauenserweckender.

Die Erst-Restaurierung der wenig unterlebensgroßen, vergoldeten Victoria von Calvatone (Inv. Sk 5; **Taf. 260, 2**) verfolgte ethisch offenbar ein ganz anderes Ziel. In praktischer Hinsicht vereinigte die Bearbeitung einige der bisher diskutierten Verfahrensweisen. Die technischen Beschreibungen Conterios aus dem Jahr 1838 informieren über Maß- und Gewichtsangaben der Einzelfundstücke hinaus recht genau über den Zustand der Statue nach ihrer Bergung im Februar und März 1836<sup>914</sup>. Getrennt vom Torso wurden der Einsatzkopf, der rechte Arm und der rechte Unterschenkel mit Fuß zuzüglich einiger Faltenfragmente sowie das Maul des über der linken Schulter geknoteten Pantherfells geborgen. Ein weiteres Fundstück bildete der Himmelsglobus mit dem antiken Bleiverguss von der Versockelung auf einem Steinpostament. Das linke Bein, der linke Arm sowie die Attribute, die die Statue in den Händen hielt, waren nicht mehr aufzufinden. Ebenso konnten zwei Tatzen des Fellumhangs und Bruchstücke des Chitons auch bei der Nachsuche nicht mehr geborgen werden.

Eine Vorstellung von dem Restaurierungsergebnis, das wahrscheinlich auch der »scultore in metalli«<sup>915</sup> Conterio bis spätestens zur Präsentation der Statue in der Kunstakademie Brera von Mailand im Mai 1837 realisierte, vermitteln einige Darstellungen, die das Bildwerk in Seitenansicht von rechts im Zustand vor der Berliner Neu-Restaurierung zeigen (**Taf. 260, 3**)<sup>916</sup>.

<sup>911</sup> Warum man allerdings nicht auch den Speer nachbildete, bleibt offen. Dies hätte durchaus zum Konzept zählen können, zumal stabförmige Eisenfragmente vom Fundort als Waffe des Kriegsgottes interpretiert wurden. Sehr wahrscheinlich gehörte zur Erst-Restaurierung die in ihrer technischen Ausführung nicht näher bekannte Installation des rechten Armes. Zu Aspekten der Objektbiographie mit Anmerkungen zu den frühen Restaurierungen vgl. Roncalli 1973, 103-108. Der Helm war bis zur Neu-Restaurierung im Jahr 1954 entfernt worden oder war Gegenstand dieser Bearbeitung, vgl. Sannibale 2009, 355 Abb. 2-3.

<sup>912</sup> Vgl. Müller-Kaspar 1988, 108f.

<sup>913</sup> Zur Neu-Restaurierung vgl. Risser/Saunders 2013c, 47f. Abb. 4.20-4.22.

<sup>914</sup> Vgl. Conterio 1838.

<sup>915</sup> Conterio 1838, o. Pag. (5).

<sup>916</sup> Zu drei Darstellungen unterschiedlicher Zeitstellung vgl. Volonté 2015, Abb. auf S. 38. 41f. Die älteste Darstellung fertigte C. d'Arco im Jahr 1838 an, die er dem Deutschen Archäologischen Institut in Rom überließ und die dann L. Urlichs veröffentlichte, vgl. Urlichs 1839, Taf. B, 1838. Die übrigen datieren in die Jahre 1842 und 1879, folglich in

Im Unterschied zu der damals üblichen Gepflogenheit, wichtige fehlende Teilstücke zu ergänzen, vernachlässigte das Restaurierungskonzept für die Statue aus Calvatone solche Überlegungen (Taf. 261, 2-3). Aus statischer Sicht wäre es geradezu naheliegend gewesen, das linke Bein nachzubilden, das der Statue zu einem sichereren Stand verholfen hätte. Ebenso könnte man die Rekonstruktion des linken Armes sowie der beiden Tatzen am Raubtierfell erwarten. Für die fehlenden Attribute in den Händen eröffnete sich ein gewisser Interpretationsspielraum, der eine Festlegung nicht so leicht machte<sup>917</sup>. Doch auch in solchen Fällen wurde üblicherweise ergänzt.

Dass Conterio auf solche Ergänzungen verzichtete, ist sicher nicht mit seinen begrenzten künstlerischen Fähigkeiten zu erklären, sie als Modelle herauszuarbeiten, die er dann als Nachgüsse an das Original hätte ansetzen können. Hierfür kann natürlich auch ein begrenztes Budget verantwortlich gewesen sein, doch ist gleichfalls möglich, dass Alovisi als Besitzer der Statue und mit ihm Conterio der Überlegung folgten, die Figur nur aus den überlieferten Fundstücken wieder entstehen zu lassen, was als Novum in der italienischen Großbronzerestaurierung innerhalb der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu verstehen wäre.

Allerdings ging man bei der ungewöhnlichen Herangehensweise auch Kompromisse ein, die offenbar dem Konzept der Ergänzung von zweifelsfrei zu rekonstruierenden Partien folgte<sup>918</sup>. Sie alle wurden vermutlich direkt in Wachs nachmodelliert, in einzelnen Formen aus einer Bronze mit niedrigen bis mittleren Blei-, Zinn- und Zinkanteilen gegossen und mittels Eisenschrauben oder Messingnieten im Statueninneren befestigt. Den Gewandknoten formte Conterio entsprechend des Gegenstückes auf der rechten Schulter und die Gestaltung der fehlenden Falte vom Chiton an der rechten Brust war leicht nachzuempfinden. Unglücklich fielen nach Bruno Schröders Meinung – der die Statue von Calvatone im Jahr 1907 erstmalig in einer monographischen Schrift behandelte – die Nachgüsse der Nasenspitze und des Haarknotens aus<sup>919</sup>.

Conterios Zurückhaltung im Umgang mit dem Original geben selbst die technischen Lösungen beim Zusammenfügen der Einzelfundstücke zu erkennen. So halten den Pantherkopf vergleichsweise kleine Messingstifte oder -schrauben am Fell und sämtliche Befestigungselemente, die im Inneren der Statue bei erhöhter Aufstellung auf einem Postament einsehbar waren, führte er so aus, dass sie kaum auffielen. Der rechte Arm und der Kopf konnten hingegen mit größeren und längeren Schrauben oder Stiften angesetzt werden<sup>920</sup>. Einen technisch durchdachten Lösungsansatz bietet die anspruchsvolle Replatierung des rechten Unterschenkels am Chiton. Das entlang der antiken Schweißung gebrochene Teilstück montierte Conterio mit einem massiven Eisenbolzen und einem horizontalen Bügel, der zunächst für die Befestigung an sich überflüssig erscheint. Er hatte tatsächlich auch mehr eine statische Bedeutung für die gesamte Figur, denn er fing die Schwingungen auf, die unweigerlich an der einzigen Verbindung zwischen Globus und Statue entstehen mussten, sobald sie nur wenig bewegt wurde.

die Zeit nach der Erwerbung durch die Berliner Museen. Ihr Entstehungshintergrund ist nicht mehr zu klären. Vor der Restaurierung durch B. Conterio ließ L. Alovisi den Fund in das Museum in Brescia überführen, vermutlich, um hier eine Restaurierung anzustreben. Dass sie dort nicht vorgenommen worden sein kann, belegen die detaillierten Maß- und Gewichtsangaben der einzelnen Fundstücke durch Conterio, dem sie demnach in diesem Zustand vorgelegen haben müssen. Die Statue war nach der Präsentation in der Mailänder Kunstakademie erneut in das Museum von Brescia verbracht worden, wo sie Alovisi zum Kauf anbot. Anmerkungen zur Erstrestaurierung, vgl. Peltz 2020a, 39f. Abb. 1a.

<sup>917</sup> Gesichert verdeutlichen auffällige Marker an den Fingern der rechten Hand, dass sie einen Gegenstand gehalten haben muss.

<sup>918</sup> Die materialähnlichen Ergänzungen unterscheiden sich von den später in Berlin hergestellten durch eine andere Zusam-

mensetzung der Gusswerkstoffe. Wie Untersuchungen an der Eremitage ergaben, wurde in Italien eine Bronze mit niedrigen bis mittleren Blei-, Zinn und Zinkanteilen verwendet. Für die Bereitstellung der Untersuchungsergebnisse mittels Röntgenfluoreszenzanalyse ist I. Malkiel (St. Petersburg) zu danken.

<sup>919</sup> Zu B. Schröders Anmerkungen über Ergänzungen vgl. Schröder 1907, 6. 11.

<sup>920</sup> Ihre Erstmontage war im Detail während der Forschung zur Statue in St. Petersburg nicht zu klären. Der Kopf wurde gesichert bei der Berliner Restaurierung erneut angesetzt. Der Erst-Restaurierung ist wohl eine Bleihinterlegung zuzuordnen. Das Blei nahm die Schrauben und Stifte auf, die von der Außenseite durch die Bronze eingesetzt waren. Von der Berliner Restaurierung stammt offenbar eine Überbauung der Situation mit einer Eisenhinterlegung. Für die Informationen ist I. Malkiel (St. Petersburg) zu danken.

Dem Konzept der Vollständigkeit war dann die ambitionierte Restaurierung der Statue nach ihrer Erwerbung durch die Königlichen Museen im Dezember 1841 verbunden (Taf. 261, 4; 262, 1). Das Ergebnis »von dem inzwischen nach Berlin gebrachten und ergänzten Werke«<sup>921</sup> hielt erstmals fotografisch die Raumaufnahme vom Brückenübergang zwischen Altem und Neuem Museum aus dem Jahr 1867/1868 fest (Abb. 10) und wird auf den 1907 von Schröder veröffentlichten Fotografien sogar in einigen restaurierungstechnischen Details deutlich<sup>922</sup> (Taf. 260, 2; 261, 1).

Zusätzlich zu den Flügeln wurden das linke Bein und der linke Arm mit montiertem Palmwedel aus einem Messing mit sehr hohem Zinkanteil nachgegossen<sup>923</sup>. Eine ähnliche Schmelze verwendete der Gießer, um die übrigen Ergänzungen herzustellen. Solch ein Nachguss verschloss das Loch auf der Rückseite des Gewandes über dem rechten Fuß und ein weiterer die Fehlstelle im rechten unteren Saum. Als kleinere Rekonstruktionen sind die Tatzen am Fellumhang und ein Stück vom Chiton am Halsausschnitt anzusehen. Hinzu zählte noch das Teilstück zwischen den Schulterblättern, welches zunächst noch vorhanden gewesen sein muss.

Die Interpretation der Statue als Siegesgöttin lag mit der Inschrift auf dem Himmelsglobus nahe. Aus dieser Deutung allerdings zwingend die Rekonstruktion einer geflügelten Gestalt abzuleiten, strapazierte den archäologischen Befund über. Dies hätte man auch damals bereits wissen müssen.

Daran, dass die Statue keine Flügel besaß, ließ der technische Befund kaum zweifeln. Zwar fanden die Berliner Eingriffe am Rücken dort statt, wo man antike Montageeinrichtungen zur Aufhängung der Flügel vermuten würde und die also bei der Restaurierung hätten abgearbeitet worden sein können, doch müssten sich in der umliegenden antiken Oberfläche weitere Hinweise auf eine römerzeitliche Anbringung finden. Gemeint sind beispielsweise Auflageflächen im Kontaktbereich zwischen Figur und Flügeln, die ihre statisch sichere und präzise Positionierung unterstützten. Weiterhin sollten sich Druckkerben oder Anpassungsnachbesserungen finden lassen, die für solche mechanischen Verbindungen an antiken Bronzen nicht ungewöhnlich sind. Derartige Ansatzstellen sind auch dadurch gekennzeichnet, dass hier die Zeichnung des Raubkatzenfells fehlen könnte, sicher aber die Vergoldung Fehlstellen oder immerhin Beschädigungen aufzeigen müsste. Jedoch ist an der Statue keines dieser technischen Merkmale auszumachen.

Zudem spricht für eine flügellose Statue, dass der Archäologe Urlichs, der sie noch vor dem Ankauf durch die Königlichen Museen eingehend studierte, keinerlei Anmerkungen zu Montageeinrichtungen am Rücken der Figur machte, die dem genauen Beobachter Urlichs auf der Suche nach Hinweisen auf das entscheidende Element der Gottheit aufgefallen wären<sup>924</sup>. Im Gegenteil, Urlichs' Autopsie in diese Richtung blieb ergebnislos, woraus er für die Statue aus Calvatone die richtigen Schlüsse zog und ausführlich darlegte, dass flügellose Victoriendarstellungen in antiker Zeit keinesfalls ungewöhnlich waren<sup>925</sup>.

Allerdings nahm die Großbronze aus Calvatone in dem Konzept, römerzeitlich flügellos aufgestellte Statuen der Siegesgöttin mit Flügeln zu ergänzen, keine Sonderstellung ein. Zwei wichtige Berliner Beispiele sind die von Friedrich II. im Jahr 1770 erworbenen, nachweislich antik flügellosen Siegesgöttinnen<sup>926</sup>. Die Marmore waren mit Flügeln ab 1830 in der Rotunde des Alten Museums am Durchgang zum Nordsaal aufgestellt und flankierten optisch den dort präsentierten Betenden Knaben (Abb. 4). Mit den fragwürdigen Ergänzungen

<sup>921</sup> Schröder 1907, 5. Zur Geschichte der Berliner Restaurierung, vgl. Peltz 2020a, 40-43 Abb. 1b; Malkiel 2020.

<sup>922</sup> Vgl. Schröder 1907, Taf. 1-2. Beide Aufnahmen zählen zum Bestand der Antikensammlung, vgl. Inv. 123, ANT Neg. 7102-7103. Die Negative wurden im Mai 1938 aus der Negativsammlung der Skulpturenabteilung an das Antiquarium übergeben und im Juni inventarisiert. Vermerkt ist, dass das Glasnegativ 7102 im März 1904 beschädigt wurde. Das heute existierende Negativ entstand offenbar durch Ablichtung

eines Abzuges. Aus diesem Umstand ergibt sich auch der Aufnahmehorizont um die Jahrhundertwende.

<sup>923</sup> Einige Spitzen der Flügel sind montierte Einzelgüsse. Ebenso ist der obere Teil des Palmenzweiges ein angesetzter Einzelguss.

<sup>924</sup> Vgl. Urlichs 1839.

<sup>925</sup> Vgl. Urlichs 1839, 75-77.

<sup>926</sup> Zur Restaurierungsgeschichte der beiden Statuen (Inv. Sk 226 und 227) vgl. Fendt 2012/2, 147-156. 158-160.

griff man an den Königlichen Museen allerdings jenes Konzept auf, das die Pariser Restaurierungen beider Statuen aus dem Jahr 1806 bereits vorgaben. Auch sie gelangten im Zuge des napoleonischen Kunstraubs an die französische Hauptstadt und zählten zu den prominenten Bildwerken im Musée Napoléon, wo man sie zuvor um gegossene Bronzeflügel ergänzte.

Berlin erreichten sie bei ihrer Rückgabe im Jahr 1815 allerdings ohne die Pariser Ergänzungen. Hier nahm sich dann in den 1820er Jahren Rauch der Figuren an und ergänzte sie um Flügel aus getriebenem Kupfer. Auch eine dritte, seinerzeit zur Abteilung gehörige Victoria aus der Sammlung des französischen Kardinals Melchior de Polignac kam im Jahr 1742 ohne Anzeichen auf Halteeinrichtung für Flügel in den Besitz Friedrich II. und doch ließ Rauch ebenso bei ihr Flügel vor ihrer Präsentation im Museum ansetzen<sup>927</sup>.

Im April 1842 war laut erhaltener Rechnungen der Bildhauer Carl Alexander Gilli an einer antiken Victoria tätig<sup>928</sup>. Sollte hiermit die Statue aus Calvatone gemeint gewesen sein, was durchaus wahrscheinlich ist, könnte Gilli in den wenigen Wochen aber nur erste Konsolidierungsmaßnahmen, nicht aber die aufwändige Neu-Restaurierung vorgenommen haben. Dieses offenbar erst im Jahr 1844 realisierte Vorhaben griff erneut Rauchs Konzept zu den Marmorskulpturen mit ihrer Ergänzung um Flügel auf. Auf den Zeitraum verweist eine Jahreszahlensignatur, die sich als gemeißelte Inschrift im Inneren eines Flügels fand<sup>929</sup>.

Erneut denkt man natürlich, und nun erst recht, an Rauch als restaurierenden Bronzekünstler, der das Sujet der geflügelten Siegesgöttin mit Palmenzweig und Siegeskranz mehrfach aufgriff. Für eine heranschwebende Victoria mit an den Schultern geknotetem und unter der Brust gegürtetem Chiton, dem nach vorn gerichteten, bekränzten Kopf, einem im gebeugten linken Arm ruhenden Zweig und einem weiteren Kranz in der erhobenen rechten Hand habe er sich von einer antiken Statuette inspirieren lassen, die 1823 in Pompeji gefunden wurde<sup>930</sup>. Der erste Bronzeguss (1839/1840) dieses Typs, der in die Forschung als 2. Charlottenburger Victoria einging, war, mit der stilistisch vor allem durch den nach links gewendeten Kopf und dem von der Linken geschulterten Palmenzweig von der 1. Charlottenburger Victoria abweichend, ein Auftragswerk Friedrich Wilhelm III., der die überlebensgroßen Bildwerke für den Schlosspark von Berlin-Charlottenburg vorsah<sup>931</sup>. Noch zu Lebzeiten Rauchs entstanden Kopien aus unterschiedlichen Materialien und zahlreiche weitere Wiederholungen beider Darstellungen verdeutlichen darüber hinaus ihre enorme Popularität als Gartenplastik, Architekturschmuck und insbesondere auf hoch aufragenden Postamenten als Siegesdenkmäler, die an zurückliegende kriegerische Auseinandersetzungen erinnern sollten. Der Kunsthistoriker Helmut Börsch-Supan schrieb hierzu: »Rauch hat sich mit dem Thema der Siegesgöttin vielfach beschäftigt, denn es bot nach dem glücklichen Ausgang der Befreiungskriege die Möglichkeit, nationales Selbstbewußtsein zugleich mit dem Bekenntnis zu klassischem Bildungsgut und die Segnung des Friedens als Frucht des Sieges zu propagieren«<sup>932</sup>. Diese Abkehr von kriegslüsterner Gewalt hin zur Stilisierung weiblicher Anmut als Sinnbild für den militärischen und politischen Triumph könnte durchaus schon als Ideal hinter der Pariser Vervollständigung der Berliner Marmorbildwerke zu Victorien mit Flügeln gestanden haben, um eben so Napoleons Sieg über Preußen gerade mit der Umwidmung der dort erbeuteten antiken Siegesgöttinnen zu unterstreichen.

<sup>927</sup> Zur Bearbeitung dieser Victoria (Inv. Sk 228) vgl. Antiken Brandenburg-Preußens 2009, 219. Mit Nachweis zur Beauftragung Chr. Rauchs vgl. Dostert 2016, 400-402 Kat. 74 Abb. 301-302.

<sup>928</sup> Vgl. Gilli an Tieck, 02.04., 09.04. und 16.04.1842, in: SMB-ZA, I/BV 191.

<sup>929</sup> Vgl. Malkiel 2020, 49-52 Abb. 5-6.

<sup>930</sup> Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4997. Hierzu mit falscher Inventarnummer (Inv. 5260) vgl. Börsch-Supan 1977, 33 Abb. 20; von Simson 1996, 374f.

<sup>931</sup> Zu beiden Großbronzen und ihrer Entstehung sowie Wiederholungen vgl. von Simson 1996, 375-380 Kat. 245 und 246. Gegenwärtig ist eine Publikation zu den Kopien und ihren Verbreitungen mit teils anderer Materialität und vielgestaltigen Intentionen im Kontext einer ausführlichen Betrachtung der Restaurierungsgeschichte zur Victoria von Calvatone in Vorbereitung.

<sup>932</sup> Börsch-Supan 1977, 32.

Blickt man nun wieder auf die Statue aus Calvatone und ihre Berliner Ergänzungen, sind die Parallelen zu der 2. Rauch'schen Victoria kaum zu übersehen, die wie eine Vorlage für die Restaurierung der antiken Bronze erscheint. Diesen Eindruck unterstreichen die Gestaltung des linken Armes mit dem Zweig sowie die Flügel, die sich in ihrer Haltung, Form und Gliederung gleichermaßen an der 1. Charlottenburger Victoria wiederfinden und darüber hinaus ihre Entsprechung als getriebene Ergänzungen an den antiken Marmorvictorien in der Rotunde haben<sup>933</sup>. Und nichts liegt näher, als den klassizistischen Topos, der sein Vorbild in einer kleinen pompejanischen Bronze hatte, bei der Restaurierung großer antiker Figuren auf sie als Idealbild zurück zu übertragen. Gleichwohl den einschlägigen Archivalien kein Hinweis zu entnehmen war, wer die Victoria von Calvatone in Berlin restaurierte, sprechen Rauchs restauratorisches und künstlerisches Œuvre für ihn als Ausführenden, wobei natürlich nicht außer Acht gelassen werden darf, einen Restaurierenden in Erwägung zu ziehen, der in seinem Auftrag handelte oder sich von den Rauch'schen Vorgaben inspirieren ließ.

Als Schröder dann im Jahr 1907 die Victoria von Calvatone beschrieb, konnte er den Überlegungen Urlichs' zur Deutung der Statue nicht recht folgen und sah in ihr eine Mänade mit der Anmerkung: »Es ist also nur eine Verkleidung, wenn die Mänade hier als Victoria auftritt; die Attribute sind ihr rein äußerlich angefügt«<sup>934</sup>. Und doch zweifelte er die grundsätzliche Richtigkeit der Vervollständigung zur 1,70 m großen geflügelten Siegesgöttin nicht an. Schröder erwähnte nur, die Flügel seien »viel zu klein und nicht kräftig genug«<sup>935</sup>. Technisch betrachtet war die Anmerkung eine Herausforderung, wenn auch eine theoretische. Die gegossenen Flügel wiegen gemeinsam immerhin über 30 kg. Noch größere, folglich um einiges schwerere Flügel hätten dem Restaurierenden bei der Anbringung an das Original weitaus mehr improvisatorisches Talent abverlangt, als ohnehin schon erforderlich war, es sei denn, man hätte sich mit viel leichteren Flügeln aus getriebenem Kupferblech an die Restaurierungen der Victorien aus Marmor angelehnt.

Für die Anbringung der Flügel war die Installation einer Tragwerkskonstruktion im Statueninneren erforderlich. Hierfür benötigte der Restaurierende einen Zugang, den er schuf, in dem er zwischen den Schulterblättern die antike Bronze heraustrennte. Ebenso wurde der Kopf für die Montage einer Armatur aus mehreren Eisenbändern abgenommen. Die Formgebung der untereinander verschraubten Bauglieder war ungenau. Anzunehmen ist, dass ein Schmied die Gesamtkonstruktion nach einfachen Skizzen oder die Einzelteile nach groben Modellen anfertigte, jedoch seine Ergebnisse nicht am Original anpassen konnte. So musste während der Restaurierung mit zusätzlichen, eher provisorisch anmutenden Bauteilen nachgebessert werden, was auch auf eine gewisse Eile schließen lässt. Solche Improvisationen waren nach der Restaurierung für die ästhetische Erscheinung der Statue unerheblich. Nur am Rücken ragten zwei eiserne Laschenpaare zur Aufnahme der Flügel durch die Oberfläche.

Die Befestigung der Tragwerkskonstruktion realisierten massive Schraubverbindungen zur antiken Bronze. Die Montage der hohl gegossenen Gliedmaßen folgte der seinerzeit im Bronzeguss verbreiteten Methode: Die oberen Teilstücke des Armes und des Beines waren verjüngt geformt, sodass sie sich in die antiken Ansätze einstecken und von der Außenseite mit Schrauben befestigen ließen. Zuvor wurden die Bruchkanten am Original begradigt. Diese Vorgehensweise ist vergleichbar an den übrigen Ergänzungen zu beobachten. So zeigen sich beispielsweise die Ansatzstellen der Ergänzungsgüsse an den Panthertatzen nicht als unregelmäßige Bruchkanten, sondern mit gerade zugearbeitetem Verlauf. Hier arbeitete der Restaurierende bei der Montage der Rekonstruktionen mit Hinterlegungen, die Bestandteile der Nachgüsse waren und die er mit Stiften oder Schrauben an die antike Bronze ansetzte.

<sup>933</sup> Einen besseren Eindruck von der Vergleichbarkeit der Flügel, als es die **Abb. 4** ermöglicht, vermittelt eine Federzeichnung von M. Lübke, die eigentlich die Erstaufstellung einiger restaurierter Friesplatten vom Pergamonaltar ab 1886 thematisiert, aber eben auch eine der beiden Victorien in der Dreiviertel-

ansicht mit Flügeln wiedergibt, die denen an der Statue aus Calvatone auffallend ähneln. Die Zeichnung Lübkes befindet sich in der Kunstbibliothek der SMB.

<sup>934</sup> Schröder 1907, 11.

<sup>935</sup> Schröder 1907, 6.

Die als abgewittert nachempfundene Vergoldung kaschierte sämtliche Hinzutaten ganz im Sinne der *In situ*-patina<sup>936</sup>. Angesichts dieser trügerischen Perfektion ist zu fragen, warum eigentlich seinerzeit auf die Ergänzung eines Attributes in der ausgestreckten rechten Hand verzichtet wurde, zumal der technische Befund sowie ikonographische Parallelen nahelegten<sup>937</sup>, dass auch die Großbronze aus Calvatone in römischer Zeit gesichert etwas hielt.

Die nächste Anbringung der Arme am Betenden Knaben erfolgte ein halbes Jahrhundert nach seiner Rückkehr aus Paris. Hierbei lehnte man sich auf der Museumsinsel an das Vorgehen an, welches Canlers realisierte. Diese dritte Armmontage war Bestandteil einer Neu-Restaurierung, die in die Erwerbungszeit des Xantener Knaben im Jahr 1859 (Inv. Sk 4; **Taf. 258, 1**) und seiner unmittelbar anschließenden Restaurierung mit der aufwändigen Innenreinigung unter der Leitung Friederichs datiert. Auf die zeitgleiche Bearbeitung beider Großbronzen verweist ihre Aufrichtung auf baugleichen Plinthen<sup>938</sup>. Im Übrigen vermerkte Friederichs annähernd zehn Jahre später zum Betenden Knaben: »Die Statue ist übrigens so dünn gegossen, dass sie von einem Mann getragen werden kann, während die ihr gegenüberstehende Statue aus Xanten, die ihr in Grösse entspricht, von vier Männern transportiert werden musste«<sup>939</sup>. Diesen Vergleich – auch wenn ein wenig übertrieben, denn der Jüngling aus dem Rhein lässt sich mit 62,8 kg gut von zwei Personen bewegen – konnte der seit 1858 am Haus tätige Friederichs nur im ent-restaurierten Zustand des Betenden Knaben anstellen, der vor seiner letzten Neu-Restaurierung mit allen entfernbaren Hinzutaten 101,7 kg und ohne 38 kg wog<sup>940</sup>. Eben Friederichs' vergleichende Beobachtung legt die Vermutung nahe, dass er nicht nur die Bearbeitung des Xanteners, sondern auch die des Betenden Knaben veranlasste.

Nach der Restaurierung des Betenden Knaben und des Jünglings aus Xanten ersetzten sie gemeinsam mit der Victoria von Calvatone ab spätestens 1860<sup>941</sup> »die trefflichen Nachbildungen nach Antiken in Bronze in der Verbindungshalle zwischen den beiden Museen«<sup>942</sup>, die hier zuvor präsentiert wurden. Die neue Inszenierung erfasste die in die Zeit 1867/1968 datierende und damit wohl älteste Fotografie überhaupt<sup>943</sup>, die eine Berliner Großbronze festhielt (**Abb. 10**).

Bei der Berliner Restaurierung des Betenden Knaben wurde Canlers' Sicherungskonstruktion für den Kopf beibehalten, nur die Abmeißelung der Enden am Eisenband zwischen den Schultern machte Platz für neue schmiedeeiserne Bauglieder<sup>944</sup> (**Taf. 255, 1**). Ihr unterschiedlicher Aufbau berücksichtigte, dass für den erstmontierten linken Arm der Innenraum noch zugänglich war. Die Eisen im rechten Arm waren so konstruiert, dass seine finale Montage von der Außenseite vorgenommen werden konnte. Zeitgleich war dabei sukzessiv

<sup>936</sup> Die Nachgüsse wurden vermutlich zunächst vor ihrer Blattvergoldung patiniert. Nach der Vergoldung war die Edelmetallauflage lokal an Höhen der Oberfläche abgerieben worden. Mit diesem Oberflächenbild griffen die Nachgüsse die Wechselwirkung zwischen korrodiertem Grundmetall und großflächig erhaltener Vergoldung vom Original auf. Auffällig wurde die trügerische Annäherung vor der Reinigung der gesamten Oberfläche im Jahr 2018 gerade beim Vergleich von antiken und nachantiken Partien am Tierfell. Im Gegensatz zum Oberflächenbild der Ergänzungsgüsse war an der antiken Bronze die Vergoldung in Tiefen oft von Sedimenten verdeckt, sodass eher erhabene Bereiche goldfarben glänzten.

<sup>937</sup> Wie erwähnt, verdeutlichen auffällige Kerben an einigen Fingern der rechten Hand, dass sie einen Gegenstand gehalten haben muss. Im Haus selbst zählten beispielsweise unter den Bronzefiguren die Victoria aus der Sammlung G. Bellori (Inv. Fr. 1991) oder die flügellose Victoria auf dem Himmelsglobus aus der kurfürstlichen Sammlung (Inv. Fr. 1992) zu solchen Vorbildern, die in der ausgestreckten rechten Hand einen Siegeskranz hielten.

<sup>938</sup> Siehe 270-272.

<sup>939</sup> Friederichs 1871a, 377.

<sup>940</sup> Zum Gewicht des Xantener Knaben vgl. Peltz 2011d, 47. Zu den Angaben für den Betenden Knaben vgl. Rohnstock 1997, 107. Von der damaligen Ent-Restaurierung ausgenommen war allerdings die Bleifüllung im linken Unterschenkel mit den Versockelungselementen, die das Gewicht allerdings nur um einige wenige Kilogramm erhöhten.

<sup>941</sup> Zur Datierung der Einrichtung der Galerie mit den drei antiken Großbronzen vgl. Maischberger 2011, 12.

<sup>942</sup> Schasler 1856, 498.

<sup>943</sup> Zur Datierung und Provenienz der Fotografie vgl. Franken 2015, 58f. Abb. 3.

<sup>944</sup> Zu Details der technischen Ausführung vgl. Rohnstock 1997, 115f. Abb. 8 Taf. 61, 3; 62. 64; 1998, 176f. Abb. 15. Für die Montage des linken Armes wurde die in Paris mit Gips eingesetzte eiserne Montagegestange weiterverwendet. Das Innere des rechten Armes wurde von allen vorher eingebrachten Montageelementen befreit.

das komplexe Gebilde aus Schraubelementen für den Linken und Stecksystem für den Rechten mit Bleivergüssen installiert worden<sup>945</sup>. Fehlstellen zwischen den Armen und ihren antiken Ansätzen glichen – dem Beispiel Canlers' annähernd folgend – nun in das Blei verschraubte Messingstücke aus<sup>946</sup>.

Eine weitere Restaurierung am Betenden Knaben lässt sich zeitlich schwerer eingrenzen. Sie konzentrierte sich auf den Bruch am barockzeitlichen linken Arm in der Beuge<sup>947</sup>. Nur so viel kann gesagt werden, dass die Nachbesserung mit der gegossenen, eingeschobenen und dann verschraubten Muffe aus technischer Sicht für eine Arbeit aus dem 19. Jahrhundert spricht.

Im Jahr 1890 setzte der Bildhauer Edmund Gormansky an einem Gipsabguss des Betenden Knaben einen abgeänderten Vorschlag zur Stellung der Arme um<sup>948</sup>, der für das Original folgenlos blieb. Weder kam es zu einer De- und Neumontage der vorhandenen Arme wie bisher angenommen<sup>949</sup> noch zog der Vorschlag den Neuguss von Ergänzungen nach sich. Die Rekonstruktion Gormanskys, die auf eine Vorlage Rauchs zurückgeht und die Arme etwas weiter nach oben gerichtet vorsieht, übernahm die Gipsformerei der Königlichen Museen als Angebot für Institute und Museen. Dieser Abguss galt hausintern fortan als »wissenschaftlicher Abguss«<sup>950</sup>.

Wenige Jahre zuvor realisierte man in der Skulpturenabteilung am Mädchen von Kyzikos (Inv. Sk 3; **Taf. 256, 1**) einen anderen Umgang mit Fehlendem sowie mit dem fragmentierten Zustand<sup>951</sup>. Für den Februar 1882 vermerkt das frühe Skulptureninventar den »Bronzeteroso eines Mädchens, dazu zweiundzwanzig kleine Fragmente: Unterkörper von den Hüften abwärts, ohne Füße; in langem Chiton und Mantel«, im September ergänzte man »dazu weitere 26 kleine Stücke [...] und noch 2 Fragm.«<sup>952</sup> wurden im Juli 1883 wieder ohne konkretere Ansprache inventarisiert. Für den Juli 1885 informiert das neu angelegte Inventar über die Erwerbung eines weiteren Faltenfragments, eines von der Frisur und eines »anscheinend vom Nackten«<sup>953</sup>. Neben einem großen Gewandstück gelangten bis 1885 also 53 zugehörige Bruchstücke an das Berliner Museum.

Die Bekanntgabe der Neuerwerbung aus dem griechischen Kunsthandel im Jahr 1883 kommt gänzlich ohne Abbildung sowie nähere Beschreibung zum Zustand aus<sup>954</sup>, folglich wird hier nicht deutlich, ob bereits eine Restaurierung erfolgte. Erst der Eintrag im 1884 neu eingerichteten Skulptureninventar, wonach »einige kleine Bruchstücke in ein Kistchen verpackt«<sup>955</sup> waren, informiert darüber, dass bis spätestens zu diesem Zeitpunkt an das größte Gewandstück anpassende Fragmente mit diesem vereinigt wurden<sup>956</sup>. Die im April 1887 inventarisierte und damit älteste Aufnahme<sup>957</sup> zeigt das Mädchen von Kyzikos so zusammengesetzt, wie es heute erhalten ist (**Taf. 256, 2**). Der genaue Inhalt des »Kistchens« bleibt unklar. Er zählt zu den Verlusten des Zweiten Weltkrieges. Gesichert ist, dass die hierin verwahrten Fragmente nicht genügten, um

<sup>945</sup> Von dieser Befestigungsvariante erhoffte man sich gewiss eine längere Haltbarkeit. Sollte dem so sein, behielt man Recht. Die Befestigung überdauerte sämtliche Um- und Verlagerungstransporte bis über das Ende des Zweiten Weltkrieges hinaus, zudem die massive Beschädigung des linken Armes und seine folgende Restaurierung.

<sup>946</sup> Hierzu im Detail vgl. Rohnstock 1997, 115 f. Abb. 4-5.

<sup>947</sup> Zur bisherigen fälschlichen Datierung in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts vgl. Rohnstock 1998, 178.

<sup>948</sup> Vgl. Institutsschriften 1890, 164-166.

<sup>949</sup> Bisher wurde die dritte Anbringung der Arme am Betenden Knaben mit dieser Abformung in Verbindung gebracht, vgl. Rohnstock 1998, 176 f.

<sup>950</sup> Diese Bezeichnung tradierte unter den Gipsformern bis in die Gegenwart. Für diese Information ist Th. Schelper (Berlin) zu danken. Zur erstmaligen Aufführung des Knaben mit anderer Armhaltung im Verkaufskatalog der Gipsformerei vgl. Gips-

abgüsse 1893, 12. Zur zuvor erfolgten publizistischen Bekanntmachung des Neuangebotes vgl. Institutsschriften 1890, 166. Überblick zu Kopien des Betenden Knaben vgl. Kuhn 1997.

<sup>951</sup> Zum ethisch neuen Konzept vgl. Peltz 2013f, 25 f. Abb. 9-10; 2022a, 25-27 Abb. 19.

<sup>952</sup> Inv. 14, Nr. 1839.

<sup>953</sup> Inv. 16, Nr. 1376. Zur allgemeinen Erwähnung neu erworbener Fragmente vgl. Puchstein 1886, 129 Nr. 5.

<sup>954</sup> Vgl. Conze 1883, 94.

<sup>955</sup> Inv. 15, Nr. 3.

<sup>956</sup> Zu gleichen Informationen vgl. Skulpturen 1885, 3 Nr. 3; 1891, 3 Nr. 3. Unklar bleibt, ob bei einer Neu-Restaurierung, vielleicht nach der Erwerbung von Fragmenten im Jahr 1885, noch weitere Bruchstücke angefügt wurden.

<sup>957</sup> Vgl. Inv. 127, Sk. Neg. 507. Das Inventar weist die Übernahme der Fotografie von H. v. Tschudi aus, das Negativ wurde nicht übernommen.

zumindest über die Teilrekonstruktion des fehlenden Oberkörpers samt Kopf und Arme der einst annähernd 1,80 m hohen Statue nachzudenken.

Die restaurierungspraktisch wie -ethisch anspruchsvolle Bearbeitung unterschied sich von den bisherigen darin, dass die Außenoberfläche der überlieferten Substanz erstmals gänzlich ohne Veränderungen blieb. Wie angemerkt, wurde die Abnahme von Grabungserde in dem Moment abgebrochen, als in den Sedimenten lokal die Patina zum Vorschein kam<sup>958</sup>. Um dem Konzept weiterhin zu folgen, musste vollständig auf Stift-, Niet- und Schraublöcher verzichtet werden. Hinzu kam, dass Bruchkanten zwischen Fragmenten nicht kaschierend verfüllt wurden und dass Rückformungen deformierter Partien ausblieben. Die Konsequenz hieraus war, dass ausschließlich die Innenoberfläche zur Installation von Baugliedern, die das Konglomerat aus unterschiedlich großen Fragmenten tragen, zur Verfügung stand.

Diesen Anspruch realisierte der unbekannt Restaurierende, in dem er kleine Bronzefragmente durch hinterlegte Blechstreifen aus Kupfer und Messing mit gezielten lokalen Weichlötungen miteinander verband (**Taf. 257, 1**). Das Zusammenfügen von großen Bruchstücken und Fragmentgruppen erfolgte mithilfe von innenwändig angelöteten Metallstangen (**Taf. 257, 2**). Damit einher ging die Inneninstallation zweier Hängebügel im Bereich der Glutäen (**Taf. 257, 3**) und eines Montagewinkels in Kniehöhe. Diese Konstruktion ermöglicht noch immer die Installation an einer zentralen vertikalen Eisenstange.

Die Vermeidung einer Veränderung der Patina durch die thermische Beeinflussung selbst bei der Weichlötung war ganz vom Vermögen des Restaurierenden abhängig, der beim Mädchen von Kyzikos ausnehmend großes Geschick bewies: Nur unmittelbar neben den Fügestellen ist eine marginale Oberflächenveränderungen auszumachen; die Außenoberfläche ist ganz frei davon.

Als einziger Nachteil dieses eindrucksvoll zurücknehmenden Restaurierungskonzepts ist die Abnahme der archäologischen Korrosion bis auf das Grundmetall im Inneren im Bereich der Lötstellen anzusehen. Doch selbst hierbei achtete der Restaurierende darauf, die Freilegungen ausschließlich an den Lotstellen vorzunehmen, sodass auch das Statueninnere weiterhin großflächig den Ankaufszustand der Fragmente widerspiegelt.

Das Löten in größerem Umfang, wie am Mädchen von Kyzikos ausgeführt, fand zum Ende des 19. Jahrhunderts hin keine weitere Verbreitung. Die potentielle Gefährdung der Patina, weitaus mehr aber die Unsicherheit, ob die Lötung tatsächlich glückte oder statisch weniger belastbar war, wurden ausgeschlossen, in dem man sich ganz auf die formschlüssigen Fügeverfahren verließ.

In diesem Kontext verdeutlichen die Anweisungen Kluges aus den 1920er Jahren den anhaltenden Widerspruch zwischen dem Wunsch nach möglichst vollkommener Unversehrtheit der antiken und archäologischen Substanz sowie den technischen Möglichkeiten, die den Restaurierenden zur Verfügung standen<sup>959</sup>. Sobald man sich beim Umgang mit fragmentiert überlieferten Großbronzen für das Fügen entschloss, musste eben geschraubt, gestiftet, genietet oder gelötet und nun auch geschweißt werden. Kluge versuchte eine standardisierte »Museumsmontage«<sup>960</sup> zu etablieren, die seiner Meinung nach auch Demontagen zuließ und ganz auf die thermischen Verfahren in der statisch anspruchsvollen Großbronzerestaurierung verzichtete. Entsprechende Demonstrationsmodelle waren im Jahr 1928 Gegenstand der Sonderausstellung »Sammlung Kluge« in der Verbindungsgalerie zwischen Altem und Neuem Museum<sup>961</sup>.

Die aus seiner Sicht restaurierungsethisch überlegene Methode sah die Installation von Hinterlegungen vor, die durch viele kleine Niete am Original und/oder den Ergänzungen gehalten werden. Neu war, dass

<sup>958</sup> Siehe 118.

<sup>959</sup> Zu K. Kluges Einflüssen auf die Berliner Restaurierung in den 1920er Jahren vgl. Peltz 2015d, 16-20 Abb. 12-17.

<sup>960</sup> Vgl. Kluge 1928, 12.

<sup>961</sup> Vgl. Kluge 1928.

die entsprechenden Löcher auf der Innenseite nur bis zur Hälfte der Bronzewandung eingebohrt werden sollten. Der gut gemeinte Vorschlag ignorierte jedoch den oft durch Korrosion destabilisierten Zustand der antiken Substanz sowie ihren zumeist geringen Querschnitt von wenigen Millimetern. Ein solches Beispiel ist der römische Jünglingstorso nach einem frühklassischen Vorbild aus dem Metropolitan Museum. Seine Restaurierung nahm im Jahr 1921 André vor. Die Realisierung des für ihn ungewöhnlich zurückhaltenden Konzeptes war dennoch zwingend darauf angewiesen, die an Brüchen hinterlegten Metallstreifen mit Nieten zu fixieren, die durch die gesamte antike Substanz ragten<sup>962</sup>. Gerade in diesen Partien weist die Bronze eine Wandung von vielleicht 3 oder 4 mm auf. Ein Dübel in einem halb gebohrten Loch würde auf 2 mm einsitzen. Eine statisch sichere Montage würde dies nicht ergeben.

Eine restauratorisch akzeptable Lösung bot das Konzept Kluges also nur für die dickwandigen Güsse der nachantiken Jahrhunderte, für die er tatsächlich restauratorische Erfahrungen vorweisen konnte, die ihm aber für die Antiken fehlten.

Für die Großbronzen der Berliner Sammlung blieben die von Kluge am Haus präsentierten Vorschläge folgenlos. Gerade das Mädchen von Kyzikos hätte sich mit der kritisierten Restaurierungstechnik angeboten, den Vorschlag bei einer Neu-Restaurierung umzusetzen, die aber ausblieb, sodass es mit den Restaurierungslötungen überdauerte.

Mit der Herrichtung des Mädchens von Kyzikos zum offenkundigen fragmentierten Fragment – oder wie Conze meinte: »Als Figur ein Bruchstück, ist es als Draperie doch ein Ganzes«<sup>963</sup> – verfolgte die Berliner Restaurierung die Bewahrung weitgehend aller objektbiographischen Informationen. Die Bearbeitung griff damit konsequent die mehrfach angedeutete Veränderung der restaurierungsethischen Vorstellungen mit dem Einsetzen der Grabungskampagnen am Haus auf, die mit der Wertschätzung des Fragments für die seltenen Großbronzenfunde ihre Vorgänger hatte. Erinnert sei an den Arm, der im Museo Gregoriano Etrusco bereits Ende der 1830er Jahre zur Aufstellung kam (Taf. 277, 2).

In Berlin war das Mädchen von Kyzikos ein Vorreiter in dem Vorhaben, den Museumsbesucher am wissenschaftlichen Stellenwert des Bruchstückhaften teilhaben zu lassen. Es zählte seit seiner Restaurierung zu den Exponaten im Hauptgeschoss des Alten Museums<sup>964</sup>. Mit seiner Umgestaltung bald nach der Jahrhundertwende griff das Konzept auf die Marmorbildwerke über, die, in größerem Umfang vollständig ent-restauriert, als Fragment den Betrachter zum eigenständigen gedanklichen Ergänzen anregen sollten<sup>965</sup>.

Auftretende didaktische Schwierigkeiten solcher Inszenierungen auch an anderen Häusern veranschaulicht der Jüngling aus Tarsus<sup>966</sup>. Sein Körper mit Kopf und rechtem Arm war in Konstantinopel mithilfe eines Büstenfußes eher aufgerichtet als aufgestellt worden. Die Fragmente der Beine lagen für eine Fotoaufnahme<sup>967</sup>, vielleicht sogar im Ausstellungsbereich, daneben (Taf. 269, 4). Auf der anderen Seite überzeugt die ästhetisch sperrige Aufstellung in ihrer puristischen Sachlichkeit als Spiegel der noch nicht abgeschlossenen Suche nach Haltung und Handlung des Dargestellten. Die Situation bot damit die Möglichkeit, über eine solche Rekonstruktion weiterführend nachzudenken, sobald sich weitere Fragmente finden und sich mit ihnen ein vollständiges Bildwerk herstellen ließ.

<sup>962</sup> Vgl. Mattusch 1996, 20 Kat. 7 Abb. 7i.

<sup>963</sup> Conze 1883, Sp. 93.

<sup>964</sup> Zum frühesten Hinweis auf die Präsentation des Mädchens von Kyzikos vgl. Führer 1885, 15. In den Jahren 1883 und 84 erscheinen keine Neuauflagen des Ausstellungsführers. Dennoch ist davon auszugehen, dass das Bronzefragment un-mittelbar nach der Restaurierung ausgestellt wurde.

<sup>965</sup> Hierzu im Kontext der Neuordnung durch R. Kekulé von Stradonitz vgl. Fendt 2012a, 88.

<sup>966</sup> Istanbul, Arkeoloji Müzesi, Inv. 725,8. Zu den Schwierigkeiten seiner Einordnung am Ende des 19. Jahrhunderts vgl. Joubin 1899.

<sup>967</sup> ANT-SMB-Fotoarchiv, Schrank 7 b, Fach 212-214, Bronzen. Der auf dem Foto dunkel abgebildete linke Arm zählt sicher nicht zur Statue.

Vervollständigungen in der Wende zum 20. Jahrhundert

Zum bisherigen Verständnis der Vollständigkeit bot zwar das Konzept zum Mädchen von Kyzikos (Inv. Sk 3; **Taf. 256, 1**) mit der konsequenten Kenntlichkeit des Überlieferungszustandes einen entwicklungsfähigen Gegenentwurf für Restaurierungen an anderen Museen, der dann aber doch weiterhin für die Großbronzen eine Ausnahme blieb.

Beinahe zeitgleich mit der Berliner Restaurierung des Mädchens von Kyzikos setzte man Mitte der 1880er Jahre in Rom beim Faustkämpfer vom Quirinal (**Taf. 275, 3**) Messinghinterlegungen im Inneren des rechten Oberschenkels ein, befestigte sie mit Kupferstiften und kaschierte den Eingriff mit der Insitupatina<sup>968</sup>. In größerem Umfang arbeiteten so die Restaurierenden auch am Thermenherrscher (**Taf. 275, 4**). Bei ihm erfolgte aus statischen Gründen zusätzlich die Installation von eisernen Baugliedern<sup>969</sup>. Und nicht nur an diesen beiden überaus prominenten Funden des ausgehenden 19. Jahrhunderts zählte weiterhin das Nieten, Schrauben und Dübeln selbstverständlich zum Gegenstand der Restaurierung.

Während der über 40 Jahre später erfolgten Bearbeitung des Poseidon von Artemision am Athener Nationalmuseum hielt ein Fotograf das vorbereitende Bohren auf dem gegenwärtig wohl prominentesten Fotodokument einer frühen Großbronzerestaurierung fest<sup>970</sup>. Die zweifelsohne inszenierte Aufnahmesituation unterstreicht die Bedeutung des Vorganges für die Restaurierenden als wesentlichen Bestandteil der seinerzeit spektakulären Herrichtung des überlebensgroßen Bildnisses. Im Hintergrund zeigt sich der bereits bearbeitete Jockey aus demselben Schiffswrack<sup>971</sup>. Bei ihm ergänzten dunkel gefärbte, damit nun kenntliche Metallstücke Fehlstellen am rechten Bein<sup>972</sup>. Ihre Montage dürfte gleich der des Gestells in der Gottheit mit Stiften und/oder Schrauben erfolgt sein<sup>973</sup>. Bei ihm war für die Installation der Armatur zumindest aus dem linken Arm der Gusskern entfernt worden<sup>974</sup>. Die vom Leiter der Restaurierungsabteilung Zenghelis betreute Bearbeitung kam ganz ohne stabilisierende Auffüllung des Inneren aus, was für den überlebensgroßen Poseidon mit der weit ausragenden Armhaltung erstaunt. Die Konstruktion ist dennoch stabil und lässt sogar die Demontage und Wiedermontage der Arme zu<sup>975</sup>. Auch diese Beispiele zeigen noch einmal, dass niemand ernsthaft ein Konzept in Erwägung zog, welches der Kluge'schen Idee folgte.

Treffliche Belege für die Beibehaltung der kaschierenden Füge- und Ergänzungstechniken sind die Restaurierungen Andrés am Jüngling von Antikythera und am Standbild des Trebonianus Gallus<sup>976</sup>. Die Bearbeitung des Jünglings wurde zunächst dem Restaurator des Apoxyomenos von Ephesos<sup>977</sup>, Wilhelm Sturm angetragen, der den Auftrag gern, jedoch dann nur in Wien ausgeführt hätte. Für die griechische Seite war es undenkbar, den prominenten Fund außerhalb des Landes bearbeiten zu lassen, sodass im Jahr 1902 André dem Ruf nach Athen folgte. Nach Paris zurückgekehrt nahm er die Restaurierung der Restaurierung am erneut zerbrochenen Herrscherbildnis vor seiner Überführung an das Metropolitan Museum nach New York vor. Beide Arbeiten einte der deutlich fragmentierte Zustand überlebensgroßer Bronzen mit dem Verlust vieler und wichtiger Bruchstücke für ihre stilistische Rekonstruktion.

<sup>968</sup> Vgl. Di Mino/Carruba 1989a, 175 Abb. 67.

<sup>969</sup> Vgl. Di Mino/Carruba 1989b, 181 f.

<sup>970</sup> Vgl. beispielsweise Moraitou 2018, 436 Abb. 6.

<sup>971</sup> Zur Restaurierungsgeschichte am Jockey und dem zugehörigen Pferd, an dem sich die Bearbeitung bis in das Jahr 1972 hinzieht, vgl. Hemingway 2004, 43-49.

<sup>972</sup> Vgl. Hemingway 2004, 43 Abb. 25.

<sup>973</sup> Zum Gestell vgl. Tzachou-Alexandri 2000, 86 Abb. 1d; Moraitou u. a. 2020, 91 f. Abb. 3.

<sup>974</sup> Vgl. Tzachou-Alexandri 2000, 91.

<sup>975</sup> Auf die Demontierbarkeit der Arme deutet eine im Jahr 2000 publizierte Abbildung im Kontext einer technologischen Begut-

achtung und Beschreibung des Poseidons hin, vgl. Tzachou-Alexandri 2000, 89 Abb. 3.

<sup>976</sup> Zur Beschreibung der Maßnahmen am Jüngling von Antikythera durch A. André bald nach seiner Restaurierung vgl. Cooley 1903, 210-212. Zuletzt zur Restaurierungsgeschichte vgl. Dafas 2019, 57-60 Abb. 6.3-6.6; Moraitou u. a. 2020, 90 f. Abb. 2. Zur Restaurierungsgeschichte des Trebonianus Gallus sowie den Arbeiten Andrés am Herrscherbildnis und dem Jüngling vgl. Hemingway/McGregor/Smith 2013.

<sup>977</sup> Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung und Ephesomuseum, Inv. 3168.

Sie unterschieden sich darin, dass André beim Kaiserbildnis die gegossenen Ergänzungen aus den 1820er Jahren wiederverwendete. Seine Restaurierung konzentrierte sich auf die Wiedergewinnung der seinerzeitigen Rekonstruktion<sup>978</sup>. Hierfür waren umfangreiche Nachbesserungen an der überlieferten Tragwerkskonstruktion sowie die Anbringung innenwändiger Metallstreifen mit Schrauben zur Verbindung von Fragmenten und Ergänzungen erforderlich. Und wie angeführt verschleierte das Restaurierungsergebnis ein Überzug, der André in der Großbronzerestaurierung eigen war<sup>979</sup>.

Die gänzlich neu gestaltete Innenarmatur für den Jüngling von Antikythera war in ihrer Komplexität so ausgelegt, dass die Ergänzungen mit gipsanteiliger Masse erst am Ende der Rekonstruktion des Vorhandenen vorzunehmen war<sup>980</sup>. Andrés Intention bei der Wahl des Ergänzungsmittels ist in der leichten Formbarkeit der plastischen Masse zu suchen. Die Materialität war unerheblich, denn am Ende der Restaurierung kaschierte sicher wieder ein Überzug die weich verlöteten Kanten, verstifteten Bohrlöcher, verfüllten Fragmentfugen und alle Ergänzungen<sup>981</sup>. Erst die Bearbeitungen der Statue in den 1940er und 1950er Jahren offenbarte gewisse Nachlässigkeiten Andrés. Beispielsweise ordnete er Fragmente überlappend oder nicht anpassend an. Hiermit erklärten sich Ungenauigkeiten in der Modellierung einiger Muskelgruppen, was in ähnlicher Weise für Andrés Bearbeitung der Kaiserstatue aus dem New Yorker Museum bei der dortigen Neu-Restaurierung im Jahr 2002 deutlich wurde<sup>982</sup>.

Solche Restaurierungen unterscheiden sich von Arbeiten, die dem System der großräumigen oder vollständigen Füllung des Statueninneren bei der Installation von Gestellkonstruktionen oder einzelner Metallstützen folgten. Hinzu kam ab dem Ende des 19. Jahrhunderts, dass man die Festigkeit der mineralischen Verfüllungen durch Zementanteile zu erhöhen suchte. Die enorme Gewichtserhöhung durch die großräumige Verfüllung sowie die einhergehende Unzugänglichkeit des Statueninneren schien man weiterhin in Kauf zu nehmen. Ebenso rechnete das Bestreben nach Unkenntlichkeit weiterhin zum Konzept.

Ein solches Beispiel bietet die Wiener Restaurierung des Schabers von Ephesos aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert durch Sturm, den Bildhauer und Restaurator für metallene Freiplastik, im Zeitraum 1897/1898<sup>983</sup>. Gleich dem Kyzikosmädchen durch ein Erdbeben in antiker Zeit zerstört, konnte im Jahr 1896 die überlebensgroße Statue nur noch fragmentiert geborgen werden. Bevor sie Sturm bis zum Hals mit zementhaltiger Masse auffüllte, wurden die Bruchstücke untereinander mit Blechstreifen und Schrauben verbunden sowie Fragmentgruppen und größere zusammenhängende Bruchstücke direkt auf ein verzinnertes Eisengestell montiert. Insgesamt verbaute Sturm über 1800 Messingschrauben und 300 Messingbleche, um die 234 Fragmente zu vereinen<sup>984</sup>. Die vielen kleinen und großen mineralischen Ergänzungen am Oberkörper, dem rechten Oberschenkel und -arm<sup>985</sup> wurden dem geebneten Korrosionsbild gemäß koloriert. Gleich dem Antikytherajüngling waren Korrekturen an den Ergänzungen Gegenstand einer späteren Restaurierung im Jahr 1951, die sich beim Schaber auf den rechten Oberarm konzentrierte<sup>986</sup>.

<sup>978</sup> Vgl. Hemingway/McGregor/Smith 2013, 121 f. Abb. 9.9-11. 16. 18a-b.

<sup>979</sup> Siehe 142.

<sup>980</sup> Für den Antikytherajüngling sind an den ergänzten Partien Hinterlegungen, gleich welcher Ausführung, nicht auszuschließen, jedoch nicht belegt.

<sup>981</sup> A. Andrés Überzug dürfte so perfekt gewesen sein wie die monochrome Überfassung, die erst nach der auf den Seiten 120 f. und 324 angesprochenen elektrochemischen Reduktion der Großbronze durch O. A. Rhousopoulos um 1910 erfolgte und die fälschlich André zugeordnet wird. Auch diese später applizierte Kaschierung war so verschleiern, dass erst die nächst folgenden Bearbeitungen in den 1940er und 1950er Jahren gewisse Nachlässigkeiten von André offengelegt haben soll. Hierzu vgl. Kaltsas/Vlachogianni/Bouyia 2012, 80 f.

<sup>982</sup> Beim Jüngling wurden bei der Neu-Restaurierung Fragmente neu geordnet und fehlerhafte Ergänzungen überarbeitet, vgl. Bol 1972, 18. Eine vollständige Ent-Restaurierung erfolgte nicht. Das Herrscherporträt war bei der Restaurierung im Jahr 2002 gleichfalls nicht ent-restauriert worden. An dieser Statue fokussierte der Eingriff eine Freilegung der antiken Substanz vom Überzug, respektive die Identifizierung der Ergänzungen, vgl. Hemingway/McGregor/Smith 2013, 123.

<sup>983</sup> Zur Restaurierungsgeschichte vom Schaber aus Ephesos vgl. Vak 2017. Zur nachantiken Objektbiographie des Athleten vgl. Plattner/Gschwantler 2017.

<sup>984</sup> Vgl. Vak 2017, 12.

<sup>985</sup> Teilweise finden sich bronzene Nachgüsse, so an Fingern der linken Hand, vgl. Vak 2017, 12 Abb. 1.9.

<sup>986</sup> Vgl. Vak 2017, 13 Abb. 1.11.

Der im Jahr 1907 erstmalig restaurierte hellenistische Agon von Mahdia (**Taf. 276, 3**) greift im Grunde das technische Konzept der Restaurierung am oben beschriebenen Rankenträger aus Zifteh auf<sup>987</sup>. Beim lebensgroßen Agon wurden allerdings nicht materialähnliche Ergänzungen, sondern die gebrochenen Gliedmaßen durch eine Füllung, die hier nun aus einer Gips-Zement-Mischung bestand, zuzüglich eingebetteter, stabilisierender Eisenstangen am Körper angesetzt<sup>988</sup>. Die Verschraubung der antiken Substanz war damit wieder nicht erforderlich. Die Auffüllung des Statueninneren bis zum Oberbauch folgte erneut dem Ziel, große Fehlstellen zu ergänzen. Insbesondere die im linken Oberschenkel und die entlang der Bruchkanten am abgelösten rechten Bein galt es zu schließen, um die schweren massiven Flügel mit den überlieferten Bleiverbindungen wieder ansetzen zu können.

Das erzielte Standmotiv missfiel, sodass man noch vor 1909 die Beinstellung korrigierte<sup>989</sup>. In welchem Ausmaß hierfür das Ausstemmen der harten Innenfüllung erforderlich war, ließ sich nicht rekonstruieren. Immerhin war das System so ausgelegt, den im Jahr 1910 geborgenen linken Arm nachträglich mittels Füllstoff und Eisenstange anfügen zu können. Bei allen Restaurierungen griff ein kaschierender Farbanstrich den Duktus der sukzessiv geebneten marinen Korrosionsauflage auf.

Der Agon zeigte bei der Neu-Restaurierung auch, dass die eingebetteten Eisenkonstruktionen zu korrodieren begannen, folglich mit ihrer Volumenzunahme die Füllungen durch Rissbildungen an Festigkeit verloren, ja selbst die antike Bronze Schaden nahm<sup>990</sup>. Hierum wusste Sturm bei der Restaurierung des Schabers von Ephesos, sodass er gezielt verzinnertes Eisen verwendete. Beim Agon führten frühzeitige Schäden durch solche Veränderungen zu Nachbesserungen, die darin bestanden, dass man auf der Innenseite verstiftete Messingbleche zur statischen Ertüchtigung installierte und die Außenoberfläche mit koloriertem Gips kaschierte.

Eine Veränderung im Umgang mit den zementanteiligen Füllstoffen zum Schutz der antiken Bronze gibt die Restaurierung des 1925 geborgenen klassizistischen Rankenträgers aus der Via dell'Abbondanza in Pompeji zu erkennen<sup>991</sup>. Neu war, dass man die innere Bronzeoberfläche mit Gewebe vor dem alkalisch reagierenden Zement schützte wollte<sup>992</sup>, womit man sicher Überlegungen zur Auswirkung der Substanz auf die Originale gerecht zu werden suchte. Dennoch ist auch für den Rankenträger zu konstatieren, dass die großräumige Einbringung eines Zement-Gips-Sand-Gemisches nicht mehr zeitgemäß war<sup>993</sup>. Die Verfüllung diente dazu, die abgelösten Unterschenkel und den erhobenen rechten Arm an der Großbronze zu fixieren. Für den Arm war zusätzlich die Installation passgenau gegossener Hinterlegungen aus Messing mit Schrauben erforderlich<sup>994</sup>. Dem entsprechend wurde in den 1920er Jahren auch in Neapel das Aufbohren der antiken Bronze hingenommen.

Die kürzlich vorgelegten restaurierungsgeschichtlichen Überlegungen zum Rankenträger verwiesen auch darauf, dass selbst bei größeren Statuetten massive Zementfüllstoffe die Anbringung gebrochener Gliedmaßen realisierten<sup>995</sup>. So waren am Neapler Museum zwischen 1902 und 1908 an der 76,5 cm hohen Statuette Alexanders I. Balsa das linke Bein und der rechte Arm mit dieser Technik replaziert worden<sup>996</sup>. In Syrakus vereinte man am Ende der 1920er Jahre bei dem 85 cm messenden Epheben aus Selinunt<sup>997</sup> die teils in sich gebrochenen Gliedmaßen und den Kopf mit dem Körper durch eine zementhaltige Füllmasse mit eingebundenen Armierungsstäben aus Messing<sup>998</sup>. Beim Alexander kaschierte ein Gemisch aus Gips,

987 Zu den frühen Restaurierungen am Agon vgl. Willer 1998, 73-76 Abb. 1-7.

988 Vgl. Willer 1998, 76.

989 Vgl. Willer 1998, 76 Abb. 4-5.

990 Vgl. Willer 1998, 76.

991 Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 143753. Zur Restaurierungsgeschichte vgl. Melillo 2013.

992 Vgl. Melillo 2013, 59.

993 Vgl. Melillo 2013, 59 Abb. 5.11.

994 Vgl. Melillo 2013, 61 Abb. 5.18.

995 Vgl. Melillo 2013, 59f.

996 Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 126170. Vgl. Melillo 2013, 60 Abb. 5.13-14.

997 Castelvetrano, Museo Civico (Inv. unbekannt).

998 Zur Restaurierungsgeschichte des Epheben vgl. Carruba 1983, 44-46 Abb. 1.

Kolophonium und Metallpulver kleinere Fehlstellen im Duktus der Insitupatina mit eingebundener Bronze-tönung. Die Zusammensetzung der Substanz, die beim Epheben diese Funktion übernahm, ist nicht überlie-fert. Es genügt an dieser Stelle anzuführen, dass auch bei ihm das Oberflächenbild nach der Restaurierung makellos erschien. Auch für die größeren Statuetten galt verbreitet bis weit in das 20. Jahrhundert hinein, das restauratorische Tun unkenntlich zu verbergen.

Schwerpunkt: Das Fehlen der Wesensmerkmale – Umgang im 18. und 19. Jahrhundert

Gerade für den Umgang mit den fehlenden, ikonographisch entscheidenden Attributen würde man ein Bedürfnis nach Vollständigkeit erwarten, das sich tatsächlich selbst für die einzigartigen Großbronzen nicht immer ausmachen lässt, gleichwohl gerade Attribute maßgeblich die Erscheinung von Götter- und Herrsch-erbildnissen prägten und ihre typologische Einordnung für den Betrachter unterstrichen.

Und doch lassen sich immerhin einige Beispiele für Bildwerke mit nachantiken Attributen beibringen. So wurde mit dem über 2 m hohen Augustusbildnis aus Herculaneum<sup>999</sup> immerhin die Hälfte der Lanze gebor-gen, auf die sich der Kaiser mit der erhobenen rechten Hand stützte. Für ihn erschien es also in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts folgerichtig, dass man den fehlenden Teil zur 2,85 m langen Angriffswaffe ergänzte, eigenwilligerweise nicht in Bronze, dem in Portici bevorzugten Ergänzungsmaterial, sondern ver-mutlich schon seinerzeit aus Holz<sup>1000</sup>. Ebenso zählte am Claudius mit gleichem Standmotiv die Rekonstruk-tion der gänzlich fehlenden Lanze zur Vervollständigung des ikonographisch naheliegenden Bildschemas, hier gemäß der Erwartung aus Bronze<sup>1001</sup>.

Genauso ergänzten die Restaurierenden in Rom Mitte der 1880er Jahre den Thermenherrscher von Quirinal (Taf. 275, 4) mit einem Stab in seiner erhobenen linken Hand, auf den er sich fortan stützte. Ganz offen-sichtlich betrachtete man es auch hier als befremdlicher, das Bildnis ohne Attribut auszustellen, das dem Standmotiv überhaupt erst einen Sinn verlieh.

Auf die Ergänzung der Attribute aus Gips an der Victoria aus Brescia und dem Mars von Todi (Taf. 276, 4) in den 1830er Jahren wurde bereits hingewiesen<sup>1002</sup>. Sie dokumentieren die Intention der zurückhaltenden Hinzutaten mit indifferent zu fassender Gestalt eines fehlenden Wesensmerkmals sowie das Potenzial der Reversibilität. Immerhin ist hierin eine Abgrenzung zu vorhergehenden Konzepten zu erkennen, die jedoch von kurzer Dauer war.

Dem stehen zahlreiche Statuen gegenüber, für die das offensichtliche, aber fehlende Attribut nicht zum Vollständigkeitskonzept zählte.

Ein frühes Beispiel der ausbleibenden Rekonstruktion eines wesentlichen Stilmerkmals ist in der gerüsteten Minerva aus Arezzo zu sehen (Taf. 270, 1-2). Der erstmalig auf einem Stich aus dem Jahr 1737 abgebildete, in Gips ergänzte erhobene rechte Arm greift die ikonographische Deutung als Göttinnen mit Lanze zwar auf, jedoch fehlt das entscheidende Attribut selbst<sup>1003</sup>. Es wäre leicht gewesen, der Minerva wenigstens einen einfach zu realisierenden Stab in die Hand zu geben, auf den sie sich stützt und der die Haltung der erhobenen Rechten verständlicher gemacht hätte, doch erschien dies bei dieser Restaurierung im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts unnötig oder vielleicht sogar konzeptionell unangebracht. Carradori musste sich dieser Problematik bei seiner Bearbeitung der Statue im Jahr 1785 nicht stellen. Er änderte die Haltung des von ihm in Bronze ergänzten Armes zum oratorischen Gestus, für den ein Attribut obsolet war.

Es wäre genauso konsequent gewesen, wenn sich der Trebonianus Gallus mit gleicher Haltung nach der Restaurierung in Florenz auch auf einen Stab oder eine Lanze gestützt hätte, doch nahmen Demidoff und

<sup>999</sup> Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 5595.

<sup>1000</sup> Vgl. Lahusen/Formigli 2007, 16.

<sup>1001</sup> Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 5393. Vgl. Lahusen/Formigli 2007, 70.

<sup>1002</sup> Siehe 183f.

<sup>1003</sup> Zur Deutung und frühen Darstellung der Minerva mit dem aus Gips ergänzten Arm vgl. Siano 2013, 65 Abb. 6.2.

nach ihm die weiteren Besitzer hiervon Abstand, worauf einige frühe Darstellungen des Kaiserbildnisses schließen lassen<sup>1004</sup>.

Vergleichbar reagierte Gargiulo beinahe zeitgleich bei der Restaurierung des Apollon Saettante (**Taf. 271, 3**). Seine bewegte Haltung mit ausgestreckten Armen ohne den weiterhin fehlenden Bogen erwartete nach der Restaurierung vom Betrachter die Fähigkeit der gedanklichen Vervollständigung, um das Handlungsschema auch ohne Attribut deuten zu können. Die konzeptionelle Auseinandersetzung über das Für und Wider von Ergänzungen hatte für den Apollon auch zur Folge, dass ganz bewusst die Augen unergänzt blieben<sup>1005</sup>. Blickt man nun noch in die Wende zum 20. Jahrhundert, zeichnet sich dasselbe Bild ab. So unterließ es Sturm die Ergänzung der Strigilis am Apoxyomenos aus Ephesos vorzunehmen, obgleich an ihrer stilistischen Rekonstruktion keine Zweifel bestanden. Ähnlich gestaltet sich die Situation beim Agon von Madhia, für den die Ergänzung des sicher zu rekonstruierenden Bogens in der linken Hand nie ernsthaft angedacht war. Der Gott von Artemision schleuderte einen Dreizack oder das Blitzbündel, je nach Interpretation der Figur, von der sich keine abschließend durchsetzte, sodass die Hinzufügung des wichtigen Attributes ausblieb. Ähnlich verhielt es sich beim Jüngling von Antikythera, für den man anfänglich diverse runde Gegenstände in der erhobenen rechten Hand diskutierte. Die ausbleibende abschließende Bewertung floss insofern in das Restaurierungskonzept ein, als dass der Jüngling ohne ergänzte Attribute überdauerte.

Das Antiquarium erreichte von der nördlichen Balkanhalbinsel im Jahr 1880 mit dem Torso einer qualitativvoll gearbeiteten römischen Bacchusstatue (Inv. Misc. 7469; **Taf. 161, 2**) eine ungewöhnliche Form der Vervollständigung. In antiker Zeit wird die Statue in der erhobenen rechten Hand den Thyrsosstab und in der gesenkten Linken einen Kantharos gehalten haben. In diesem Gestus ähnelte das einst annähernd 1,10m hohe Bildnis dem lebensgroßen Bacchus aus dem Tiber (**Taf. 275, 2**). Bis in das Jahr 1866 zählte die Berliner Bronze zur Sammlung Vicomte HIPPOLYTE de JANZÉ. Wann und in welchem Zustand der Kunstsammler de Janzé die Bronze erwarb, ist nicht überliefert. Aus seinem Nachlass erreichte sie den Athener Kunstmarkt, wo sie 1874 Paul Lambros für die Berliner Skulpturensammlung ankaufte, die sie wiederum sechs Jahre später an das Antiquarium übergab.

Im alten Inventar der Skulpturen wurde die Neuerwerbung als »eherner Torso eines Dionysos mit Kopf«<sup>1006</sup> aufgenommen. Das älteste Fotodokument, das 1921/1922 inventarisierte Glasnegativ<sup>1007</sup> (**Taf. 161, 3**) erfasste diesen Zustand und einige Details, die eine vormalige Ergänzung des Torsos zum stilistisch erweiterten Torso verdeutlichen.

Das Negativ gibt ergänzte Augen und in Ansätzen auf der Kalotte sowie deutlich neben der linken Korymbe eine vervollständigte Frisur zu erkennen<sup>1008</sup>. Die Fotografie zeigt auch, dass die Ansätze an den Armen mit geradem Schnitt enden. Die Oberschenkel zeigen sich dagegen mit unregelmäßigen Bruchkanten<sup>1009</sup>. Hier kann man sich nur schwer frühe Ergänzungen vorstellen, hingegen muss die Begradigung der Armansätze eine frühere Installation von Ergänzungen vorbereitet haben<sup>1010</sup>. Folglich rechnete zum Gegenstand der Erst-Restaurierung wohl die materialähnliche Hinzufügung von Kalotte, Augen und Armen.

<sup>1004</sup> Zu den frühen Darstellungen vgl. Hemingway/McGregor/Smith 2013, 115 Abb. 9.3-4. Zum antiken Haltungsschema und möglichen leichten Veränderungen durch die Erst-Restaurierung vgl. Hemingway/McGregor/Smith 2013, 133.

<sup>1005</sup> Zu restaurierungsethischen Überlegungen vgl. Risser/Saunders 2013c, 50.

<sup>1006</sup> Inv. 14, Nr. 1391.

<sup>1007</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 8118 (=Dublette von ANT Neg. 3563).

<sup>1008</sup> Die schwächere Modellierung der Haarsträhnen und eine sichtbare Ansatzkante legen die Ergänzung und nicht, wie

man auch meinen könnte, ein aktuell fehlendes Fragment der antiken Frisurengestaltung nahe. Zudem offenbart das Negativ die Ergänzung der heute offenen Fehlstelle am Hals, darüber hinaus den besprochenen graphitgrauen monochromen Überzug.

<sup>1009</sup> Zahlreiche überkorrodierte Schlagspuren am Bacchus verweisen auf seine antike Zerstörung, vgl. Rohnstock 2002a, 223.

<sup>1010</sup> Hinweise auf die technische Ausführung sind der Statue nicht mehr zu entnehmen.

Diese Erweiterung zu einem Statuenoberteil und eben nicht zu einer vollständigen Statue war offenbar von stilistisch ästhetischen Entscheidungen motiviert, die sich ganz auf die Haltung der Arme, gewiss doch mit zugeordneten Attributen in den Händen fokussierten.

Über den Grund, kann man nur spekulieren<sup>1011</sup>. Anzunehmen ist, dass de Janzé die Herrichtung veranlasste. Berlin jedenfalls erreichte ein Torso, der *per definitionem* das Abbild eines Rumpfes ist, sodass der Inventar-eintrag eigens auf den Kopf einging. Demnach kam es spätestens in Athen zur teilweisen Ent-Restaurierung. Die Augen wurden erst im in den 1920er Jahre entfernt. Eine Raumaufnahme aus dieser Zeit zeigt den Bacchus erstmalig ohne sie<sup>1012</sup> (**Abb. 19**). Sie verdeutlicht auch, dass die Ergänzung der Frisur noch eine Zeit lang erhalten blieb. Zu welchem Zeitpunkt sie abgenommen wurde, ist nicht überliefert. Denkbar erscheint, dass H. Tietz sie zeitgleich mit dem graphitfarbenen Überzug entfernte<sup>1013</sup>.

## Figürliche Bronzen – Statuetten

Cellinis Herrichtung eines Torsos zu einem Bacchus – Der Betende Knabe als Vorbild?

Cellinis Ausführungen zu den Funden in Arezzo, darunter die Chimäre (**Taf. 268, 3**) und »viele kleine Statuen«<sup>1014</sup>, ist zu entnehmen, dass die Abnahme der Korrosion, die er selbst und Cosimo I. mit Begeisterung vornahm, nicht den Abschluss der Restaurierungskampagne darstellte. Sein Verweis, »der Herzog veranlaßte mich, daß ich die fehlenden Glieder wieder herstellte«<sup>1015</sup>, zielte auf das Bedürfnis nach Vervollständigung als Fragment geborgener Statuetten ab. Die derzeitige Forschung ist sich nicht sicher, ob hierzu der Torso zählte, der sich heute mit bekränztem Kopf, erhobenen Armen mit Trauben in den Händen sowie Beinen zu einem beinahe 38 cm hohen ergänzten Bacchus zeigt<sup>1016</sup>.

Die Arbeit ist dennoch für die Berliner Sammlung insofern von Wichtigkeit, als dass Renate Kabus-Preishofen in dem Bacchus eine Restaurierung sah, bei der sich Cellini »mit hoher Wahrscheinlichkeit durch den Betenden Knaben anregen lassen hat«<sup>1017</sup> (Inv. Sk 2; **Taf. 249, 1**). Die Aussage musste vage bleiben, da es Kabus-Preishofen nicht möglich war, die Statuette zu begutachten. Einen wichtigen Hinweis für eine vertiefende Diskussion erhoffte sie sich von der Beschaffenheit und Ausrichtung der überlieferten Armansätze; »die Beinstellung ist ähnlich«<sup>1018</sup> dem Betenden Knaben und wurde von ihr als antik überliefert angenommen.

Einen Erklärungsansatz auf die antike Gestalt der Bronze ergab sich neuerdings aus einer abgeflachten Partie nahe dem linken Glutäus, die als das Ergebnis der frühen Restaurierung verstanden wird<sup>1019</sup>. Folgt man den Überlegungen, wurde an dieser Stelle das Rudiment einer sich abstützenden Hand überfeilt. Die angenommene Armhaltung sowie die Modellierung des Körpers ließen an den ruhenden Satyr des Praxiteles denken.

Selbst wenn die Zuweisung sich als unbegründet herausstellen sollte, zeigt die Figur mehr als deutlich eine grundlegende Abänderung des ursprünglichen Motives. Zunächst einmal ist unübersehbar, dass die Gliedmaßen, der Kopf sowie die flache runde Basis als gegossene materialähnliche Ergänzungen mit brei-

<sup>1011</sup> Zu überdenken wäre beispielsweise die repräsentative Aufstellung als Tischdekoration.

<sup>1012</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv ANT Neg. 6511.

<sup>1013</sup> Siehe 444.

<sup>1014</sup> Seidel 1979, 451.

<sup>1015</sup> Seidel 1979, 451.

<sup>1016</sup> Zum Verweis auf die Arbeit als eine B. Cellinis vgl. Kabus-Preishofen 1988, 686 Anm. 31. Die bisherige Annahme, es handle sich um eine Restaurierung Cellinis, stellt eine

Überlieferung in Frage, laut der die Maßnahme in die Zeit zwischen 1570 und 1589 zu datieren sei. Cellini verstarb im Jahr 1571, sodass ebenso gut ein anonym restaurierender anzunehmen ist. Zu Objektbiographie und dem aktuellen Verweis auf die Restaurierung und ihre zeitliche Einordnung vgl. Arbeit 2015.

<sup>1017</sup> Kabus-Preishofen 1988, 686.

<sup>1018</sup> Kabus-Preishofen 1988, 686.

<sup>1019</sup> Zu den jüngsten Beobachtungen vgl. Arbeit 2015.

ten Fügeverbindungen an den antiken Torso angesetzt wurden. Für Blei oder Weichlot spricht die graue Erscheinung, die das Material an einigen Stellen unter der opaken, teils abgeriebenen Lackpatinierung zu erkennen gibt. Darüber hinaus wäre an innen liegende Dübel zu denken. Das Blei diente zugleich als Ergänzungsmittel. So waren aus der leicht bearbeitbaren Masse die Schulterlocken und Zehen, vielleicht sogar die gesamten Füße modelliert worden. Als Ergänzung realisierten sie auch die Verbindung zur nachantiken Basis. Das Blei füllt weite Teile der Oberschenkel, sodass sich die antike Bronze erst oberhalb des gemeinsam gegossenen Teilstückes mit unregelmäßigem Verlauf ausmachen lässt. An den Armergänzungen greift das Blei am Original bis weit über die Delta- und Trapezmuskel, folglich ist die massive Überarbeitung der Armansätze mehr als wahrscheinlich, sofern sie überhaupt noch vor der Restaurierung vorhanden waren und damit die Ausrichtung der Gliedmaßen hätten vorgeben können.

Die Rekonstruktion der Armhaltung am Bacchus greift also ganz sicher nicht Vorgaben auf, die dem Original zu entnehmen waren, sodass die Rekonstruktion tatsächlich vom seinerzeit breit diskutierten Gestus beeinflusst worden sein kann, den man sich für den Betenden Knaben vorstellte. Erinnerung sei an die Darstellungen der Rückansicht mit den erhobenen Armen auf Gemälden Tintorettos und der Bronzeplatte in San Marco. Sollte dem so sein, erstreckte sich die motivische Anlehnung auch auf die Stellung der Beine. Jedenfalls gleicht das Standbild des Bacchus auffallend dem des Betenden Knaben. Offenbar wurden an den Oberschenkeln die Bruchkanten zwar nicht annähernd so begradigt wie an den Armen, doch ergab sich dann ein gewisser Spielraum für die Stellung der ergänzten Beine, sobald mit ausreichend Blei Übergänge kaschiert wurden. Es spricht also einiges dafür, dass die kunsttheoretische Interpretation des Knaben aus Rhodos als Anbetenden im 16. Jahrhundert nicht nur die zeitgenössische Kunst, sondern selbst die Restaurierung von antiken Bronzen beeinflusste. Interessant wird dadurch erneut und umso mehr, dass solche Überlegungen auf den Betenden Knaben selbst vorerst keine direkten Auswirkungen hatten und dieser Italien im Jahr 1631 ohne Armrekonstruktionen verließ<sup>1020</sup> (Taf. 249, 2).

Auch wenn die restauratorische Wandlung eines Torsos zum Bacchus nicht in jedem technischen Detail erkennbar ist, verdeutlicht sie grundsätzlich die Übernahme gusstechnologischer Praktiken zur Aufbereitung fragmentierter Statuetten sowie der Ergänzung von Fehlendem.

Die Figur soll auch das andere Schadensbild, respektive die abweichende restaurierungstechnische Vorgehensweise im Vergleich mit den Großbronzen andeuten. Im Unterschied zu ihnen zerscherbten Statuetten nicht, eher brachen der Kopf, häufiger Gliedmaßen oder Teile von ihnen ab. Vergleichbar war hingegen der Verlust getrennt gefertigter Teilstücke, zumeist also von Attributen.

Die ganz andere Dimension der Statuen, die damit verbundenen statischen Besonderheiten sowie die antike technologische Vorgabe, dass sie hohl, kleine hingegen zumeist massiv gegossen wurden, schlossen für die Statuetten einige Restaurierungstechniken aus und rückten andere in den Vordergrund. Die Umsetzung verfolgte aber die gleichen Ziele. Als »Kernaufgabe« ging es erneut darum, Haltungsschemata, stilistische Merkmale und ikonographische Symbole durch Füge- und Ergänzungstechniken sowie die antike Position durch Aufrichtung zurückzugewinnen.

#### Wege vom Fragment zum Ganzen

Eine weithin übliche Vorgehensweise im Umgang mit Statuetten in barocker Zeit sowie die Diskrepanz zwischen ästhetischem Anspruch und restaurierungstechnischer Realisierung illustriert ein kleiner Vulcan<sup>1021</sup> (Inv. Fr. 1874; Taf. 94, 1) aus der Berliner Sammlung. Die ohne den nachantiken Sockel gerade einmal 11 cm

<sup>1020</sup> Siehe 172-174.

<sup>1021</sup> Zum bisherigen restaurierungsgeschichtlichen Forschungsstand vgl. Peltz 2009d, 72 Abb. 1a-c.

messende Figur gelangte um die Mitte des 17. Jahrhunderts aus der Sammlung Francesco Angeloni in den Besitz Belleris und von dort ergänzt nach Berlin, wie Beger's Darstellung im ›Thesaurus Brandenburgicus‹ verdeutlicht<sup>1022</sup> (Taf. 94, 3). Zwei ältere Stiche, die den Vulcan noch als Sammlungsstück Angelonis erfassen<sup>1023</sup> (Taf. 94, 2), geben den rechten Arm mit unregelmäßigem Bruch unterhalb des Ellenbogens wieder. Demnach datiert der Unterarm mit dem Schmiedehammer in der Hand in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Gegenstand dieser Neu-Restaurierung war außerdem die Installation der kleinen Plinthe auf der Standfläche des Sockels, die auf den frühen Zeichnungen noch nicht auszumachen ist. Die Verbindung zwischen ihr und dem ergänzten rechten Fuß mit halbem Unterschenkel legt nahe, dass auch er ein Ergebnis dieser Bearbeitungsphase gewesen sein muss<sup>1024</sup>.

Arm und Fuß wurden aus Bronze gegossen, die Plinthe ist vermutlich eine Arbeit aus Kupferblechstückchen. Interessant ist dann aber doch, dass die Ausführung der Gliedmaßen dem hohen Stellenwert, den die Statuette mit ihrer wiederholten Restaurierung zum Ausdruck bringt, nicht gerecht wurde. So blieb die Modellierung des Fußes plump, was jedoch weniger ins Gewicht fiel als die ungenügende Anpassung des Armes mit dem Attribut. Unnötigerweise ist sein Querschnitt größer als der des antiken Ansatzes, dabei schien der Restaurierende vorerst einen durchdachten technischen Weg einzuschlagen. Offenbar nahm er bei der Fertigung des Wachsmodells für die Rekonstruktion noch genau Maß am Stumpf des Unterarmes, den er aber vor der Montage der gegossenen Ergänzung bis auf den verjüngten Querschnitt an der Beuge abfeilte. Die Folge dieser Bruchkantenbegradigung war, dass der nachgegossene Unterarm nun nicht mehr dem Querschnitt des Originals entsprach, was an sich wiederum leicht dadurch auszugleichen gewesen wäre, wenn der Restaurierende den Nachguss überfeilt hätte. Warum diese einfache Nachbesserung ausblieb, ist unverständlich und eigentlich nur mit ihrer Bedeutungslosigkeit, folglich auch die der ästhetischen Perfektion bis ins kleinste Detail zu erklären.

Restaurierungstechnisch ist noch wichtig zu erwähnen, dass die Anbringung des Armes vermutlich mit Weichlot erfolgte, gesichert aber als Dübelverbindung, wie eine um 1967 entstandene Fotografie vom teils ent-restaurierten Vulcan belegt (Taf. 94, 4), denn das entsprechende Loch zeigt sich im angeschnittenen Armansatz<sup>1025</sup>.

Die Anwendung von Metallstiften in Funktion von Dübeln ist in der Statuettenrestaurierung als verbreiteter Standard anzusehen, um Fragmente zu verbinden und materialähnliche Ergänzungen anzusetzen. Sie wurden bei den massiven Güssen eingebohrt oder bei den hohl gegossenen größeren Statuetten ohne zusätzliche Bohrung eingesetzt. Die Technik bot im Grunde das Potenzial, Bruchkanten ohne tiefgreifende Überarbeitung zu belassen. Selbst im Falle der häufig anzutreffenden Montage mit Weichlot, die ja metallische Oberflächen für eine dauerhafte Verbindung voraussetzte, bildeten hierfür eigentlich die Dübel und Bohrlöcher ausreichend große Kontaktflächen. Erstaunlich ist, dass man diesen Vorteil im Laufe der Restaurierungsgeschichte kaum nutzte – so auch nicht am Vulcan. Bei geschickterer Vorgehensweise hätte ein Verlust der antiken Substanz am rechten Unterarm vermieden werden können.

Der Vulcan verweist zudem auf eine Fähigkeit, über die ein Restaurierender beim Einbohren von Dübellöchern besser verfügen sollte. Entscheidend war, sie fluchtend zueinander in den zu verbindenden Werkstücken einzubohren. Nur so konnte die exakte Positionierung der anzufügenden Fragmente oder Ergänzungen an Figuren ohne Versatzkanten vorgenommen werden. Nicht nur, dass der Restaurierende einen Unterarm mit zu großem Querschnitt montierte, setzte er auch noch den Dübel etwas versetzt ein. Die Folge

<sup>1022</sup> Vgl. Beger 1701, 276 Abb.

<sup>1023</sup> Vgl. Conti 1982, 69 Abb. 49 sowie Taf. 70.

<sup>1024</sup> Ein heute funktionsloses Loch im linken Fuß ist der ersten Aufstellung zuzuweisen.

<sup>1025</sup> Die Verbindung zwischen rechtem Fuß und Unterschenkel ist nicht einsehbar. Es ist anzunehmen, dass auch hier gedübelt wurde.

hieraus ist, dass sich an der Armoberseite ein größerer Niveauunterschied zwischen Original und Ergänzung abzeichnet als an der Unterseite.

Mit den vielen kleinen Ungenauigkeiten zeigt der Vulcan ein immer wieder anzutreffendes Problemfeld in der Statuettenrestaurierung auf. Auch wenn der Absatz am Arm an seinem größten Ausmaß nicht einmal einen Millimeter misst, beeinflusst er die Wirkung der Figur enorm. Eine vergleichbare Nachlässigkeit würde an einer Großbronze kaum ins Gewicht fallen. Das kleine Format forderte demnach mehr Präzision bei der Modellierung von Ergänzungen und ihrer Anpassung an das Original, um so dem künstlerischen Niveau der Originale tatsächlich nahe zu kommen, was bei Weitem nicht allen Restaurierenden gelang.

Beim Vulcan genügte es nicht einmal, eine Kaschierung der Versatzkante am Arm durch die schwarzopake Lackpatinierung zu erhoffen. Dafür war selbst ein Millimeter Niveauunterschied zu groß. Immerhin erfüllte die Überfassung am ergänzten Unterschenkel ihren Zweck. Seine schlichte Modellierung gibt sich nur bei genauer Betrachtung zu erkennen.

Im Kontext der Dübeltechnik ist die restaurierungsgeschichtliche Bedeutung einer kleinen flügellosen Victoria auf dem Himmelsglobus (Inv. Fr. 1992; **Taf. 104, 1**) darin zu sehen, dass sie noch vor der Sammlung Bellori in restauriertem Zustand das kurfürstliche Antiquitätenkabinett Berlin, vielleicht schon vor 1672 Kleve erreichte. Woher die Statuette stammt, ist offen, wobei Italien genauso wie die Gegend am Rhein in Frage kommt.

Die Erscheinung der Victoria mit ergänztem linkem Arm und Palmenzweig ist dem Ende der 1930er/Anfang der 1940er Jahre belichteten Rollfilmnegativ zu entnehmen<sup>1026</sup> (**Taf. 104, 2**). Diese Situation änderte sich beim Brand im Mai 1945 im Friedrichshainer Leitturm. Das Feuer ließ das Weichlot schmelzen und die Ergänzung löste sich ab, erhalten blieb der Dübel<sup>1027</sup>.

Sollte die Figur in der Rheingegend geborgen und restauriert worden sein, wäre sie ein Beispiel für die frühzeitige Verbreitung der Technik in der Limesregion, einen materialähnlichen Neuguss mit der Lot-Dübel-Verbindung am Original zu befestigen. Nimmt man eine Herkunft aus Italien an, ist die Victoria ein weiterer Beleg für die dortige routinierte Anwendung der Methode im 17. Jahrhundert.

Schaut man auf die italienischen Ateliers, bot sich dort für Statuetten die Verlötung von Ergänzungen auch ohne Dübel an, was wiederum die Gefahr von Positionsverschiebungen während des Lötvorganges mit sich brachte. Dem konnte mit abgesetzt zugerichteten Bruchkanten entgegnet werden.

Eine solche Situation bietet der kleine Lar (Inv. Fr. 2122; **Taf. 110, 1**) aus der Sammlung Bellori am rechten Unterarm, der ursprünglich um eine Hand mit Schale ergänzt war. In diesem Zustand kam der Hausgott laut Zeichnung im ›Thesaurus Brandenburgicus‹ nach Berlin<sup>1028</sup> (**Taf. 110, 2**) und überdauerte hier durch die Jahrhunderte, wie ein Negativ aus den 1920er Jahre zu erkennen gibt<sup>1029</sup> (**Taf. 110, 3**). Erst durch den Brand im Friedrichshainer Leitturm änderte sich die Situation. Offenbar ließen die Temperaturen das Weichlot restlos abschmelzen und der Ergänzungsguss ging verloren<sup>1030</sup>. Dass es sich aber bei der Verbindung um eine Weichlötung gehandelt haben muss, ist mehr als wahrscheinlich, denn an eine andere Befestigungsvariante ganz ohne Dübel ist nicht zu denken.

<sup>1026</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, KF Neg. 26.

<sup>1027</sup> In diesem Zustand und mit Brandpatina bedeckt kehrte die Figur Ende der 1950er Jahre aus dem Moskauer Puschkkin-Museum auf die Museumsinsel zurück und wurde hier in der Folgezeit von W. Rakel elektrochemisch reduziert. Die Ergänzung befindet sich nach wie vor in Moskau.

<sup>1028</sup> Vgl. Beger 1701, 367 Abb.

<sup>1029</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3591.

<sup>1030</sup> Die Oberfläche lässt sich nicht eindeutig als elektrochemisch/elektrolytisch reduziert oder als Brandpatina ansprechen. Mehr war über die Objektbiographie nicht in Erfahrung zu bringen. Es kann sich aber eigentlich nur so zugetragen haben, dass die Figur 1945 im Leitturm vom Feuer erfasst wurde. Anschließend gelangte der Lar in die Sowjetunion und wurde, nachdem er von hier auf die Museumsinsel zurückkehrte, von W. Rakel restauriert.

Die große Larenstatuette (Inv. Fr. 2121; **Taf. 109, 1**) mit silbertauschierten Augen und Borten auf der Tunika war ganz ohne Arme geborgen worden. Für die Anbringung der Ergänzung am rechten Armansatz folgte der Restaurierende der römischerzeitlichen Fügetechnik, bei der in die Gewandöffnungen die Gliedmaßen eingeschoben und im Inneren verborgen mit Weichlot fixiert wurden<sup>1031</sup> (**Taf. 109, 4**). Den Hinweis auf eine italienische Arbeit liefert Beger mit der Darstellung im ›Thesaurus Brandenburgicus‹, die den überproportioniert wirkenden Arm wiedergibt<sup>1032</sup> (**Taf. 109, 2**). Das Ganze erscheint als grober Guss mit deutlichen Spuren einer mechanischen Nachbearbeitung. Die Gliederung der Finger ist kaum gelungen, der Daumen brach und wurde mit Weichlot angesetzt (**Taf. 109, 3**). All dies war unerheblich, denn ein krustiger Auftrag mit schwarzopakem Überzug transformierte die fehlende Modellierung zur lackpatinierten antiken Bronze mit entsprechend unebener Oberfläche.

Zu hinterfragen bleibt, warum man in Italien beim Laren nicht auch den linken Arm ergänzte<sup>1033</sup>. Allerdings steht die Figur mit dieser Vorgehensweise nicht allein im Berliner Bestand da, wie andere genauso qualitätsvolle und hier noch zu besprechende Bronzen vergegenwärtigen. Ob solche Ergebnisse eine bewusste Teilvervollständigkeit anstrebten, ist nur anzunehmen. Ein technisches Problem, so wie für einige Großbronzen diskutiert, stellte sich bei den Statuetten ganz sicher nicht. Wird von einer Intention ausgegangen, kann ihr die ästhetische Überlegung zu Grunde gelegen haben, dass ein tatsächlich rekonstruierter Arm genügt und die assoziative Rekonstruktion des zweiten ausreichend ebnet. Sein Fehlen sollte vielleicht die Unsicherheiten bei der Festschreibung des Haltungsschemas und der sich hieraus ergebenden Zurückhaltung demonstrieren. Denkbar ist auch, dass die Abwesenheit das Unvollkommene als Symbol für den authentischen archäologischen Fund visualisieren sollte. Eine Regel geben die wenigen Bronzen mit solch einem Befund nicht zu erkennen, folglich ist vorerst von individuellen restaurierungsethischen Entscheidungen auszugehen, die eben auch zu der halbherzig anmutenden Restaurierung des Laren führten.

Den in barocker Zeit eher verbreiteten Wunsch nach vollkommener Rückgewinnung des Erscheinungsbildes verdeutlicht über die Beispiele aus der Sammlung Bellori hinaus der zum Jupiter ergänzte Torso (Inv. 30835; **Taf. 12, 1-2**) aus der Sammlung Lessing. Für eine Restaurierung dieser Zeit sprechen stilistische Überlegungen zum ergänzten Kopf, dem rechten Arm, dem linken mit Blitzbündel sowie der mit Girlanden dekorierten Basis. Die schwarzopake Lackpatinierung, die vollständig die materialähnlichen Ergänzungen sowie die originale Bronze bedeckte, unterstreicht diese Einschätzung<sup>1034</sup>.

Die wohl in Rom geborgene und dann sicher auch dort restaurierte Figur zeigt die technische Lösung, Dübelfortsätze gemeinsam mit den Rekonstruktionen zu gießen. Hierüber informiert noch der rechte Arm, der die Kriegs- und Nachkriegswirren überdauerte. Der linke Arm, der Kopf und ein Teil der Basis gelten seither als Verluste. Hierzu konnte es leicht und ohne weitere Beeinträchtigungen für das Original durch die getrennte Aufbewahrung der Ergänzungsgüsse nach ihrer Abnahme im Jahr 1920 kommen. Auf diese seinerzeit von Neugebauer diskutierte Alt- und Ent-Restaurierung geht der Abschnitt zu C. Tietz näher ein<sup>1035</sup>, doch bietet an dieser Stelle sein Arbeitsergebnis die Möglichkeit, das technische Vorgehen des barockzeitlichen Restaurierenden zu rekonstruieren.

Zunächst bohrte er für die Aufnahme der Dübelfortsätze den massiven linken Armansatz auf und erweiterte die hohl gegossenen Ansätze am Hals sowie am rechten Arm etwas. Gleichzeitig waren die antiken

<sup>1031</sup> Zu den römischerzeitlichen Reparatur- und Fügetechniken vgl. Peltz 2017a.

<sup>1032</sup> Vgl. Beger 1701, 365 Abb.

<sup>1033</sup> Es sind keine Merkmale auszumachen, die auf den Verlust des antiken Armes oder das Anfügen einer Ergänzung unmittelbar vor der Anfertigung der Zeichnung für den ›Thesaurus Brandenburgicus‹ verweisen.

<sup>1034</sup> Siehe 134. 406. Der Sockeltyp konnte auch bei weiteren Bronzefiguren nachgewiesen werden, vgl. Franken 2020, 153-156 Abb. 4-7.

<sup>1035</sup> Siehe 405f.

Bruchkanten begradigt und so für die Weichlötung<sup>1036</sup> vorbereitet worden. Der überlieferte Arm legt nahe, dass nun die Wachsmodele am antiken Original angepasst und erst hiernach gegossen wurden (**Taf. 12, 4**). Beim Ansetzen der Ergänzungsgüsse an das Original verfüllte der Restaurierende – in dem man einen Gießer erkennen möchte – kleine Ungenauigkeiten mit Gips, den Neugebauer im Kontext der Ent-Restaurierung an der rechten Achsel und am Halsansatz feststellte<sup>1037</sup>. Seine weiße Färbung sowie die silbergraue des Lotes waren unerheblich, denn sie wurden gleich allen übrigen Oberflächenirritationen von der Lackpatina verdeckt.

Eine weitere Facette der Befestigung von materialähnlichen Ergänzungen im Bemühen um ikonographische Vollständigkeit ist dem großen Jupiter (Inv. Fr. 1853; **Taf. 92, 1**) aus der Sammlung von Koller zu entnehmen. Für die Bronze zweifelte Gargiulo die antike Herkunft überhaupt an<sup>1038</sup>, worauf Friederichs einlenkte<sup>1039</sup> und in seinem Katalog die Statuette unter den Antiken und nicht nachantiken Güssen führte. Friederichs Bedenken bezüglich des Kopfes sind kaum mehr nachvollziehbar. Vielleicht waren Teile mit einer Ergänzungsmasse bedeckt, die dann aber beim Feuer im Leitturm, in dem der Jupiter schwer beschädigt wurde, verbrannten<sup>1040</sup>. Die perfekte Inszenierung der tatsächlich überrestaurierten Bereiche oder, wie es sich auch darstellen kann, die Wertschätzung, die man der Bronze durch die aufwändige Restaurierung entgegenbrachte, verdeutlicht eine Aufnahme von 1921/1922, die den Ankaufzustand widerspiegeln dürfte<sup>1041</sup> (**Taf. 92, 2**).

Die gusstechnisch qualitätvolle Ausführung des materialähnlich ergänzten linken Armes mit Zepter (**Taf. 92, 3**) griff die Interpretation der Statuette als Jupiter Conservator, der Bewahrer des Imperiums und Beschützer der Kaiser, auf. Der Arm entstand als hohler, dünnwandiger Guss mit der Hälfte des Zepters und sein unteres Drittel wurde als Einzelwerkstück in ein Gewindeloch eingeschraubt. Gussfehler am bekrönenden Adler waren in Blei nachmodelliert worden.

Bei der Montage des Armes am massiven Armansatz bot die dünne Wandung am Nachguss keine ausreichende Fläche für eine stabile Lotverbindung, folglich war Unterstützung zwingend erforderlich. Hier wählte der Restaurierende statt der Dübelung einen kleinen Stift, der durch die Schulterkugel der Ergänzung in die antike Bronze gesteckt war und der an die Lösungsansätze in der Großbronzerestaurierung erinnert. Seine Kaschierung und die der übrigen Montagebereiche mit der Insitupatina war so perfekt, dass Friederichs die mittels Dübel angesetzte antike rechte Hand fälschlich auch als Nachguss interpretierte. Dass dem nicht so ist<sup>1042</sup>, zeigt die heutige sichere Beschreibung der restaurierungstechnischen Details, die durch den kriegsbedingten Zustand gelang, in dem sich die Statuette bis in die ersten Jahre des 21. Jahrhunderts befand<sup>1043</sup>.

Gleich drei Fügemöglichkeiten offenbarte die radiologische Untersuchung an einem jugendlichen Herkules<sup>1044</sup> (Inv. Misc. 7969; **Taf. 172, 1**), an dem der linke Unterschenkel bis oberhalb des Knies, der rechte Unterarm sowie das Attribut fehlten. An der Interpretation der Figur als Herkules ließen die Äpfel der Hesperiden in der erhaltenen Linken sowie das Löwenfell über dem linken Unterarm kaum Zweifel aufkommen. Der Typus war hinlänglich bekannt, erinnert sei an die prominente überlebensgroße vergoldete Statue auf dem Kapitol in Rom (**Taf. 275, 1**), folglich nahm man an, dass der kleinen Bronze neben den Gliedmaßen die Keule fehlen musste, auf die sich die rechte Hand stützte.

<sup>1036</sup> Am Torso weisen Spuren silberfarbener Auflagen auf das Weichlot hin.

<sup>1037</sup> Vgl. Neugebauer 1920, 6.

<sup>1038</sup> Vgl. Friederichs 1871a, 399f. Nr. 1853.

<sup>1039</sup> Friederichs 1871a, 399f.: »Die Attribute und zum Theil die Arme sind restaurirt, aber wohl richtig. Am Kopf ist auch restaurirt, ja vielleicht ist der ganze Kopf neu«.

<sup>1040</sup> Siehe 465.

<sup>1041</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3484.

<sup>1042</sup> Die narbige Oberflächenstruktur der Brandpatina auf der rechten Hand ist identisch mit der auf der antiken Bronze und unterscheidet sich von der glatten Oberfläche am ergänzten linken Arm mit dem Zepter.

<sup>1043</sup> Vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Fr. 1853.

<sup>1044</sup> Vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Misc. 7969.

Mit der Methodenkombination zur Verbindung von materialähnlichen Ergänzungen mit dem Original ist der Herkules eine Ausnahmerecheinung im Berliner Bestand, die aber so oder so ähnlich durchaus eine größere Verbreitung gefunden haben kann. Das massiv nachgegossene linke Bein wurde mit Weichlot, doch ohne Dübelung an der begradigten Bruchkante oberhalb des Knies angesetzt (Taf. 172, 2). Auch hier gilt das, was schon für den Vulcan aus der Sammlung Bellori angedeutet wurde: Es erforderte Befähigung, eine Anstückung ohne Verzerrung und Unterbrechung im natürlichen Fluss anatomischer Feinheiten zu realisieren. Kaum anzunehmen ist, dass der Held sich, zum Schreitenden ergänzt, gleichzeitig auf die Keule stützen konnte<sup>1045</sup>. Eine nachträgliche Korrektur des zu hoch angesetzten linken Unterschenkels war nicht mehr möglich oder der Restaurierende verzichtete aus anderen Gründen darauf.

Ähnliche Schwierigkeiten begleiteten die Montage des rechten Unterarmes in der Beuge. Sie gleicht der am Arm des Jupiter Conservator. Unterschiede sind darin zu sehen, dass beim Herkules ein vergleichsweise großer, damit auffälliger Stift einen massiven Nachguss befestigte. Zudem war die Anpassung ungenauer, sodass das Weichlot auch Lücken zwischen Original und Ergänzung zu verschließen hatte (Taf. 172, 3).

Als drittes, nun ganz formschlüssiges Fügeverfahren findet sich am Herkules noch die reine Stiftung ohne die materialschlüssige Lötung. Mit dieser Technik wurde die ergänzte Keule in der Hand sowie am Unterschenkel fixiert (Taf. 172, 4).

Die schwarzopake Lackpatina, die in Partikeln auch auf dem Weichlot überliefert ist, kaschierte die Fügestellen, eine nur wenig gegebnete archäologische Korrosion sowie die Nachgüsse<sup>1046</sup>, sodass die vermutlich barockzeitlich ausgeführte Arbeit im Ganzen durchaus als nachantiker Guss angesprochen werden konnte. So wurde die Figur in Berlin zunächst in der Abteilung der Renaissanceskulpturen aufbewahrt und von dort dann im Jahr 1886 in das Antiquarium überführt. Hier trug vielleicht ihre teils fragwürdige Rekonstruktion dazu bei, die hellenistische Bronze unter den Magazinbeständen aufzubewahren.

Die aufgezeigten Methoden zur Anbringung von Ergänzungen mit ihren jeweiligen Vor- und Nachteilen lassen sich bis weit in das 19. Jahrhundert hinein weiterverfolgen und fanden in ähnlicher Form Anwendung, um abgebrochene Statuettenteilstücke zu replazieren. Auch hier liefern die in Berlin vorgefundenen Lösungsansätze ein Angebot für Folgestudien an anderen Sammlungen und Museen, um diese Facette der Restaurierungsgeschichte weiterführend zu beschreiben.

Als verbreitete Fügechnik findet sich wieder die Weichlötung in Kombination mit der verborgenen Verdübelung. Allerdings hatte die Fixierung antiker Fragmente an begradigten Bruchkanten zwangsläufig zur Folge, dass die einhergehende Verkürzung der Bronze durch die Lötmasse ausgeglichen werden musste. Hierfür ist der Merkur (Inv. Misc. 6243; Taf. 133, 1), der im Jahr 1873 über den damaligen Direktor der Münzsammlung, Alfred von Sallet, an das Antiquarium kam, ein charakteristisches Beispiel. Seine rechte Hand und der rechte Unterschenkel waren vielleicht eher mit statt ohne Dübeln angesetzt worden, wobei das Lot die abgefeilte und nun fehlende antike Substanz über beinahe 2 mm ersetzte.

Das heutige Oberflächenbild gibt gut die Arbeitsweise des Restaurierenden zu erkennen, der zwar alle Sorgfalt in die Modellierung und Angleichung der Weichlotauffüllung zur angrenzenden Bronze legte, der aber den großflächigen Verlust der Patina insbesondere am Unterschenkel nicht als vermeidbare Beschädigung ansah. Jene erachtete er als bedeutungslos, denn sein Konzept beinhaltete die Kolorierung der Partien, die

<sup>1045</sup> Eher noch ist das antike Standbild der Ponderation anzunehmen.

<sup>1046</sup> Die Radiographie weist für die drei ergänzten Teile (rechter Unterarm, linkes Bein und Keule) einen homogenen Guss aus, hingegen zeigt sich die antike Bronze als heterogener

Guss mit zahlreichen Fehlern. Der Befund bietet zusätzliche Sicherheiten für die makroskopische Beurteilung, die drei Teile als nachantike Hinzutaten mit vermutlich vorerst chemisch erzeugter Patinierung anzusprechen, die dann schwarz lackpatiniert überfasst wurden.

heute weitgehend verloren ist und nur als Rudiment auf dem Lot überdauerte. Eine Vorstellung von der dünn-schichtigen Insitupatinierung vermittelt eine Fotografie aus dem Jahr 1921/1922<sup>1047</sup> (Taf. 133, 2), die die heute metallischen Partien annähernd in den Grauwerten der umliegenden Patina, folglich vergleichbar überfasst, wiedergibt.

Die sich seit Curtius' Vermerk im Inventar<sup>1048</sup> haltende Überzeugung, es handle sich bei der Hand und dem Unterschenkel um Ergänzungsgüsse, trifft nicht zu. Für zugehörige Originale sprechen die makroskopischen Reste der archäologischen Korrosion, die für Curtius noch unter dem Patinaimitat verborgen waren und die es aber nunmehr erlauben, die Fehleinschätzung zu korrigieren.

Auch der Merkur zeigt eine Eigenwilligkeit, die sich im Antiquarium nicht noch einmal nachweisen lässt und vielleicht ja überhaupt an Statuetten seltener zu finden ist. Gemeint ist der zusätzliche Montagepunkt für den Unterschenkel zwischen den Füßen in der Form eines Steges aus Weichlot oder Blei, der in seiner kantigen Machart an Stege bei Marmorbildwerken erinnert. Hier sorgten sie für Stabilität und Dauerhaftigkeit des geschaffenen Werkes. Warum der Restaurierende dieses technische Hilfsmittel auf eine gerade einmal 12 cm große Bronze übertrug, ist nur damit zu erklären, dass er der Verbindung zwischen dem linken Ober- und Unterschenkel misstraute und deshalb zusätzlich auf das antikisierende Hilfsmittel zurückgriff.

Nicht auszuschließen ist, dass neben der materialschlüssigen Lötung schon frühzeitig auch die Fixierung von Dübeln mittels Klebemittel oder Kitten Eingang in die Restaurierung fand, für die sich jedoch in Berlin keine Beispiele finden ließen. Dass die Technik am Beginn des 19. Jahrhunderts von italienischen Restaurierenden beherrscht wurde, zeigt die Venus (Inv. Fr. 1842 a; Taf. 85, 3-4) aus der Sammlung von Koller.

Zunächst fällt an ihr auf, dass sich die Patina weitgehend als vorsichtig gereinigte grüne *aerugo nobilis*<sup>1049</sup> darstellt und dass die Kanten am Bruch im linken Oberschenkel einen unberührten archäologischen Befund dokumentieren. In einem kleinen Loch auf der Rückseite, das zum Zeitpunkt der Restaurierung gewiss mit einem später verlorenen Fragment verschlossen war, ist die Fügetechnik einsehbar: Der Dübel scheint aus Messing zu sein und die braune Kittmasse erinnert an Harz oder verschmutzten Glutinleim. Selbst mithilfe des Mikroskops sind keinerlei Reste einer Kaschierung der Bruchkante mit einer patinaähnlich kolorierten Füllmasse auszumachen.

Das Konzept, das Bruchbild unangetastet und kenntlich zu belassen, beinhaltete auch, dass die Kanten ohne Versatz anpassen mussten. Über das hierfür erforderliche Geschick für das fluchtende Einbohren der Dübellöcher, das man noch bei dem Vulcan aus der Sammlung Bellori vermisste, verfügte der Restaurierende der Venus.

Im Übrigen würde die Verwendung von Kitt statt des Weichlotes die Installation von Dübeln aus nicht-metallischen Materialien, beispielsweise Holz, gestatten, sofern genügend Platz zur Verfügung stand, um dicke und so erst ausreichend stabile Dübel einzusetzen. Eine solche Situation ist allerdings an Antiken aus der Berliner Sammlung nicht nachzuweisen.

Für die Venus ist kaum zu glauben, dass der Restaurierende bewusst eine leicht lösliche Kittmasse wählte und doch ist seine Arbeit reversibel. Lediglich die Bohrlöcher im Inneren blieben als Zeugnisse seiner Bemühungen um die Figur zurück.

Die auf der Außenoberfläche in vollem Umfang auf die Bewahrung der überlieferten antiken Substanz, der Korrosionsauflage und des archäologischen Befundes im Bruchbild bedachte Replatzierung des Beines

<sup>1047</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3490.

<sup>1048</sup> Vgl. Inv. 28, Nr. 6243.

<sup>1049</sup> Die bis tief in das Grundmetall reichenden Kerben an der Brust und dem rechten Oberschenkel dürften auf die Grabung und

nicht auf die Nachlässigkeit des Restaurierenden zurückzuführen sein. Die lokale sichtbare Cupritkorrosion verweist hier auf die mechanische Abnahme von krustigen Auflagerungen.

überzeugt beinahe mit heutigen Maßstäben. Diesen Eindruck ergänzt, dass auf die Rekonstruktion des rechten Unterarmes verzichtet wurde. Insgesamt erschien damit die Restaurierung als Arbeit des frühen 19. Jahrhundert zunächst ungewöhnlich, doch ergaben sich keine Hinweise auf eine jüngere Bearbeitung.

Für hohl gegossene Statuetten wurde eine Fügetechnik interessant, die ganz ohne Eingriffe in die antike Substanz und in das Bruchbild, ja selbst in die hier aufliegenden Korrosionsprodukte auskam. Diese Bedingungen erfüllte die mechanisch klammernde Bleiverfüllung<sup>1050</sup>, die seit der Renaissance in der Großbronzerestaurierung durch stabilisierende Eisenelemente Anwendung fand, wofür die Chimäre von Arezzo (Taf. 268, 3) ein besprochenes Beispiel ist.

Zu der im Jahr 1865 vom Diplomaten Busch übernommenen Athena (Inv. Fr. 1875; Taf. 95, 1) vermerkte Friederichs im Inventar: »Vom linken Arm wenig mehr als die Schulter erhalten, im Bruch bemerkt man eingegossenes Blei (zum Zwecke der Restauration). Vom rechten Arm ist ein größeres auch gebrochenes, durch Blei mit dem Übrigen verbundenes Stück erhalten«<sup>1051</sup>.

Für die heutige Einschätzung der Zustandsbeschreibung Friederichs ist zu bedenken, dass laut handschriftlichem Eintrag im durchschossenen Arbeitsexemplar seines Kataloges die Statuette »1893 von Rathgen behandelt«<sup>1052</sup> worden war. Auf diese tiefgreifende Bearbeitung am Chemischen Laboratorium wird noch eingegangen<sup>1053</sup>. Vorerst ist von Bedeutung, dass bei der elektrolytischen Reduktion die gesamte Oberfläche mit einer grauen Auflage überzogen wurde, die es vorerst erschwerte, sich festzulegen, ob es sich bei dem Verguss um nachantikes oder antikes Blei handelt, mit dem Einzelgüsse montiert wurden.

Hier half das 1896/1897 inventarisierte, sicher vor 1893 belichtete Negativ weiter<sup>1054</sup>, das noch den Erwerbungsstatus der Statuette zu erkennen gibt (Taf. 95, 2). Weniger für den Arm verdeutlicht die Fotografie mehr für den Hals einen Spalt in der Fügeverbindung und zudem ihren ungleichmäßigen Verlauf. Demnach muss es sich um unbegradigte Bruchkanten an einer Statuette handeln, für die der Kopf nicht als Einzelgusstück anzusprechen ist, sondern erst während der Bodenlagerung abbrach. Am Arm verrät der Kantenverlauf, dass sich hier tatsächlich eine antike Fügeverbindung befand, die sich aber im Erdreich durch Korrosion auflöste.

Friederichs irrte also nicht. Es ist weder von antikem Blei noch von einer restauratorischen Weichlötung zu sprechen, so wie sie heute am Hals der Figur als Ergebnis einer unbekannteren Neu-Restauration zu beobachten ist<sup>1055</sup>. Diese Situation verdeutlicht, dass eine Lötung die Fügeverbindung vollständig ausgefüllt hätte. Der innenliegende Bleiverguss gewährleistete dies nicht zwangsläufig. Für seine Realisierung war bei der Minerva von Vorteil, dass sie unten offen gearbeitet ist und damit einen Zugang für den Einguss bot.

Dass die Fügetechnik auch ohne diese erleichternde Hilfestellung zur Anwendung kam, zeigt eine Bacchantin (Inv. Fr. 1969 a; Taf. 103, 1). Wie die Minerva kam sie über Busch im Jahr 1865 an das Antiquarium und soll ebenso aus Caesarea (Kayseri) in Kleinasien stammen. Die Figur zeigt sich heute vollkommen verändert<sup>1056</sup>, für die schon Friederichs im Inventar vermerkte, der Kopf »war gebrochen und mit Blei ange-

<sup>1050</sup> Hierbei kann es sich ebenso um Blei-Zinn-Legierungen handeln, die grundsätzlich ein noch niedrigerer Schmelzpunkt charakterisiert.

<sup>1051</sup> Inv. 28, Nr. 3529.

<sup>1052</sup> Friederichs 1871b, 404 Nr. 1875.

<sup>1053</sup> Siehe 329f.

<sup>1054</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 230.

<sup>1055</sup> Eine genaue Datierung der Lötung muss offenbleiben. Folgerichtig erscheint ihre Ausführung im Zusammenhang

mit der angedeuteten Bearbeitung. Natürlich ist eine spätere Neu-Restauration nicht auszuschließen, für diese ließen sich aber keine Hinweise beibringen.

<sup>1056</sup> Zu welchem Zeitpunkt die augenscheinliche Abnahme der Korrosionsauflagerungen erfolgte, ist unbekannt. Die Figur wurde vermutlich während dieser Restaurierung mittels einer Hängeeinrichtung aus gebogenem Draht auf der Basis aufgestellt. Der Verbleib des vor 1907 abgenommenen Kopfes ist seit dem Zweiten Weltkrieg unbekannt.

setzt«<sup>1057</sup>. Erst später stellte sich heraus, dass der Kopf zwar antik ist, jedoch nicht zur Figur gehörte, sodass gesichert vor 1907<sup>1058</sup> sehr wahrscheinlich C. Tietz<sup>1059</sup> eine Ent-Restaurierung vornahm.

Vorerst ist von Bedeutung, dass die 1921/1922 belichtete Aufnahme von der Bacchantin für den Hals eine mit Korrosion und Sedimenten bedeckte Bruchfläche<sup>1060</sup> (Taf. 103, 2) dokumentiert und das um 1939/1940 aufgenommene Rollfilmnegativ vom Kopf für ihn ebenso eine unbearbeitete Bruchkante ausweist<sup>1061</sup> (Taf. 103, 3). Folglich können Kopf und Halsansatz nicht durch eine Weichlötung, sondern nur durch Blei als Füllstoff verbunden worden sein.

Wie der Restaurierende den Kopf aufsetzte, ist im Detail schwer auszumachen. Über eine Öffnung wie die der Minerva an ihrer Unterseite verfügte die Bacchantin nicht, obgleich sie ebenso in Teilen bis hoch in die Hals-Schulter-Partie hohl gegossen wurde. Der Einguss des Bleis kann also nur am Bruch selbst erfolgt sein. Jenes wäre dann nach dem Prinzip der kommunizierenden Röhren vorstellbar.

Die Minerva und die Bacchantin legen nahe, dass sie der preußische Gesandte in Konstantinopel, Busch, dort oder in Kayseri bei einem Händler erwarb, der beide Figuren selbst vergleichbar herrichtete oder für den ein Restaurierender tätig war, der die mechanisch klammernde Bleifüllung praktizierte. Dass diese Technik über dieses Atelier hinaus Verbreitung fand, ist anzunehmen, doch nur durch Studien in anderen Sammlungen eindeutig zu klären. Im Berliner Bestand finden sich keine weiteren Beispiele mit diesem Restaurierungsbild.

Die gleiche technische Lösung oder die der Weichlötung mit einem Dübel hätte sich auch für den hohl und dünnwandig gegossenen Bacchus (Inv. Misc. 7291; Taf. 149, 4) aus Liebenow angeboten, doch griff sein Restaurierender im damaligen Stettin auf eine Lotverbindung ohne zusätzliches Verbindungselement zurück<sup>1062</sup>.

Die ungewöhnliche, ja beinahe mutige Entscheidung, die zwischen der Bergung des Bacchus (1865) und seiner Erwerbung durch die Berliner Sammlung (1877) datiert, gab vor wenigen Jahren die Neu-Restaurierung zu erkennen. Erst jetzt war es notwendig geworden, einen Dübel aus Plexiglas mit Klebemittel einzusetzen. Demnach realisierte die Routine des damaligen Restaurierenden im Umgang mit LötKolben und Lot eine Stabilität, die den ausgestreckten Arm immerhin über 130 Jahre mit der Figur verband<sup>1063</sup>.

Weitere Beispiele für dieses selbstbewusste Konzept ließen sich unter den Berliner Bronzen nicht nachweisen und doch ist es für andere Figuren durchaus vorstellbar. Möchte man in ihm eine gewisse Zurückhaltung im Umgang mit zusätzlich an- und eingebrachten nachantiken Materialien erkennen, fällt der Blick erneut auf die Venus aus der Sammlung von Koller: Die Restaurierungseingriffe waren auf die weitgehende Bewahrung des Überlieferten bedacht, was ebenso beinhaltete, den fehlenden Arm nicht zu ergänzen. Ist dem so, bietet der Bacchus einen Beleg dafür, dass dieses restaurierungsethische Vorgehen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts auch im pommerschen Raum diskutiert wurde.

Kehrt man zum Umgang mit Fehlendem zurück, fällt der Blick auf den Gips und andere mineralische Substanzen unter den nichtmetallischen Werkstoffen, die in der Restaurierung kleinformatiger Figuren einen deutlich kleineren Stellenwert hatten als in der Großbronzerestaurierung. So bietet die Berliner Sammlung

<sup>1057</sup> Inv. 28, Nr. 3530. Dergleichen publizierte C. Friederichs ebenso im Katalog, vgl. Friederichs 1871a, 420 Nr. 1969 a.

<sup>1058</sup> Ab dem Jahr 1907 wurde die Statuette ohne Kopf im Saal III des Antiquariums in der Vitrine neben dem Betenden Knaben präsentiert, wie die eindeutig datierende Raumaufnahme belegt, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3762 und hier **Abb. 12**.

<sup>1059</sup> Siehe 405.

<sup>1060</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3568.

<sup>1061</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, KF Neg. 1324.

<sup>1062</sup> Vgl. Niemeyer 2011, 59 Abb. 2. 4. 5a. Zudem fixierte das Lot lokal appliziert die gelockerte Folienversilberung.

<sup>1063</sup> Als einziger vormaliger Aufenthalt der Statuette im Restaurierungsatelier lässt sich die im Jahr 1927 durch H. Tietz vorgenommene Abformung nachweisen, vgl. Inv. 77, s. Anlage 1. Offenbar hielt die Lötung aus der Zeit zwischen 1865-1877 selbst einer solchen Belastung stand.

unter den Statuetten keine Belege für Ergänzungen von Gliedmaßen, Attributen oder einem Kopf aus solchen Materialien. Als zentraler Grund ist die geringe statische Festigkeit anzusehen, die erst an größeren Hinzutaten in den Hintergrund trat. Ja selbst zur Ausbesserung von Irritationen an der Oberfläche fanden die mineralischen Formmassen offenbar nur eingeschränkt Verwendung.

Ein solches Beispiel für das Vorgehen in barocker Zeit bietet der erwähnte Lessing'sche Göttertorso mit den durch Neugebauer erkannten kleinen Verfüllungen an Montagespalten zwischen Original und den ergänzten Armen. Einen weiteren Beleg für eine vergleichbare Arbeit liefert die Theseus-Minotaurus-Gruppe (Inv. Misc. 7382; **Taf. 155, 1-2**), auf die am Ende des Kapitels als Restaurierung eingegangen wird, die auf der Museumsinsel vorgenommen wurde.

Das einzige Beispiel, was sich in Berlin für eine großflächige Ergänzung mit Gips finden ließ, bietet ein Mädchenkopf mit Melonenfrisur (Inv. Fr. 1562 a; **Taf. 71, 2**), wobei es sich bei der im Jahr 1841 von Gerhard in Italien erworbenen Antike nicht einmal um eine figürliche Bronze im eigentlichen Sinne, sondern um ein Gefäß handelt. Es würde als tatsächlicher Kopf einer Figur zu einer vielleicht 80 cm hohen Bronze zählen, die als sehr große Statuette anzusprechen wäre. Dementsprechend großflächig stellten sich die zu überarbeitenden Partien dar, für die sich dann doch eine gipshaltige Masse eignete. So wurden der Hals, das Gesicht und die Frisur über der Stirn in großen Teilen nachmodelliert. Die Textur der Ergänzung zuzüglich ihrer heterogenen Überfassung als Insitupatina bieten kaum die Möglichkeit, zwischen Original und Überarbeitung zu unterscheiden.

Das Kopfgefäß soll zugleich darauf verweisen, dass die Gipsergänzung von Oberflächenpartien in Kombination mit patinimitierenden Aufträgen vermutlich häufiger an größeren Statuetten anzutreffen ist, als die Berliner Sammlung annehmen lässt, und doch werden die kleinen Figuren die Gattung unter den archäologischen Bronzen bleiben, für deren Restaurierung die mineralischen Ergänzungssubstanzen die geringste Bedeutung hatten.

Unter den kleinen Berliner Bronzefiguren fällt dagegen auf, dass für die flächigen Ausbesserungen Wachse, Harze oder vielleicht auch Gemische aus ihnen die Stellung einnahmen, die unter den Großbronzen der Idolino von Pesaro (**Taf. 269, 1-2**) für die Renaissance und einige Statuen aus Herculaneum für das entwickelte 18. Jahrhundert zu erkennen geben<sup>1064</sup>. Mit ihrer leichten Bildsamkeit eigneten sich Wachse und Harze als Füllmassen für Kerben, Löcher, offene Fügeanten und sonstige Oberflächenirritationen. Das galt für Figuren wie für Treibarbeiten gleichermaßen<sup>1065</sup>. Die Farbgebung ließ sich mittels Pigmenten entsprechend des Patinabildes anpassen oder eine abweichende Färbung verschwand unter der Lack- oder Insitupatinierung. Frühe Beispiele sind die beiden Aufsatzfiguren eines römischen Klapptisches in Gestalt von Greifen (Inv. Fr. 2298 und 2299; **Taf. 121, 1**) aus der Sammlung Bellori. An ihnen kaschierte das rote Wachs, vielleicht auch Siegelack, die ästhetisch störenden antiken Bohrlöcher. Die Ausbesserung wurde wiederum vom opaken Schwarzlack verdeckt, der heute weitgehend verloren ist.

Zu einem Herkules (Inv. Fr. 2025; **Taf. 89, 3**) aus der Sammlung von Koller erwähnte Friederichs, dass er »an den Waden [...] mit Wachs restauriert«<sup>1066</sup> ist. Tatsächlich bestehen die halben Unterschenkel mit den Füßen aus dem stabileren Blei und das Wachs findet sich nur vereinzelt als Reparaturkitt in Fehlstellen auf den Ergänzungen. Im Anschluss erfolgte bei dieser Figur die patinaähnliche Retusche im Sinne der Insitupatinierung. Die Applikation stellten die Berliner Archäologen nicht nur im eigenen Hause fest. Beispielsweise erwähnte Neugebauer für einen Merkur aus einer Privatsammlung, dass die Knöchel aus Wachs ergänzt sind<sup>1067</sup>. Die

<sup>1064</sup> Vgl. Pecchioli 1998, 51 Taf. 21, 3; Lahusen/Formigli 2007, 166.

<sup>1065</sup> Siehe 292 f.

<sup>1066</sup> Friederichs 1871a, 445.

<sup>1067</sup> Vgl. Neugebauer 1927, 19.

zwischen 1802 und 1805 im Kastell Rückingen geborgene Figur soll auf die nicht verwunderliche Verbreitung der Praktik hinweisen, die sich sicher auch an Statuetten weiterer Sammlungen finden lassen wird, sobald hierzu Untersuchungen angestellt werden.

#### Schwerpunkt 1: Aufrichtung – Ergänzung der fehlenden unteren Gliedmaße

Der eigene Stellenwert, den der Umgang mit fehlenden Füßen oder ganzen Beinen bei der Restaurierung von Statuetten hatte, begründete sich darin, dass die Bronzen gerade an den Knöcheln oder in den vergleichbar schmalen Kniepartien brachen und für die Aufrichtung der Figuren ein unumgänglicher Handlungsbedarf angezeigt war. Konnte aus pragmatischen Gründen oder selbst als Ergebnis einer restaurierungsethischen Diskussion auf die Ergänzung eines Kopfes, fehlender Hände oder ganzer Arme, selbst hin und wieder auch einzelner unterer Gliedmaße verzichtet werden, war von diesem Entscheidungsspielraum mindestens ein Bein ausgenommen.

Natürlich war es möglich, sobald die Beine oder auch nur die Füße fehlten, lediglich Stifte einzubohren, um eine Figur auf einen Sockel aufrichten zu können. Ein solches Beispiel ist der 1846 erworbene Athlet (Inv. Fr. 1852; **Taf. 81, 2**), für den Friederichs notierte, dass bei »dieser schönen Bronze [...] die Hände und Füße unglücklicherweise nicht erhalten«<sup>1068</sup> sind, gleichwohl Letztere leicht nachzubilden gewesen wären.

Diese Rekonstruktion der anatomischen Formgestalt fehlender unterer Gliedmaße, für die sich auffällig breite Realisierungsmöglichkeiten in unterschiedlicher Qualität aus diversen Materialien ergaben und die zugleich die Aufgabe erfüllen mussten, die zusätzlich eingebrachten Versockelungselemente zu verbergen, wurde bis tief in das 19. Jahrhundert weitaus häufiger angestrebt.

#### – Aus Wachs

Knüpft man an die Diskussion um das Potenzial der Wachse und Harze in der Statuettenrestaurierung an, überzeugte die gute Bildsamkeit so sehr, dass man nichts unversucht ließ, selbst komplexere Ergänzungen zu realisieren. Dass dies nun gerade an den statisch neuralgischen unteren Gliedmaßen vorgenommen wurde, erstaunt und ist doch für Bronzen aus der kurfürstlichen Sammlung des 17. Jahrhunderts mit einiger Sicherheit nachzuweisen, obgleich sich die Überlieferung zunächst widersprüchlich darstellte.

Für die Diana (Inv. Fr. 1890; **Taf. 98, 1**) mit der ebenen *aerugo nobilis*<sup>1069</sup> erwähnte von Heimbach 1672 den Verlust von Bogen und Köcher, zudem, dass der rechte Fuß verstümmelt sei<sup>1070</sup>. Und erst recht ließe sich der Inventareintrag Levezows von 1825, »der rechte Fuß [sei] bis zum Kniegelenk abgebrochen«<sup>1071</sup>, durchaus so verstehen, dass die Statuette ohne das Teilstück vom Standbein überdauerte. Hingegen bildete Beger im ›Thesaurus Brandenburgicus‹ die Göttin mit Unterschenkel und Schuhwerk so ab<sup>1072</sup> (**Taf. 98, 2**), wie sich die Ergänzung aus schwarzgrün getöntem Wachs<sup>1073</sup> noch auf der Fotografie aus den 1920er Jahren<sup>1074</sup> (**Taf. 98, 3**) zu erkennen gab. In schriftlicher Form informierte erstmals Friederichs im Jahr 1871 über den ergänzten Unterschenkel, dies jedoch ohne Angabe zum Material<sup>1075</sup>. Die fragile Ergänzung überdauerte selbst die Wirren des Zweiten Weltkrieges und erst im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts ging der Ballen verloren<sup>1076</sup> (**Taf. 98, 4**).

<sup>1068</sup> Friederichs 1871a, 399.

<sup>1069</sup> Siehe 103.

<sup>1070</sup> Inv. Heimbach, 9: *dextro pede multilum*.

<sup>1071</sup> Inv. 9, B. a. VIII. a. 1.

<sup>1072</sup> Vgl. Beger 1701, 230 Abb. links.

<sup>1073</sup> Die makroskopische Erscheinung legt eingefärbtes Wachs als Ergänzungsmaterial nahe, dem auch weitere Substanzen zugegeben worden sein können. Im Folgenden wird die

Ansprache als Wachs fortgeführt, die jedoch keinen eingrenzenden Charakter hat.

<sup>1074</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3489.

<sup>1075</sup> Vgl. Friederichs 1871a, 406 Nr. 1890.

<sup>1076</sup> Noch 1967 klebte H.-U. Tietz den zu diesem Zeitpunkt gebrochenen Fuß, vgl. Arbeitsbuch, s. Anlage 5 und hier 532. Hier nach verlieren sich die Hinweise auf den Verbleib des Ballens.

Ein vergleichbares Zustandsbild ist am behelmten Jüngling (Inv. Fr. 2203; **Taf. 116, 3**) mit den ergänzten Unterschenkeln zu beobachten, die schon Fotografien<sup>1077</sup> von 1921/1922 (**Taf. 116, 4**) erfassten und wie die Glasnegative belegen, war bei der Belichtung der heute auch beim Jüngling fehlende rechte Ballen noch vorhanden. Für den Jüngling stellt sich die Quellenlage zwar dürftiger als für die Diana dar, doch vermerkte Friederichs immerhin, dass »der rechte Fuss und das linke Unterbein [...] in Wachs ergänzt«<sup>1078</sup> sind. Auf der anderen Seite notierte Levezow zuvor: »Am rechten Fuß fehlt der untere Theil, der linke Fuß vom Kniegelenk an«<sup>1079</sup>.

Ähnliche Unstimmigkeiten wie für die Diana sind der Überlieferung zum Krotalentänzer (Inv. Fr. 2120; **Taf. 108, 1; Cover Teil 1**) zu entnehmen: von Heimbach erwähnte den verstümmelten linken Fuß<sup>1080</sup>, Levezow meinte, »der untere Theil des linken Fußes [sei] abgebrochen«<sup>1081</sup>, und doch bot Beger eine Zeichnung an<sup>1082</sup> (**Taf. 108, 2**), die den Tänzer vollständig zeigt. Auch für ihn verwies Friederichs ohne Materialangabe auf die Rekonstruktion<sup>1083</sup>, die wieder frühe Fotodokumente<sup>1084</sup> (**Taf. 108, 3**) für eine Statuette festhielten, die heute ohne ergänzten Fuß vorliegt. Jedoch lassen die Negative aus den 1910er Jahren keinen Zweifel daran, dass es sich um eine Ergänzung aus Wachs gehandelt haben muss. Hierfür spricht das Oberflächenbild, das dem am Unterschenkel der Diana und dem an den Ergänzungen beim Jüngling ähnlich ist.

Als vierte Statuette fällt im diskutierten Kontext der große Jupiter Conservator (Inv. Fr. 1854; **Taf. 93, 1**) aus der kurfürstlichen Sammlung auf. Zu ihm äußerte sich Levezow dahin gehend, dass die Unterschenkel und die linke Hand fehlen<sup>1085</sup> und Friederichs konkretisierte: »Ergänzt sind beide Beine von den Knien abwärts und die linke Hand mit dem Scepter«<sup>1086</sup>. Heute stellt sich die Statuette ganz ohne Ergänzungen dar, wobei die erhobene Hand bereits vor der Belichtung einer Glasplatte zu Beginn der 1920er Jahre verloren war<sup>1087</sup> (**Taf. 93, 2**). Überhaupt zeigte sich die Bronze auf der Fotografie in einem eher desaströsen Zustand. Nur die ergänzten Unterschenkel charakterisierte eine Oberfläche, die an die Situation am Jüngling und an der Diana erinnert sowie der auf den historischen Fotografien vom Krotalentänzer gleicht.

Natürlich ist es möglich, dass die Diana und die Tänzerfigur bei der Registrierung durch von Heimbach ohne Ergänzungen aufgestellt waren, dass sie bis zur Publikation durch Beger vervollständigt wurden, dass jene Hinzutaten bis zur Inventarisierung durch Levezow wieder verloren gingen und dass dann die Bronzen noch vor der Autopsie durch Friederichs erneut ergänzt wurden. Ebenso ist für den Jupiter und den Jüngling eine Berliner Restaurierung zwischen der Erstbeschreibung durch Levezow und der Publikation durch Friederichs nicht ganz auszuschließen. Mehr noch sind die Anmerkungen von Heimbach und Levezow aber so zu verstehen, dass sie sich auf die antike Substanz bezogen und beide einen Hinweis auf die Rekonstruktionen für unerheblich erachteten. Erst Friederichs erkannte die Notwendigkeit, auch auf Ergänzungen aufmerksam zu machen, die sicher im entwickelten 17. Jahrhundert noch im Herzogtum am Niederrhein und dort vielleicht vom selben Restaurierenden vorgenommen wurden. Es ist also nicht so wie zunächst vermutet, dass es sich um Arbeiten jüngerer Zeit handelt, die vielleicht sogar dem Anspruch nach Reversibilität gerecht werden wollten.

Eine restaurierungstechnische Besonderheit zeigte sich bei der Ergänzung am Krotalentänzer. Bei ihm erstreckte sich die streifige Textur im Wachs bis in den Unterschenkel, obschon doch nur der Fuß ab dem Knöchel fehlt. Aktuell ist der Bereich mit grüner Korrosion überzogen, die als Folge der Langzeitreaktion

1077 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3527. 3538.

1078 Friederichs 1871a, 479.

1079 Inv. 9, B. c. a. bb. 1.

1080 Inv. Heimbach, 11: *sinistro pede multilum*.

1081 Inv. 9, B. a. XV a. 2.

1082 Vgl. Beger 1701, 251 Abb.

1083 Vgl. Friederichs 1871a, 460 Nr. 2120.

1084 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 2262. 3620.

1085 Vgl. Inv. 9, B. a. I. 1.

1086 Friederichs 1871a, 400.

1087 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3484.

zwischen der Bronze und den organischen Säuren im Ergänzungsmaterial zu verstehen ist<sup>1088</sup>. Demnach wurde nicht nur der schuhbekleidete Fuß gleich dem erhaltenen Rechten mit dunkel gefärbtem Wachs ergänzt, sondern auch der Übergang zum Original bis auf den Unterschenkel kaschiert, sodass Friederichs annehmen musste: »Das linke Bein, auf welchem die Figur ruht, ist von der Wade an ergänzt«<sup>1089</sup>.

Die Ergänzungen an den anderen drei Bronzen enden oder endeten an den Bruchkanten, sodass beim Tänzer mit der ungewöhnlichen Situation kaum an eine konzeptionelle Unkenntlichkeit, sondern mehr an ein technisches Problem zu denken ist. Sollte dem so sein, könnte die ungenaue Formung des Versockelungsstiftes die Ursache gewesen sein. Hieraus ergab sich, dass seine Ummantelung und die anatomische Anbindung des Fußes nur gelangen, indem ein Teil des Unterschenkels mit Wachs überzogen wurde.

Hiermit wird auch deutlich, dass derartige Wachsergänzungen nicht ohne stützende Kernarmierung in Gestalt von Metallstiften tragfähig waren, die zugleich für die Versockelung der Figuren verwendet wurden. Der Jupiter und die Diana weisen die gleiche Machart der Sockelstifte mit leicht konischem Gewinde am unteren Ende auf, was erneut für denselben Restaurierenden im Rheinland sprechen kann. Auf den Stift am Krotalentänzer wurde schon eingegangen. Genauso kann für den Jüngling mit dem Helm die Doppelfunktion der Stifte als Träger für die fragilen Ergänzungen sowie als Verbindungsglieder zum Sockel angenommen werden, obschon die noch intakte Situation nicht näher untersucht werden kann.

Mit der Ergänzung von Gliedmaßen aus Wachs nehmen die erwähnten Bronzen eine Sonderstellung innerhalb der Berliner Sammlung ein, die Einblicke in die Praktiken eines Restaurierenden im fortgeschrittenen 17. Jahrhunderts in Kleve oder Umgebung geben. Darüber hinaus werden die Nachteile des weichen Wachses weitgehend dazu geführt haben, dass man gerade an den statisch sensiblen Partien auf stabilere Materialien für Ergänzungen zurückgriff. Es bleibt jedoch der folgenden Forschung vorbehalten, ob sich neben den Berliner Ausnahmen weitere Beispiele beibringen lassen, die das Ergänzen mit Wachs an Figuren für andere Regionen und Zeitstellungen belegen können.

#### – Aus materialähnlichen Werkstoffen

Die hohe Qualität, die solche Ergänzungen an den Bronzen aus der kurfürstlichen Sammlung aufzeigten, war durchaus nicht selbstverständlich. Gerade bei den materialähnlichen Ergänzungen bot der aufwändigere gusstechnische Herstellungsprozess Unwägbarkeiten, die zu Qualitätseinbußen führen konnten. Maßgeblich war derlei natürlich von den Befähigungen der Restaurierenden selbst abhängig. Auf eine eher unausgereifere Lösung verwies bereits der Bellori'sche Vulcan (Inv. Fr. 1874; **Taf. 94, 1**) mit seinem ungenügend angepassten, durch Kaschierung dann aber doch unauffälligen Unterarm.

Eine bemerkenswert hohe Qualität von materialähnlichen Ergänzungen verdeutlichen der Hercules italicus (Inv. Fr. 2075; **Taf. 105, 3**) und die römische Statuette eines Kriegers oder Helden (Inv. Fr. 1851 a; **Taf. 91, 1**). Beide lobte Gerhard als herausragende Figuren unter den 1827 erworbenen Antiken der Sammlung Bartholdy und erkannte, dass die Füße modern sind<sup>1090</sup>.

Sie dürften aus Messing, vielleicht auch Bronze gegossen worden sein (**Taf. 91, 3; 105, 4**). Die Güsse sind fehlerfrei und fein überschliffen. Die Modellierung von den Knöcheln bis zu den Zehennägeln folgt anatomisch genau allen Nuancen. Die Befestigung mit Weichlot und Dübeln ist nur anzunehmen, da auf der Außenoberfläche nirgends eine silbergraue Masse zu erkennen ist, die auf das Fügmaterial verweist. Die

<sup>1088</sup> Allgemein zu Korrosion durch Säuren aus den frühen natürlichen Ergänzungsmitteln vgl. Hoffmann-Schimpf/Melillo/Schwab 2011, 22. Anmerkung zu Folgen des in der früheren Restaurierung als Konservierungsmittel verwendeten Bienenschwaxes bei Scott 2002, 382. Weiterführend zur Kupfer-

seifenbildung durch organische Säuren in Wachsen etc. vgl. Brühl 2013.

<sup>1089</sup> Friederichs 1871a, 460.

<sup>1090</sup> Zum Herkules vgl. Gerhard 1827, 40. Zum Heroen vgl. Gerhard 1827, 42.

Bruchkanten am antiken Original wirken zurückhaltend begradigt und die Patina an keiner Stelle durch Überarbeitungen verletzt.

Die chemische Patinierung der Ergänzungen greift beim Herkules den Farbton seiner *aerugo nobilis* auf, ohne sie verschleiern zu wollen. Beim Helden hebt dieselbe Färbung der Ergänzung sich ohnehin von der anderen Gestalt der archäologischen Korrosion ab.

Beide Arbeiten, die sicher vom selben versiert restaurierenden Gießer vorgenommen wurden, waren davon gelenkt, die Hinzutaten kenntlich zu gestalten und die rekonstruierenden Ergänzungen auf das zentrale ästhetische Bindeglied zwischen antiker Substanz und Standfläche zu konzentrieren, denn die Arme am Helden blieben ohne Ergänzungen.

Die Nachbildungen an den beiden Statuetten übertreffen in ihrer Qualität und ihrem restaurierungsethischen Anspruch alle materialähnlichen Rekonstruktionen von Füßen oder Beinen an anderen Figuren unter den Berliner Bronzen, selbst wenn sich für sie der restauratorische Aufwand als vergleichbar hoch darstellt. Erinnerung sei an den Herkules (Inv. Misc. 7969; **Taf. 172, 1-4**) an dem der rechte Unterarm, die Keule und der linke Unterschenkel materialähnlich ergänzt wurden. Gerade dieser macht sich kaum als Hinzutat im Gesamtbild aus und doch hält er dem gusstechnischen Vergleich mit den Füßen an den beiden Bartholdy'schen Bronzen nicht stand.

– Aus Blei und Zinn

Zu den leicht zu verarbeitenden, doch stabilen und zugleich kostengünstigen Materialien zählte unter den Metallen das weiche Blei, seltener wohl das Zinn oder eben die ohnehin als Weichlot verwendeten Legierungen aus beiden. Zur Unkenntlichkeit der silbergrauen Ergänzungen trug die Lack- und Insitupatina bei und, abhängig von ihrer Ausführung, blieben ergänzte Füße über lange Zeit unerkannt.

Ein frühes Beispiel bietet sich mit dem Merkur (Inv. Fr. 1896; **Taf. 99, 1**) aus der Sammlung Bellori an. Noch immer ist durch die opake schwarze Lackpatinierung nicht eindeutig auszumachen, welche Bereiche der Füße Weichlotergänzungen sind (**Taf. 99, 3**), um so die Statuette ästhetisch aufbereitet zum Stehen zu bringen.

Bei dem 1850 an das Antiquarium gekommenen etruskischen Athleten (Inv. Fr. 2189; **Taf. 115, 1**) erzielte dann schon ein Patinaimitat die gewünschte Unkenntlichkeit. Bei dieser Statuette gibt die gelöste Verbindung den Blick auf den Bleiguss der Unterschenkel gemeinsam mit Dübelfortsätzen frei, wie sie oben für die materialähnlichen Ergänzungen an der Lessing'schen Bronze beschrieben wurden. Anzunehmen ist, dass beim Athleten der Anguss direkt am Original erfolgte. Wie beim Überfangguss wäre dann vorerst eine Form an der Statuette angebracht worden, in die nicht Bronze, sondern Blei eingegossen wurde. Die Wahl des anderen, viel leichter zu gießenden Metalls war unerheblich, denn schlussendlich verbarg eine patinaähnliche Kolorierung das silbergraue Metall.

Anders verfuhr man am kleinen Pan oder Priapus (Inv. Fr. 2210; **Taf. 117, 1**) aus der Sammlung von Koller. Zunächst setzte man in beide Unterschenkel Stifte ein und trug dann die metallische Ergänzungsmasse an, die anschließend durch mechanische Überarbeitung die Gestalt von Füßen annahm. Auf die einfachere wie auch verbreitete Vorgehensweise verweist der erhaltene rechte Fuß mit Rudimenten der hier ebenso realisierten Insitupatina. Mehr ihre Wirkung als die der eher stilisiert nachempfundenen Füße muss überzeugend gewesen sein, sodass sie auch Friederichs noch nicht als Hinzutaten bemerkte<sup>1091</sup>.

Für den hervorragend gearbeiteten kleinen Cerberus (Inv. Fr. 2303; **Taf. 122, 2**) aus der Sammlung Bartholdy bemerkte Gerhard die ergänzten beiden Vorderläufe<sup>1092</sup>, Friederichs erwähnte dann, dass der »linke Vorderfuß fehlt«<sup>1093</sup>, nicht aber, dass der rechte eine Ergänzung ist (**Taf. 122, 3**). Offenbar ließ sich Friederichs von

<sup>1091</sup> Vgl. Friederichs 1871a, 480 Nr. 2210.

<sup>1093</sup> Friederichs 1871a, 493.

<sup>1092</sup> Vgl. Gerhard 1827, 50.

der seinerzeit sicher besser erhaltenen Insitupatina täuschen und auch nach ihm führte die perfekte Machart des Patinimitats dazu, die italienische Restaurierung aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts nicht als solche zu identifizieren<sup>1094</sup>.

## Schwerpunkt 2: Ergänzung getrennt gefertigter Attribute und die Fortführung in Berlin

Die mehrfach angedeutete Rekonstruktion von Attributen gemeinsam mit verlorenen Händen oder Armen brachte bereits den Wunsch nach einer Wiedergewinnung der ikonographischen Deutung von Figuren zum Ausdruck, die aber doch bisweilen fiktiv bleiben musste. Gute Beispiele hierfür sind der Vulcan aus der Sammlung Bellori (Inv. Fr. 1874; **Taf. 94, 1**) und der 1886 aus der Renaissanceabteilung an das Antiquarium überführte Herkules (Inv. Misc. 7969; **Taf. 172, 1**). An beiden war die Zugehörigkeit der ikonographischen Symbole nicht tatsächlich der überlieferten Substanz zu entnehmen.

Anders verhielt es sich mit solchen Bildnissen, für die die Haltung ihrer antiken Hände unmissverständlich nahelegte, dass sie einen getrennt gefertigten Gegenstand hielten und sogar Hinweise auf die Ausrichtung lieferten. Die typologische Zuordnung von Figuren mit solchen Merkmalen gestattete es auch bei ihnen, über die Gestalt der Attribute nachzudenken, die noch leichter als bei den Großbronzen als materialähnliche Rekonstruktionen an- oder eingehängt werden konnten.

Dennoch verfolgten die Restaurierenden auch an Statuetten uneinheitlich das Ziel, solche Attribute zu ergänzen. Beispielsweise war die Zuschreibung fehlender Waffen gerade an Bildnissen mit weiteren militärischen Merkmalen kaum fraglich, nur Details der Modellierung blieben unscharf zu umreißen und doch wurde selbst in solchen Fällen nicht immer ergänzt, wie der Berliner Bestand signalisiert.

Eine sich zeitlich oder typologisch erklärende Regel, wann und wann nicht ergänzt wurde, ist nicht auszumachen. Auch für die Statuetten ist also anzunehmen, dass ein Votum für die Ergänzung maßgeblich von individuellen Entscheidungen und dem Stellenwert der Antike für einen Sammler abhängig war.

So erschien es barockzeitlich für die weibliche Figur aus der Sammlung Bellori mit angedeutetem Köcher auf dem Rücken (Inv. Fr. 1891, **Taf. 97, 3**) folgerichtig, einen Bogen im Loch der zur Faust geformten rechten Hand zu ergänzen. Mit dem, was die Jagdgöttin in der gesenkten Linken hielt, war man sich offenbar unsicher. Zumindest erreichte die Statuette Berlin ohne eine Ergänzung in dem nicht zu übersehenden Montageloch, wie der ›Thesaurus Brandenburgicus‹<sup>1095</sup> (**Taf. 97, 4**) verdeutlicht, dafür aber mit sitzendem Jagdhund (Inv. Fr. 2351; **Taf. 126, 1**). Er ergänzte als nachantiker Guss die Antike nicht direkt, sondern komplettierte sie zu einem Ensemble<sup>1096</sup>. Die Gruppe wurde vor Friederichs Katalogveröffentlichung, vielleicht sogar schon vor seiner Anstellung getrennt, sodass er 1871 für den Hund angab, er stamme aus der Sammlung von Koller<sup>1097</sup>. Im Übrigen ist der geschwungene Bogen mit den verjüngt auslaufenden Wurfarmen eine so gut gemachte und fest in die Hand eingepasste Ergänzung aus Kupferdraht, dass sie für lange Zeit unerkannt blieb<sup>1098</sup>.

<sup>1094</sup> Auch K. Neugebauer schien die Ergänzungen übersehen zu haben. Für gewöhnlich erwähnte er derlei in seinem Führer durch die Bronzesammlung, nicht so für den Cerberus, vgl. Führer 1924, 49.

<sup>1095</sup> Vgl. Beger 1701, 230 Abb. rechts.

<sup>1096</sup> Die Interaktion zwischen wartendem Hund und der den Bogen hebenden Jägerin assoziierte den Moment zwischen Espähen und Schuss oder Schuss und Vergewisserung, ob jener traf. Ein friedvolleres Szenario in ähnlicher Anordnung von Göttin und Tier bietet die Diana mit dem Reh aus der Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, vgl. Mattusch 1996, 274-281 Kat. 35.

<sup>1097</sup> Vgl. Friederichs 1871a, 406 Nr. 1891; 497 Nr. 2351.

<sup>1098</sup> Dergleichen gilt für die Replatzierung des rechten Armes mit ausreichend Weichlot. Erst weit nach dem Zweiten Weltkrieg wurde vermutet, dass Bogen und Arm modern sind, vgl. z. B. Antikemuseum 1988, 255 Vitrine 19, 3 Nr. 4. Die archäologische Korrosion auf dem Arm, die der auf der Statuette gleicht, schließt eine Ergänzung aus. Das Lot zwischen Arm und Armansatz glich auch bei der Diana die Verkürzung durch Begradigen der antiken Bruchkanten aus. Nur anzunehmen ist, dass zudem ein Dübel die Verbindung unterstützt.

Auch bei einer kleinen Marsfigur (Inv. Fr. 1924; **Taf. 92, 4**) aus der von Koller'schen Sammlung blieb die aus einem einfachen Messingdraht gewonnene Lanze mit geschmiedeter Speerspitze bis in die jüngere Vergangenheit als Hinzutat unerkannt<sup>1099</sup>. Selbst der Umstand, dass die Lanze locker in die erhobene Linke eingesetzt ist und damit jederzeit entnehmbar oder auch erneuerbar war, führte nicht dazu, die Zugehörigkeit anzuzweifeln. Einerseits wird hierzu die Patinierung beigetragen haben, andererseits ist es ikonographisch nur folgerichtig, dass sich der in voller Rüstung dargestellte Kriegsgott auf einen Speer stützt.

Diesen unproblematischen Lösungsansatz griff das Antiquarium selbst als erste nachweisbare Ergänzungsmethodik am Haus für kleinformatige figürliche Bronzen auf.

Für die Applike in Gestalt eines Legionsoffiziers (Inv. Fr. 2129; **Taf. 110, 4**) aus der Sammlung Bartholdy nahm Gerhard 1827 noch eine zum militärischen Gruß erhobene rechte Hand an<sup>1100</sup>. Friederichs notierte für den Offizier im Jahr 1871: »Die Waffen, die er in den Händen hatte, sind verloren gegangen, doch ist leicht zu sehen, dass er in der Linken den Schild, in der Rechten die Lanze hielt«<sup>1101</sup>. 1924 konstatierte dann Neugebauer: »Die aufgestützte Lanze ist ergänzt«<sup>1102</sup>.

Ähnlich stellt sich die Quellenlage für die mit annähernd 12 cm vergleichbar große Minerva (Inv. Fr. 1883; **Taf. 96, 1**) aus derselben Sammlung dar. Für sie diskutierte Gerhard<sup>1103</sup> eine Lanze in der erhobenen rechten Hand, worauf sich Friederichs<sup>1104</sup> dann festlegte. Den ersten Hinweis auf den hiernach ergänzten Speer liefert das 1921/1922 belichtete Glasnegativ<sup>1105</sup> (**Taf. 96, 2**).

Für den Offizier ist noch zu ergänzen, dass er zwischenzeitlich sogar über einen Schild am linken Unterarm verfügte<sup>1106</sup>, der aber in seiner ovalen Ausführung keine Bezüge zu den antiken Vorbildern aufwies, was der Grund dafür gewesen sein dürfte, dass Neugebauer nur noch die Lanze, nicht aber mehr den Schild für die Applike als Hinzutat erwähnte.

Zeitlich enger lässt sich die materialähnliche Rekonstruktion der Attribute für den 1885 in Paris erworbenen Apollon (Inv. Misc. 7934; **Taf. 169, 3**) eingrenzen. Furtwängler, der den Ankauf in die Wege leitete, informierte im Folgejahr über seine Vorstellung vom Fehlenden und die Anordnung an der Figur. Er schrieb: »Die zwifache Durchbohrung der linken Hand kann nur zur Einfügung von Bogen und Pfeil gedient haben; dann kann man in der Rechten wol nur ein Lorberbüschel ergänzen«<sup>1107</sup>. Eben in dieser Erscheinung überdauerte der Apollon bis in die Gegenwart, sodass gleichermaßen die Realisierung um 1885 durch Furtwänglers Initiative mehr als wahrscheinlich erscheint.

Sein Engagement um die Bronzefiguren führt zum Legionsoffizier und der Minerva zurück, denn Furtwängler war es, der für die Göttin im Jahr 1883 die grüne Überfassung anmerkte<sup>1108</sup>. Kann es also sein, dass sein Studium der Figur auch ihre Ergänzung nach sich zog? Folgt man dieser Überlegung, lässt die Ähnlichkeit der Lanze für die Minerva mit der vom Offizier vermuten<sup>1109</sup>, dass beide Rekonstruktionen vom selben Restaurierenden angefertigt wurden und dass Furtwängler für alle drei Restaurierungen verantwortlich zeichnete.

<sup>1099</sup> C. Friederichs erwähnte die Waffe, nicht aber, dass sie bedenklich sei, vgl. Friederichs 1871a, 412 Nr. 1924. K. Neugebauer betont die Qualität der Figur ohne weitere Anmerkung zur Lanze. Hätte er ihren nachantiken Ursprung erkannt, wäre diese Beobachtung in seinem Ausstellungsführer sicher mit eingeflossen, in dem er derlei Beobachtungen für andere Bronzen sehr wohl berücksichtigte, vgl. Führer 1924, 48f. Ein entsprechender Hinweis fehlt bis in die jüngste Veröffentlichung der Figur, vgl. Antikemuseum 1988, 255 Vitrine 19, 3 Nr. 7.

<sup>1100</sup> Vgl. Gerhard 1827, 47 Nr. 79.

<sup>1101</sup> Friederichs 1871a, 462.

<sup>1102</sup> Führer 1924, 48.

<sup>1103</sup> Vgl. Gerhard 1827, 34 Nr. 7.

<sup>1104</sup> Vgl. Friederichs 1871a, 405 Nr. 1883.

<sup>1105</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3569.

<sup>1106</sup> In diesem Zustand lichtet die Applike eine frühe Fotografie ab, deren Negativ nicht zum Bestand der Antikensammlung zählt, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 9 b, Fach 252, Bronzen.

<sup>1107</sup> Furtwängler 1886, 157. In diesem Zustand wurde die Statuette erstmalig 1921/1922 abgelichtet, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3486.

<sup>1108</sup> Vgl. Friederichs 1871b, 405 Nr. 1883.

<sup>1109</sup> Der einzige Unterschied ist in der Formung des Schaftes an der Hand des Offiziers zu sehen. Hier war eine leichte Korrektur erforderlich, um die Lanze in der angedachten Position einpassen zu können.

Die Berliner Bemühungen in der (Statuetten)-Restaurierung am Ende des 19. Jahrhunderts  
Weiterführende Bemühungen der Berliner Sammlung selbst im Umgang mit fragmentierten Statuetten sind für die Zeit vor der Anstellung von C. Tietz nur schwer nachweisbar. Offenbar bestand kein Handlungsbedarf an den bis dahin weitgehend restauriert erworbenen Antiken und sollten vielleicht beispielsweise desolante Klebungen an ihnen erneuert worden sein, sind derartige Nachbesserungen nicht mehr nachweisbar.

Tatsächlich bietet nur Conzes Publikation zur Theseus-Minotaurus-Gruppe (Inv. Misc. 7382; **Taf. 155, 1-2**) ausreichend Hinweise auf die umfängliche Restaurierung einer kleineren figürlichen Bronze, bei der es sich im eigentlichen Sinn nicht einmal um eine Statuette, sondern um eine Applike handelt. Conzes knapper Restaurierungsbericht gewinnt umso mehr an Bedeutung, da der aktuelle Zustand der Ringergruppe hierüber nicht mehr informieren kann. Die heutige Erscheinung ist das Ergebnis einer umfassenden Restaurierung durch Rakel in den 1960er Jahren an der beim Brand im Friedrichshainer Leitturm im Mai 1945 stark beschädigten Bronze, worauf an entsprechenden Stellen näher einzugehen sein wird<sup>1110</sup>.

Die Erst-Restaurierung nahm, wie erwähnt<sup>1111</sup>, im Jahr 1878 der Bildhauer Lürssen auf der Museumsinsel vor, auf der das Stück »in einige Theile zerbrochen«<sup>1112</sup> ankam, wie Conze anmerkte. Offenkundig hatten sich die antik mit Weichlot vorgenommenen Verbindungen zwischen den Gussteilen gelöst. Als solche entstanden die massiven Arme unabhängig von den weitgehend hohl gegossenen Figuren in eigenen Formen<sup>1113</sup>. Zudem wies Conze auf Verletzungen an den Schultern hin; beim Theseus ging der rechte Daumen verloren und am linken Oberschenkel war ein Fragment ausgebrochen.

Die Einzelglieder passten »Bruch an Bruch[,] über deren Zusammenfügung kein Zweifel möglich«<sup>1114</sup> war, dokumentierte Conze. Doch selbst als überschaubare Restaurierung verdeutlicht sie Profession und Ausrichtung des Restaurierenden sowie Intention und Ästhetik des Beauftragenden.

Lürssen war für gewöhnlich in der Skulpturenabteilung mit der Restaurierung von Marmorbildwerken beschäftigt. An solchen wurden Montagen mit Dübeln und Gips vorgenommen sowie mit Letzterem kleinere Ergänzungen und Ausbesserungen an Rissen ausgeführt. Kaum erstaunt es da, dass Lürssen auch an der Ringergruppe den Gips als Montage- und Ergänzungsmasse einsetzte<sup>1115</sup>. Eine zusätzliche Verdübelung war nicht erforderlich, denn die Arme verfügten bereits über antik mitgegossene Montagehilfen<sup>1116</sup>.

Die im Jahr 1896 inventarisierten vier Fotografien<sup>1117</sup> der Gruppe (**Taf. 155, 3-4**) veranschaulichen die ästhetische Ausrichtung für die Oberflächen der teils bis auf die antike Bronze ausgeweiteten Ergänzungen aus Gips. So sind die mit der Insitupatina überzogenen Nachbesserungen am linken Handgelenk und an der rechten Schulter des Minotaurus sowie die Überarbeitung des linken Oberschenkel vom Theseus nicht gleich auszumachen und nur bei deutlicher Vergrößerung der Fotografie von der Vorderansicht gibt sich der rechte Daumen des Helden als Ergänzung zu erkennen<sup>1118</sup>.

Es liegt nahe, dass die von Lürssen realisierte Unkenntlichkeit einer Vorgabe Conzes folgte, der dann wenige Jahre später solche eher kaschierenden Aufträge für nicht mehr zeitgemäß erachtete. Hierauf verweist die

<sup>1110</sup> Siehe 464f. 497f.

<sup>1111</sup> Siehe 116.

<sup>1112</sup> Conze 1878, 3.

<sup>1113</sup> Mit dieser aufwändigen Vorgehensweise gelang einerseits die vollplastische Modellierung beider Figuren. Andererseits wirkte sie der »Verschmelzung« des Helden mit dem Ungeheuer entgegen, die das kraftvolle Moment des bedingungslosen Kampfes zweier herausragender Gegner abgeschwächt hätte.

<sup>1114</sup> Conze 1878, 3.

<sup>1115</sup> Vgl. Conze 1878, 3.

<sup>1116</sup> Solch ein mitgegossener Dübelansatz konnte am rechten Arm des Theseus bei der Restaurierung der Gruppe vor einigen Jahren beobachtet werden und ist für die übrigen

Fügestellen gleichfalls anzunehmen, vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Misc. 7382.

<sup>1117</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 29-32. Die Negative gelten als Verlust. Erhalten sind Abzüge, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Album Photos Antiquarium 1.

<sup>1118</sup> Der auf der Fotografie erfasste Riss im linken Oberarm des Theseus und die Abplatzung der Kolorierung an der Oberschenkelergänzung waren nach der Restaurierung von 1878 nicht vorhanden. Anzunehmen ist eine spätere Beschädigung, die bis zur Belichtung des Negativs Mitte der 1890er Jahre entstand. Im Übrigen gibt die Abbildung für den Theseus auch zu erkennen, dass am Oberschenkel seinerzeit ein Fragment eingesetzt war, welches heute verloren ist.

sicher von ihm begleitete Restaurierung des Mädchens von Kyzikos (Inv. Sk 3; **Taf. 256, 1**) in den frühen 1880er Jahren<sup>1119</sup>, die nun ganz ohne Ergänzungen auskam und damit zum Symbol einer sich verändernden Ästhetik und Ethik in der Restaurierung von Bronzen an der Berliner Sammlung wurde.

Die Vergleichbarkeit der Restaurierung von Figuren und gegossenen Gebrauchsobjekten

Für die restaurierungsgeschichtliche Betrachtung des breiten Spektrums der Bronzen, die nicht zu den figürlichen Antiken gerechnet werden, ist die Unterscheidung zwischen den dünnwandigen, oftmals treibtechnischen Erzeugnissen und den massiv gegossenen Artefakten von Bedeutung.

Die sich hieraus ergebenden unterschiedlichen Eigenschaften der Bronzwerkstoffe an sich sowie die Dimensionierung der Objekte hatten in Abhängigkeit von den Aufbewahrungsbedingungen während der biographischen Ruhephase entscheidenden Einfluss auf den Überlieferungszustand, der für die Gruppe der massiv gegossenen Gebrauchsgegenständen mit dem von den Figuren vergleichbar ist, woraus sich ein verwandtes Spektrum im restauratorischen Umgang mit ihnen ergab, sofern sie als restaurierungswürdig und -bedürftig angesehen wurden.

Hierzu zählten größere und große Geräte mit ausgeprägtem Dekor und deutlichen Bezügen zu den figürlichen Bronzen, also beispielsweise Kandelaber, Thymiateria und DreifüÙe, für die sich in der Berliner Sammlung vermehrt umfassende Restaurierungen nachweisen lassen. Ihr wesentliches Anliegen bestand in der Wiedergewinnung und damit Erfahrbarkeit von Vollständigkeit. Die gleiche Situation findet sich an selbstständig repräsentativen Baugliedern solcher Geräte und weiteren Gattungen, so beispielsweise an FüÙen, Henkeln, Attaschen, Gürtelschließen etc. Die Berliner Bronzen zeigen auch, dass das Fügen von Fragmenten und das Ergänzen von Fehlendem an gegossenen Gebrauchsobjekten den restaurierungspraktischen Möglichkeiten folgte, die für die figürlichen Bronzen zur Verfügung standen. Ein Unterschied ist nicht auszumachen, selbst die Gestaltung des Oberflächenbildes von Hinzutaten aller Art spiegelt die Übernahme der Patinaimitate wider. Und eigentlich ist es sogar so, dass eine Differenzierung der restauratorischen Herangehensweise zwischen den Gattungen doch eher mit dem Bedürfnis nach nahezu identischen Ergebnissen erstaunen würde, wofür dasselbe technische Spektrum gute Voraussetzungen bot.

Diese Übertragung der weit verbreiteten Konzepte in der Figurenrestaurierung auf gegossene Gerätschaften illustrieren sehr gut zwei Räucherständer, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert in umfassend restauriertem Zustand Berlin erreichten.

Sie symbolisieren auch das besondere Interesse der damaligen Berliner Archäologie an den etruskischen Gerätschaften, das in dieser intensiven Auseinandersetzung mit dem Objekt ebenso die frühzeitige Identifizierung von Restaurierungsmerkmalen ermöglichte.

So erwähnte Gerhard für das Thymiaterion in Gestalt eines Mädchens mit Krotalen und aufsitzendem dekorierten Schaft (Inv. Fr. 693 b; **Taf. 44, 4**) aus der Sammlung Bartholdy: »La conservazione di questa figura è felice; la gambe e la base però sono supplite«<sup>1120</sup>.

Darüber hinaus fällt auf, dass die Bronze Hinweise bietet, um über die Zuweisung der Arbeit zu einem Restaurierungsatelier nachzudenken. Die Modellierung der FüÙe bis oberhalb der Knöchel auf der mitgegossenen, zurückhaltend dimensionierten Basis (**Taf. 44, 5**), erinnert an die makellosen Ergänzungsgüsse bei der Statuette (Inv. Fr. 1851 a; **Taf. 91, 1. 3**) und beim Herkules (Inv. Fr. 2075; **Taf. 105, 3-4**) aus dem Bartholdy'schen Nachlass. Vergleichbar ist auch, dass der Restaurierende die Bruchkanten am Original nur eingegrenzt begradigte. Die Anbringung der Ergänzung ist wie bei den Statuetten nicht einsehbar. Nur

<sup>1119</sup> Zu A. Conzes Bericht über das Mädchen von Kyzikos vgl. <sup>1120</sup> Gerhard 1827, 24. Conze 1883 und hier 118. 190-192.

anzunehmen ist, dass mit Dübel und Weichlot gearbeitet wurde. Der einzige Unterschied liegt in der Patinierung der Ergänzung, die beim Thymiaterion die archäologische Korrosion zu imitieren versuchte, und doch ist denkbar, dass alle drei Bronzen vom selben Restaurierenden bearbeitet wurden.

Auch unabhängig hiervon verdeutlicht das Beispiel einen wichtigen Restaurierungsanspruch: Solche Bearbeitungen konnten ein Niveau erreichen, das weder in der technischen noch in der ästhetischen Ausführung den hochwertigen Aufbereitungen von figürlichen Bronzen nachstand.

Weitere Facetten in der Geräterestaurierung sind dem im Jahr 1841 erworbenen Thymiaterion (Inv. Fr. 690; **Taf. 44, 3**) zu entnehmen.

Bei ihm war die aus Messing gegossene Ergänzung eines fehlenden Fußes in Hufgestalt gesichert mit Weichlot und vielleicht auch mit einem Dübel angesetzt worden. Sofort fällt auf, dass Lötung und Modellierung nicht dem Vergleich mit der Ergänzung am Räuchergerät aus der Sammlung Bartholdy standhält, womit die Spannweite der restauratorischen Kompetenzen auch in der Geräterestaurierung zum Ausdruck kommen soll.

Darüber hinaus verdeutlicht dieser Räucherständer, dass die Löt-, vielleicht auch Dübeltechnik dafür genutzt wurde, um Fragmente gegossener Geräte zu vereinigen. In seinem Fall war das mittlere Teilstück des Schafes so zusammengesetzt worden.

Die Räucherschale dürfte gemäß ihrem abweichenden Korrosionsbild, von einem anderen Objekt stammen, womit bereits diese Erwerbung auf die beträchtliche Zahl an Pasticci unter den intakt erscheinenden Geräten verweist, die im 19. Jahrhundert Berlin erreichten<sup>1121</sup>.

Die Erweiterung solcher Beispiele würde den Blick auf diese restaurierungsgeschichtliche Facette im Berliner Bestand nicht wesentlich vertiefen. Ausreichend deutlich wird auch so, dass das Zusammenfügen von Fragmenten und die Rekonstruktion von fehlenden Bestandteilen auf die Erfahrbarkeit der Funktion von Gebrauchsgegenständen in der Antike abzielte, was im Grunde genommen mit der Wiedererlangung des Haltungsschemas und der Ergänzung von Attributen an den figürlichen Bronzen gleichzusetzen ist.

#### Gefäße und Verteidigungswaffen – Facetten der Wiederherstellung in Italien, Griechenland und nördlich der Alpen

Für die Betrachtung des restauratorischen Umgangs mit den eher dünnwandigen fragmentierten bronzenen Gebrauchsobjekten ist zunächst auffällig, dass die bisher aufgearbeitete Überlieferung ohne Anmerkungen zu den frühen ethischen und ästhetischen Ansichten sowie den praktischen Herangehensweisen für diese Gattungen auskommt. Gerade noch die Überlegungen zum Verständnis der *aerugo nobilis* und ihrer Bewahrung waren gattungsübergreifend zu verstehen, auch wenn selbst dieser Findungsprozess oftmals in die Diskussionen zur Restaurierung von figürlichen Antiken eingebettet war. Erinnerung sei an die Normativen im Real Museo Borbonico in Neapel ab dem frühen 19. Jahrhundert oder an vergleichbare Anweisungen aus dem deutschsprachigen Raum<sup>1122</sup>. Diese Quellenlage führt zu der Überlegung, dass die bis dahin vorherrschende zurückgesetzte Wertschätzung von profanen Antiken sie auch weitgehend aus dem Fokus einer kritischen Auseinandersetzung mit den Restaurierungsergebnissen und der Weiterentwicklung von ethischen Normativen gerückt haben. Eine Veränderung zeichnet sich, wie gleich deutlich wird, für das letzte

<sup>1121</sup> Siehe 258-265.

<sup>1122</sup> Siehe 87. 151.

Drittel des 19. Jahrhunderts ab, in dem erste Restaurierungsanmerkungen und -richtlinien im Umgang mit den fragmentierten Gefäßen und dünnwandigen Verteidigungswaffen verschriftlicht wurden.

Das weniger als 1 mm, zumeist nicht mehr als 1,5 mm dicke Material wurde von Korrosion schneller durchdrungen als die dickere Gussbronze. Hinzu kam, dass der geringe Materialquerschnitt anfälliger auf mechanische Belastungen reagierte, also wurden solche Antiken von den Erdmassen eher verformt und zerschert. Nur in wenigen Fällen lieferten beispielsweise intakte Grabkammern eine Fundsituation, die es ermöglichte, selbst voluminöse getriebene Beigaben nahezu unbeeinflusst oder nur wenig beschädigt zu bergen.

Nach der Bergung der Artefakte war wiederum entscheidend, welche Bedeutung ihnen als Sammlungsgut zugesprochen wurde, woraus sich ein breites Spektrum an Möglichkeiten ergab, sobald Gebrauchsgegenstände fragmentiert und mit fehlenden Bestandteilen zutage kamen.

Grundlegend verfolgte natürlich auch die Restaurierung von Antiken aus Blechen oder mit sehr dünner Gusswandung die Rückgewinnung der antiken Erscheinung beispielsweise als Behältnis oder als lebensrettende Verteidigungswaffe. Im Unterschied zu den dickwandigen Gusserzeugnissen boten die Antiken mit geringem Materialquerschnitt eher die Möglichkeit, Rückformungen vorzunehmen. Die wesentliche Voraussetzung bestand darin, dass die Antiken über ausreichend metallische Substanz verfügten, denn vollständig korrodierte Artefakte würden aufgrund ihrer gänzlich anderen Materialeigenschaft zerbrechen. Doch selbst die nahezu metallisch vorliegenden Funde konnten während der Ruhephase so destabilisiert worden sein, dass bei Rückformungsversuchen zusätzliche Risse entstanden oder Teile abbrachen. Somit stellte sich immer wieder erneut die Frage<sup>1123</sup>: Ist die theoretisch an dünn getriebenen Objekten leichter als an Gussbronzen zu realisierende Rückformung tatsächlich praktisch auch zielführend?

Lagen solche Antiken in Fragmenten vor oder wiesen Fehlstellen auf, war für den restauratorischen Umgang zunächst einmal von Bedeutung, welchen Stellenwert man den Innen- und Rückseiten zusprach. Wurden sie als weniger bedeutend reflektiert, standen sie als Flächen für die Auf- und Anbringung von Restaurierungsmaterialien zur Verfügung. Ihre Gestaltung erfuhr eine Eigenständigkeit, die in ihrer Ästhetik von gänzlicher Irrelevanz über die perfekte Imitation des Originals bis zur intentionalen Kenntlichkeit reichte. Hierin ist der wesentliche Unterschied zwischen den restaurierungsethischen und damit -praktischen Normativen für dünnwandige Antiken und den Prämissen zu sehen, die für die Restaurierung von Statuen, Statuetten oder auch repräsentativen gegossenen Geräten galten. Ihre Rückseiten wurden als Bestandteil ihrer Sichtseiten verstanden und sollten möglichst frei von Restaurierungssubstanzen erscheinen.

Mit der anderen Gewichtung war es in der Restaurierung von treibtechnischen Antiken möglich, neben den materialähnlichen Ergänzungen vermehrt plastisch zu verarbeitende Substanzen einzusetzen.

Übersichtlich stellen sich die Varianten dar, die gegossenen und antik mit Weichlot befestigten Teilstücke wieder anzusetzen, die sich durch die Korrosion des antiken Lotes von Gefäßkörpern, Verteidigungswaffen, Beschlagblechen etc. abgelöst hatten. Entweder griffen die Restaurierenden auf die antike, ja auch ihnen vertraute Fügetechnik zurück oder sie replazierten mittels Schraub-, Niet und Stiftverbindungen.

Die Kaschierung der Fügungen und Ergänzungen vorerst mit der Lackpatina, dann zusehends mittels Insitu-patina und insgesamt selten durch chemische Patinierung erreichte auf der einen Seite eine eigene Dimension der Unkenntlichkeit und wurde andererseits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Restaurierung an Museen konsequenter in Frage gestellt als für die figürlichen Bronzen. Einher ging damit die Fortsetzung der materialähnlichen hinterlegten Ergänzung, doch nun als kenntlich gestaltete Hinzutat.

Blickt man auf die dünnwandigen Berliner Bronzeerzeugnisse, wird deutlich, dass gerade etliche wichtige Vertreter der Gefäßkunst, von den Militaria viele Verteidigungswaffen und einige weitere toretische

<sup>1123</sup> Zu Grundsätzen und der Praktikabilität von Rückformungen an archäologischen Metallobjekten vgl. Corfield 1988.

Arbeiten das restaurierungstechnische Spektrum im historischen Umgang mit dem Fragmentierten sowie die restaurierungsethische Entwicklung innerhalb des 19. Jahrhunderts aufzeigen. Es genügt also, sich auf diese Auswahl aus dem reichen Bestand zu beschränken, um die Ansprüche und Möglichkeiten zu erläutern, die in Facetten auch die Restaurierung kleinformatiger und weniger bedeutender Antiken bestimmten.

Von der eingesetzten metallenen Ergänzung zur materialähnlichen Hinterlegung

Die antike treibtechnische Verarbeitung von Blechen aus Bronze zu diversen Erzeugnissen tradierte in seinen Grundzügen bis in die Gegenwart, respektive erschien es den Restaurierenden nur folgerichtig, Fehlendes an dünnwandigen Antiken mit Ergänzungen und Hinterlegungen aus vergleichbarem Material zu verschließen.

Der Berliner Bestand zeigt, dass es dabei seltener als angenommen um die Fortführung der antiken Materialität in den Hinzutaten ging; eher motivierten die Materialeigenschaften, sie zumeist aus Kupfer-, nur selten aus Messing- und Bronzebleche zu gewinnen. Dies lässt sich aus den Unkenntlichkeitsbestrebungen zunächst durch die Applikation der Lack- und später verstärkt der Insitu-Patina ableiten, die solche Restaurierungsergebnisse vollkommen verbargen.

– Eingesetzte materialähnliche Ergänzungen

Das Einsetzen von passgenau zugearbeiteten materialähnlichen Ergänzungen folgte dem Gedanken, sie tatsächlich auf die Fehlstellen zu beschränken. Von gleicher Bedeutung war, dass die Materialdicke der Ergänzungen der von den restaurierten Funden entsprechen konnte. Sie boten damit das Potenzial, weder an den Außenseiten noch an den Innen- und Rückseiten aus dem Oberflächenniveau des Originals hervorzutreten. Als Herausforderung erwies sich die Verbindung zwischen der antiken Bronze und einer Ergänzung. Als einzige technische Möglichkeit stand das Lötens mit Weichlot zur Verfügung. Die zentrale Grundvoraussetzung hierfür war, dass die antike Substanz noch ausreichend metallisch vorlag. An überwiegend oder vollständig korrodierten Bronzen aus der Berliner Sammlung ist die eingesetzte materialähnliche Ergänzung nicht festzustellen. Geling es, sie ohne nennenswerten Materialauftrag anzufügen, konnte sich eine solche formaufgreifend getriebene Ergänzung ähnlich elegant in das Original einfügen wie beispielsweise die qualitativ nachempfundenen Füße am Herkules (Inv. Fr. 2075; **Taf. 105, 3-4**) und Helden (Inv. Fr. 1851 a; **Taf. 91, 1. 3**) aus der Sammlung Bartholdy.

Gleich der Restaurierung figürlicher Bronzen griffen solche Ergänzungen die Materialität des antiken Werkstoffes sowie die der Zeugnisse für die archäologische Herkunft der Antiken auf. Ihre Realisierung war grundlegend mit den besprochenen Patinierungsmöglichkeiten Gegenstand von Restaurierungen, sodass es ebenso unerheblich war, ob der Restaurierende tatsächlich materialidentisch oder eben nur materialähnlich ergänzte.

Ein frühes Beispiel hierfür ist in der Restaurierung der Amphora (Inv. Fr. 1653; **Taf. 77, 2**) zu sehen, die sehr wahrscheinlich mit der Sammlung Bellori nach Berlin kam und zu den Antiken zählen könnte, die Bellori von Angeloni erwarb. Sollte die Provenienz zutreffend sein, verkörpert das vielleicht schon in das frühe 17. Jahrhundert zu datierende Restaurierungsergebnis jene Prämisse, die in der Bearbeitung von Statuetten und Statuen galten und offenkundig auch seit der Renaissance in Italien die der übrigen Gattungen bestimmten. Gleich den figürlichen Bronzen genügte es, sich mit der Wahl des Ergänzungsmaterials an die antike Vorgabe nur anzulehnen. Restaurierungspraktisch war es damit für getriebene Antiken möglich, statt Bronzebleche solche aus Kupfer zu verwenden, die treibtechnisch wesentlich leichter zu bearbeiten waren.

Demgemäß wurde bei der Amphora das große Loch im Korpus mit einem Kupferblech aufgefüllt, dessen Außenkante gezahnt ist<sup>1124</sup>. Die Installation der Ergänzung am Original gelang, indem die Zähne abwechselnd über die Außen- und Innenseite griffen. Die gleichmäßig ovale Form der Fehlstelle ist als Ergebnis der Begradigung aller Bruchkanten anzusehen. Eine weitere Vorbereitung, bevor man das Loch verschloss, bestand darin, Verformungen im Gefäßkörper mehr oder weniger erfolgreich zurückzuführen. Die beiden Henkel wurden mit Weichlot replaziert und die Korrosion samt Sedimentauflagerungen war nur grob entfernt worden. Weder ihre Erscheinung noch die des silberfarbenen Weichlotes und der roten Kupferblechergänzung waren von Bedeutung. Ihre Färbungen wurden von der am Ende der Restaurierung aufgetragenen schwarzopaken Lackpatina verdeckt.

Als anspruchsvoller sind solche eingepassten Ergänzungen zu verstehen, wie sie ein kleiner etruskischer Kessel aus Vulci (Inv. Fr. 1322; **Taf. 68, 1**) aufzeigt, den Gerhard im Jahr 1841 erwarb<sup>1125</sup>. Seine Bedeutung für Berlin brachte Friederichs mit den Worten zum Ausdruck: »Dies etruscische Gefäß gehört zu den schönsten Stücken der Sammlung«<sup>1126</sup>.

Das Besondere an seiner Restaurierung ist in der präzisen Übertragung des punzierten Zungenmusters auf die Hinzutat zu sehen. Auch hier gilt das Gleiche wie für die verzahnte Installation der Ergänzung an der Amphora: Die Einmaligkeit in der Berliner Sammlung ist nicht zwangsläufig gleichbedeutend mit der geringen Verbreitung dieser Techniken. Anzunehmen ist, dass gerade die Rekonstruktion von Dekoren auf treibtechnischen Produkten bereits in der frühen Bronzerestaurierung wiederholt praktiziert wurde.

Der Kessel ist ein hochwertig dünnwandig gegossenes Gefäß. An ihm ist die Ergänzung so genau in die Fehlstelle eingepasst, dass man annehmen möchte, der Restaurierende fertigte erst die Ergänzung und begradigte dann entsprechend ihrer Dimension die Bruchkanten. Die wesentliche Erleichterung bestand in der unproblematischen Übertragung der präzisen Form des Ergänzungsbleches auf das Original.

Der Restaurierende des Kessels praktizierte mit der Weichlötung eine riskante und doch beliebte Befestigungsmethode in der Restaurierung dünnwandiger Antiken. Grundvoraussetzung war, dass der Fund über ausreichend metallische Substanz verfügte, was, wie erwähnt, als ein Umstand gelten darf, der an Bronzen mit geringem Querschnitt nach langanhaltender Bodenlagerung durchaus seltener anzutreffen war als an Gusswerkstücken. Als weitere Schwierigkeit sei an die Schaffung metallener Oberflächen für die erfolgreiche Weichlötung erinnert. Eine besondere technische Herausforderung bot sich, sobald Ergänzungen genau in die Fehlstelle eingepasst wurden und nicht als Hinterlegung den Vorteil des großflächigen Kontaktes zur antiken Substanz genossen. In diesem Fall entsprachen die Verbindungskanten dem Querschnitt des Materials, waren also bisweilen nur annähernd 1 mm dick. Nur die Kompetenz der gezielten Applizierung von Weichlot ermöglichte es, stabile und dauerhafte Fügungen zu realisieren.

Anzunehmen ist, dass die Restaurierenden LötKolben so handhabten, wie es Johann Georg Friedrich Klein in seiner »Ausführlichen Beschreibung der Metallthe und Löthungen« aus dem Klempnerhandwerk für Reparaturarbeiten an Gefäßen beschrieb: »Einen solchen Kolben legen sie [die Klempner] in ein reines Kohlefeuer bis er roth warm wird, aber nicht weiß glüet; als denn nehmen sie ihre Stange Loth, halten den Kolben daran und lassen auf solche Art, so viel abtröpfeln, als sie zu der Arbeit zu gebrauchen meinen; von diesem Tropfen legen sie so viel nöthig auf die zu löthende Stelle; werfen oder streuen etwas klein gemachten Colophonien darauf; halten und fahren mit vorgebrauchtem heissen Kolben auf den Riß, Loch oder Stelle,

1124 Die Ausarbeitung gezahnter Fügekanten an Blechen wird im Kupferschmiedehandwerk auch Schränken genannt.

1125 E. Toelken gibt noch einen »Untersatz« für das Gefäß an, vgl. Toelken 1850, 21 Nr. 111. Sollte ein solches Gerät mit in die Sammlung gekommen sein, war es spätestens bis zur Kata-

logisierung durch C. Friederichs verloren. Er nimmt keinerlei Bezug auf einen Unterbau, vgl. Friederichs 1871a, 278 Nr. 1322.

1126 Friederichs 1871a, 278.

welche zu- oder zusammengelöthet werden soll, hin, bis sie sehen, daß es zu- oder zusammengestossen ist. Ist der Kolben nicht mehr heiß genug, so wird ein anderer heisser Kolben genommen oder eben derselbe wieder heiß gemacht und damit auf vorhergehende Art so lange fortgefahren bis die Arbeit fertig. So dann wird was etwas zu dick sitzende Loth entweder mit einer Raspel oder schlechten Feile ab- und weggefeilet, oder mit dem Schaber ausgeschabet«<sup>1127</sup>. Insgesamt ist Kleins Anweisung so treffend und praktikabel, da sie über den LötKolben hinaus auch die übrigen Arbeitsmittel und die Vorgehensweise illustriert, um für vergleichbare Maßnahmen an blechdünnen archäologischen Funden genauso gut geeignet zu sein. Im Innere des etruskischen Kessels ist die finale Oberflächengestaltung auf den Lötstellen und der Ergänzung erhalten. Sie zeigt sich als gut gemachte Kopie einer heterogenen Korrosionsschicht mit einigen Sandeinlagerungen, die bis auf die antike Substanz reicht (**Taf. 68, 3**). Ein Unterschied zum Original ist kaum auszumachen. Anders stellt sich die Außenseite dar. An ihr muss die Insitupatina bis spätestens 1913/1914 größtenteils entfernt worden sein, wie eine Fotografie aus dem Zeitraum deutlich macht<sup>1128</sup> (**Taf. 68, 2**). Dennoch besteht kaum ein Zweifel an der einstigen Perfektion, mit der die Insitupatina auch auf der Außenseite des Gefäßes die Ergänzung unkenntlich verbarg.

Schaut man in den Neapler Raum mit den reichen Funden aus den Vesuvstätten, konnte sich gerade hier eine Kompetenz entwickeln, die vergleichbare Ergebnisse hervorzubringen vermochte. Diese fragwürdige Meisterschaft eines dortigen Restaurierenden bringt der prominente Berliner Gladiatorenhelm (Inv. Misc. 11910, L 87; **Taf. 236, 2**) zum Ausdruck. Er verdeutlicht die Perfektion, die das Imitieren der Grundsubstanz sowie der Korrosionsauflagen an der Außen- und Innenseite dünner Treiberzeugnisse zum Ende des 19. Jahrhunderts hin annehmen konnte.

Der 1904/1905 mit der Sammlung des Berliner Verlegers von Lipperheide an das Antiquarium gelangte Helm wurde wenige Jahre zuvor aus Neapler Besitz erworben<sup>1129</sup>. Der Wiener Prähistoriker Josef Szombathy notierte in Vorbereitung zum Bestandskatalog der Sammlung von Lipperheide: »Der Helm ist im Großen und Ganzen, und besonders was die Verzierung anbelangt gut erhalten. Nur am Kamm, auf der Haube, auf der rechten Hälfte des Nackenschirms und am Gesichtsschirm sind einzelne unwesentliche Stellen durchfressen«<sup>1130</sup>. Dass der Helm in weiten Teilen ergänzt vorlag, fiel Szombathy nicht auf. Auch nach ihm blieben die frühen Maßnahmen weitgehend unerkannt, deren vollen Umfang erst die Neu-Restaurierung im Jahr 2003 offenbarte<sup>1131</sup>.

Die gesamte Bandbreite der Finessen aufzuführen, die der Restaurierende beherrschte, um den Helm so herzurichten, dass er als nahezu intaktes Stück mit nur wenigen Fehlstellen anerkannt wurde, würde zu weit führen. Es genügt darauf hinzuweisen, dass weite Teile des Nackenschirms und des Buschkastens materialähnliche Ergänzungen darstellen. Ihre Oberflächen greifen den antiken Dekor des verzinnnten Schachbrettmusters auf (**Taf. 237, 1**). Die Ergänzungen schließen an das originale Blech von nur wenig mehr als 1 mm Dicke so an, dass innen- wie außenwändig nirgends die Verbindung mit Weichlot auszumachen ist. Ebenso schwer wie die Blechhinzutaten sind die erneuerten Teile der Randbördelungen vom Original zu unterscheiden. Eine bis auf die originale Oberfläche reichende Insitupatina mit Sandeinlagerungen kaschierte die Ergänzungen beeindruckend perfekt (**Taf. 237, 2**).

<sup>1127</sup> Klein 1760, 64f.

<sup>1128</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3199. Für die Abnahme der Insitupatina am Antiquarium um 1913/1914, vielleicht sogar von C. Tietz, liegen keine Hinweise vor.

<sup>1129</sup> Zur Geschichte der Sammlung F. v. Lipperheide vgl. Pflug 1988a. Ausführlich zum Helm und der im Jahr 1910 vom Antiquarium erworbenen zugehörigen Beinschiene (Inv. Misc. 11884) vgl. Pflug 1988b. Zuletzt ausführlich zu der

Ausrüstung und ihrem praktischen Einsatz vgl. Junkelmann 2000, 64f. Abb. 90. Zu restaurierungsgeschichtlichen Anmerkungen vgl. Peltz 2009d, 74 Abb. 6a-b.

<sup>1130</sup> J. Szombathy, Katalog der Sammlung F. v. Lipperheide. Erster Teil. Waffen und Werkzeuge I. Helme, 1903/04, Blatt 76, Nr. 87, in: SMB-ANT-Archiv, Wissenschaftliche Korrespondenz.

<sup>1131</sup> Vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Misc. 11910, L 87.

Im Übrigen war es keine Säumigkeit des Restaurierenden, einige Fehlstellen ohne Ergänzungen zu belassen. Im Gegenteil, hiermit unterstrich er den Eindruck eines grabungsauthentischen Fundes, der eben nicht ganz makellos die Zeit der Bodenlagerung überstand. Diese Inszenierung überzeugte zunächst von Lipperheide und hiernach annähernd ein Jahrhundert.

Das etruskische Gefäß und der Gladiatorenhelm sind mit ihren Restaurierungsergebnissen beispiellos in der Berliner Sammlung. Die für sie beschriebene perfekte Realisierung der Vervollständigung erforderte eine hohe Kompetenz, die nicht alle Restaurierenden auszeichnete. Ein weiterer Grund ist darin zu sehen, dass sich der enorme Aufwand kaum für Antiken lohnte, welche nur geringe Erlöse auf dem Kunstmarkt versprachen.

Bleibt man in der Region um Neapel, ist für sie die trügerische Ambition auf restaurierungstechnisch anderem Niveau bereits am Anfang des 19. Jahrhunderts an deutlich mehr Berliner Bronzen auszumachen, hierunter eine größere Kanne (Inv. Fr. 1631 a; **Taf. 77, 1**) und zwei Beinschienen (Inv. Fr. 1083 und 1084; **Taf. 59, 1**) aus der Sammlung von Koller, die Restaurierungstechnik und -ambition verdeutlichen.

Die in Fragmenten und unvollständig einem Restaurierenden übergebene Kanne wurde von ihm zu einem intakt erscheinenden Gefäß rekonstruiert. Reichlich und dick aufgetragenes Weichlot verbindet die zurückgeformten Fragmente sowie die eingesetzten Kupferblechergänzungen. Ihre Einpassung fiel weniger präzise als beim Kessel und dem Helm aus, sodass das Lot auch als ausgleichende Substanz fungierte. Die ganz andere Qualität ist augenfällig, obschon die Technik die gleiche war. Doch war das bis dahin erzielte Ergebnis, zu dem die Replatierung des Henkels mit Weichlot gehörte, ohnehin nur ein Zwischenschritt, dem das grobe Überfeilen der Lötungen, Ergänzungen und vielleicht sogar der originalen Bronze folgte. Die tiefen Hiebe sollten ein ungleichmäßig korrodiertes Oberflächenbild andeuten. Die abschließende Überfassung erinnert mehr an die Lack- als weniger an die Insitupatina und ist als Hinweis auf eine Arbeit um 1800 zu verstehen.

An den Beinschienen waren die eingelöteten Ergänzungen wieder mit Feilen (**Taf. 59, 2**) und hier zusätzlich mit Punzen uneben gestaltet worden (**Taf. 59, 3**), bevor die gesamte Oberfläche durch einen dünnen patinimitierenden Überzug den Eindruck vermitteln sollte, sie sei mit einer relativ ebenen *aerugo nobilis* bedeckt. Die Abplatzungen der Malschicht lässt heute das Ausmaß der Bruchkantenbegradigung erkennen, die hiermit verdeutlicht, dass es sich als enorme Arbeitserleichterung erwies, eher große Ergänzungstücken mit klarer Geometrie einzusetzen, als kleine Fehlstellen mit ungleichmäßigen Kantenverläufen zu füllen. Dieses Vorgehen ist auch über die Beinschienen hinaus wiederholt an Berliner Bronzen zu beobachten und dürfte weithin das Restaurieren erleichtert haben.

Für den östlichen Mittelmeerraum fehlt es in der Berliner Sammlung an so reichhaltigen Beispielen wie für den italienischen Kunstmarkt des 19. Jahrhunderts. Lediglich eine Beinschiene (Inv. 31609; **Taf. 17, 1**) liefert Hinweis auf die Kenntnis von dieser Ergänzungspraxis im östlichen Mittelmeerraum, auch wenn die Bronze erst nach 1936 an das Antiquarium gelangten. Die nachantike Geschichte der angeblich bei Athen geborgenen Beinschiene reicht bis weit in das 19. Jahrhundert zurück, für das auch die Restaurierung als gesichert anzunehmen ist.

Der Restaurierende übernahm eine Antike, die vertikal in zwei Teile zerbrochen war, im Bereich des äußeren Wadenmuskels ein großes Loch und Fehlstellen am Rand aufwies. Die Bruchkanten wurden mit Weichlot verbunden und das Loch mit zwei eingelöteten Bronzeblechen verschlossen. Beide Blechstücke sind antik und gehören doch nicht zur Beinschiene, sodass sie bei der Neu-Restaurierung vor einigen Jahren entfernt wurden<sup>1132</sup> (**Taf. 17, 2**). Bei der Entnahme wurden die breit angelegten Lotnähte sichtbar, die Differenzen

<sup>1132</sup> Vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, 31609. Hier von einem Pasticcio im engeren Sinne zu sprechen, ist wohl nicht angebracht. Das Ergebnis ist weniger als Vereinigung

von annähernd intakten antiken Teilstücken unterschiedlicher Zugehörigkeiten denn mehr als Recycling zweier unspezifischer Fragmente zu verstehen.

zwischen den ungenau zugeschnittenen Stücken und dem Original ausgleichen. Wie am Gladiatorenhelm beließ der griechische Restaurierende Ausbrüche am Rand als Hinweis auf die archäologische Herkunft einer eben nur scheinbar nicht ganz intakt geborgenen Verteidigungswaffe. Den gleichen Symbolgehalt übernahmen die verbliebenen Sinterauflagen auf der ebenmäßigen Patina.

Wie erwähnt, wies schon Winckelmann im Kontext der Großbronzen aus Herculaneum auf die Veränderung der Patina durch hohe Temperaturen hin<sup>1133</sup>, die an der Beinschiene wie bei keinem anderen Objekt aus der Antikensammlung für das Fügen mit Lötkolben und Weichlot deutlich wird. Als nachteilig erwies sich beim Lötvorgang der geringe Materialquerschnitt, der die rasche Wärmeausbreitung begünstigte. Sie bewirkte, dass selbst die Außenseite im Bereich der innenliegenden Lotnähte ausreichend erwärmt wurde, um die Patina merklich farblich zu verändern (**Taf. 17, 3**).

Die Veränderung war allerdings für den Restaurierenden genauso unerheblich wie die andere Gestalt der Lötungen und der Ergänzungsbleche, da sie ja als Zwischenschritt unter der Insitupatina verschwanden. In Ergänzung zu den italienischen Insitupatinierungen bietet die griechische Variante eine interessante Erweiterung. Bei ihr wurde zunächst eine rote Wachs- oder Harzschicht als Grundierung auf das Lot aufgetragen (**Taf. 17, 4**), die dann verständlich ist, wenn sie als rote Cuprit-Korrosion interpretiert wird, die sich für gewöhnlich als erste und damit untere Schicht auf Bronzeartefakten bildet. Sollte es sich tatsächlich um das Oxidimitat handeln, würde es auf einige Kenntnisse des Restaurierenden zum Aufbau der archäologischen Patina verweisen, respektive folgte auf dem Rot die grünfarbene Insitupatina.

#### – Ergänzungen aus Blei – Zinn – Weichlot

Mit zwei Beispielen sei auf die vereinfachte technische Lösung zum Verschluss kleiner Fehlstellen an Bronzen mit dünnen Wandungen verwiesen. Gemeint ist die oft zu beobachtende sogenannte Bleiplombe, die natürlich auch aus Zinn oder aus dem verbreitet eingesetzten Weichlot bestehen konnte.

Die im 19. Jahrhundert erworbene Kanne (Inv. Fr. 601; **Taf. 38, 1**) verdeutlicht zugleich die Grenzen dieser Technik. Einerseits konnte ein kleines Loch noch mit einer Plombe verschlossen werden, was für die größere Fehlstelle so nicht mehr möglich war, sodass sie mit einem schlecht eingepassten und grob eingelöteten Kupferblech ergänzt wurde (**Taf. 38, 2**). Die Autopsie der beiden Methoden war durch den großflächigen Verlust der Insitupatina möglich, die ursprünglich die Nachbesserungen sowie die weiche Verlotung des Fußes überdeckte.

Dass man diese Technik der Bleiplombe zeitig in die Restaurierung von Gefäßen übernahm, verdeutlicht die Griffschale (Inv. Fr. 584 a; **Taf. 37, 3**) aus der Sammlung Bellori. Bei ihr verschwand die Nachbesserung mitsamt der rudimentär geebneten Korrosionsauflage unter der barockzeitlich verbreiteten schwarzopaken Lackpatinierung<sup>1134</sup>.

#### – Materialähnliche Hinterlegungen

Die materialikonologische Bedeutung, die der eingepassten materialähnlichen Ergänzungen noch zuzusprechen war, trat mit der Hinterlegetechnik aus Kupferblechen dann in den Hintergrund, wenn sie als Unterlage zum Aufbau der eigentlichen Ergänzung verstanden wurde. Die Vernachlässigung des Symbolcharakters kommt auch darin zum Ausdruck, dass die Hinterlegungen die Bewahrung der Materialdicke des antiken Originals vernachlässigen mussten.

<sup>1133</sup> Siehe 122f.

<sup>1134</sup> Die Gefäßbaußenseite weist im Bereich der Bleiplombe einen in unregelmäßigem Duktus aufgetragenen beigefarbenen Überzug auf. Die Überfassung ist zeitlich schwer einzuord-

nen. Sie wäre für eine barockzeitliche Restaurierung ungewöhnlich, sodass eine spätere Ausführung naheliegender ist. Offenkundig sollte die Retusche helle Sedimente imitieren und erinnert an die oben erwähnte Kanne (Inv. Fr. 608).

Als entscheidender restaurierungstechnischer Aspekt sind erneut die technischen Möglichkeiten zur Anbindung der Hinterlegungen anzusehen. Eine verbreitete Variante ist die diskutierte weiche Verlötung, eine andere die Vernietung. Für beide Techniken war es erforderlich, dass die antike Substanz in ausreichend metallischem Zustand überliefert war. Die Niettechnik bot allerdings gegenüber der Lötung zwei entscheidende Vorteile. Einerseits entfiel die thermische Belastung mit ihren Folgen für die Patina und andererseits bot sie die Garantie, dass die Verbindungen tatsächlich stabil waren. Hiervon war bei der Weichlötung nicht immer auszugehen. Sie beinhaltete die Gefahr einer »kalten Lötung«, die ohne nennenswerte Haftung auf den zu verbindenden Elementen auflag. Die Nietköpfe stellten keine Beeinträchtigung dar. Sie wurden bis weit in das 19. Jahrhundert zusammen mit den Hinterlegungen von der Insitu Patina verdeckt.

An den Vesuvstädten beherrschten die Restaurierenden frühzeitig im 19. Jahrhundert in vollem Umfang die kaum auffällige, folglich ästhetisch befriedigende gelötete Hinterlegetechnik in Kombination mit einer ausgeprägt dicklagigen Insitu Patina. Diese Perfektion verweist einmal mehr auf eine Restaurierungstradition, die sich mit dem zunehmenden Interesse an den dortigen Antiken seit der Mitte des 18. Jahrhundert ausbilden konnte.

Ein eindrückliches Beispiel für die Niettechnik ist in dem wannenförmigen römischen Becken (Inv. Fr. 1580; **Taf. 72, 1**) zu sehen. Erstmals wurde es von Friederichs 1871 in seinem Katalog erwähnt<sup>1135</sup>. Mehr ist zur Objektbiographie nicht überliefert. Soviel ist jedoch gewiss, dass in dem Restaurierenden jemand zu sehen ist, der es bevorzugte, viele einzelne Kupferhinterlegungen statt wenige größere Blechstücke anzupassen. Zudem scheute er sich nicht, die Bleche ausgiebig zu vernieten. Spalten, Risse und Fehlstellen füllte er mit der Insitu Patina. Sie ist lokal verloren, doch zeigen die verbliebenen Reste, dass sie die farblichen und morphologischen Nuancen des unangetasteten Korrosionsbildes perfekt imitierte. Auf der Außenseite erfolgte die Kaschierung auch auf den Nietköpfen sowie an den Übergängen zwischen Original und Ergänzungen. Hiervon weicht die Gestaltung der Innen- und Unterseite insofern ab, als dass die Hinterlegebleche und Nietköpfe auszumachen sind. Eine Erklärung für das andere Erscheinungskonzept könnte sein, dass die Restaurierung antike Reparaturen vorzugeben suchte, die gerade an Gebrauchsgefäßen häufig vorgenommen wurden. Insgesamt erinnert die Perfektion und Intention der Arbeit an die Gefäße aus der Grabung des Preußischen Königs. Bedenkt man zudem, dass eine ganze Reihe solcher Wannen mit und ohne Deckel in den Wohnhäusern und Villen am Vesuv geborgen wurden, würde es kaum verwundern, wenn auch die Restaurierung des bisher provenienzlosen Beckens in einem der Neapler Ateliers anzusiedeln ist.

Eine wichtige Facette des dortigen Restaurierungsspektrums offenbart ein Gladiatorenhelm aus Herculaneum, der als restaurierungsgeschichtlich aufgearbeitetes Stück nicht zum Bestand des Antiquariums, sondern heute zu dem im Neapler Nationalmuseum zählt<sup>1136</sup>. Entweder noch in der Fonderia Reale in Portici oder schon für das Real Museo Borbonico in Neapel war der Helm mit einer interessanten kombinierten Technik der Oberflächengestaltung noch vor der Wende zum 19. Jahrhundert oder bald danach hergerichtet worden<sup>1137</sup>.

Kaum verwundert die innenwandige Kaschierung der mit Nieten in einem Teilbereich angesetzten Kupferblechhinterlegung. Geradezu perfekt mutete die Außenseite an. Teils war die Dekoration mit einem Harzgemisch nachempfunden oder mittels Gravierstichel und Feilen aus Bronzeblechergänzungen herausgearbeitet worden, die, treibtechnisch zugerichtet, passgenau in die Fehlstellen eingesetzt wurden<sup>1138</sup>.

<sup>1135</sup> Vgl. Friederichs 1871a, 348 Nr. 1580.

<sup>1136</sup> Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 5670.

<sup>1137</sup> Zu der frühen Restaurierung, den naturwissenschaftlichen Untersuchungen und der Neu-Restaurierung vgl. Hoffmann-Schimpf/Melillo/Schwab 2011.

<sup>1138</sup> Vgl. Hoffmann-Schimpf/Melillo/Schwab 2011, 29 Abb. 14-15.

Die eine wie die andere Technik erinnert an den Eimer mit Zungenmuster sowie die Schildzeichen der Sammlung Dorow als etruskische Bronzen, folglich damit auch an die Verbreitung der Verwendung von Wachs, welches, wie erwähnt<sup>1139</sup>, nördlich der Alpen sogar in die Statuettenrestaurierung des 18. Jahrhunderts vereinzelt Eingang fand.

Der Helm lässt auch an die trügerisch ambitionierte Perfektion in der finalen Oberflächengestaltung denken, die offenkundig in Portici und Neapel nicht nur die museale Restaurierung von Statuen, sondern auch die von Gebrauchsobjekten beeinflusste.

Die Anwendung der lokalen vernieteten Hinterlegung aus getriebenen Blechen zuzüglich ihrer unkenntlichen Kaschierung bis an das Ende des 19. Jahrhunderts auch nördlich der Alpen illustriert ein Glockenhelm aus der Sammlung des Großenhainer Tuchfabrikantens und Kunstsammlers Richard Zschille<sup>1140</sup>.

Den Anmerkungen im Restaurierungsbericht von 1990 zu den vormaligen Maßnahmen ist zu entnehmen, dass »das saubere Einnieten der dünnen Bronzebleche [...] gerade an Metallobjekten eine typische [...] Restaurierungsmethode [ist.] Derartige Reparaturen sind uns bereits aus der Zeit vor 1900 gerade an Bronzegegenständen immer wieder bekannt geworden und wurden auch an anderen Helmen der Zschille'schen Sammlung beobachtet«<sup>1141</sup>. Hierzu gehörte selbstverständlich die Kaschierung der Hinterlegungen, die am Glockenhelm mit einer grün eingefärbten Kittmasse bis weit auf die originale Oberfläche vorgenommen wurde. Eine vergleichbare und in den Ausgang des 19. Jahrhunderts zu datierende Arbeit ist am Antiquarium nicht zu finden und doch ist davon auszugehen, dass diese Variante der Hinterlegetechnik in Kombination mit der Insitu-Verwitterung in der Restaurierung für den Kunsthandel selbst über die Jahrhundertwende hinaus nördlich und südlich der Alpen weite Anwendung fand.

#### Von der materialfremden Hinterlegung zur Kompositergänzung

Ohne weitreichende Kenntnisse aus dem Kupferschmiedehandwerk oder einem anderen metallverarbeitenden Gewerbe ließen sich Hinterlegungen und Ergänzungen mit nichtmetallenen Materialien realisieren. Die Übernahme plastisch zu verarbeitender Massen, so Wachse, Kitte, Harze und Leime sowie gipsanteilige Substanzen, verarbeitet als Gemische oder solitär, außerdem mit Unterstützung von Papier, Pappe und Gewebe als Trägersubstanzen, schuf ein eigenes Spektrum im Umgang mit den fragmentierten dünnwandigen Antiken. Ihr Vorteil gegenüber den materialähnlichen Ergänzungen und Hinterlegungen ist darin zu sehen, dass sie eine vereinfachte Modellierung an Fehlstellen gestatteten und dass der Restaurierende unabhängig von der Voraussetzung, ob die Antike noch einen metallischen Charakter aufzeigte oder nicht, agieren konnte. Die klebenden Eigenschaften ermöglichten einen anderen Fügehorizont und boten eine Alternative zu den Techniken aus dem Metallhandwerk.

#### – Hinterlegungen aus Papier und Textil

Das seit dem 15. Jahrhundert in Europa als Pappmaché bekannte Gemisch aus Papierfasern, Leim und Zuschlägen sowie die als Papierkasché verbreitete Variante, bei der Papierschnipsel und -streifen in Lagen verleimt werden, boten sich zeitnah auch für Ausbesserungen beschädigter Fabrikate beispielsweise aus dem Kunsthandwerk und somit auch zur Restaurierung von Antiken an. Eine abgewandelte Form ist in der Verarbeitung von Textilfasern und Gewebestücken zu sehen.

Die leichte Verarbeitung wird überzeugt haben und dennoch fand die Technik nur bei der Restaurierung eher zweidimensionaler und leichter Antiken, so bei den unten besprochenen Spiegeln eine größere Ver-

<sup>1139</sup> Siehe 209-211.

<sup>1141</sup> Born/Hansen 1992, 341.

<sup>1140</sup> Zu den frühen Restaurierungen und der Erstveröffentlichung mit Fotografie im Jahr 1896 im restaurierten Zustand vgl. Born/Hansen 1992, 341 f. Abb. 1-5.

breitung. Der Hauptgrund ist in den statischen Grenzen auszumachen, sobald der Restaurierende den Anspruch verfolgte, dünnlagig zu arbeiten. Eine höhere Stabilität konnte zwar durch noch dickere Schichten erzielt werden, doch reichten die Eigenschaften oft nicht aus, um größere Antiken statisch und ästhetisch zufriedenstellend zu bearbeiten. Dementsprechend gering ist die Anzahl größerer Bronzen, die diesen Lösungsansatz zu erkennen geben.

Im Grunde ist unter den stattlichen Antiken gerade mal der 1876 im griechischen Kunsthandel erworbene Tondo mit dem Jünglingskopf (Inv. Misc. 7102; **Taf. 151, 1-2**) mit Papier hinterlegt, jedoch nicht großflächig, sondern nur an zwei kleinen Stellen, um Brüche zu bearbeiten, und selbst diese lokale Ausführung war nicht von langanhaltender Festigkeit.

Für die zeitliche Einordnung der Restaurierung des Tondos bieten sich verschiedene Anhaltspunkte, die es lohnt, näher zu betrachten. Zwei Jahre nach dem Ankauf über Lambros veröffentlichte Benndorf zwei Fotografien, die den Eingangszustand wiedergeben dürften<sup>1142</sup> (**Taf. 152, 1**). Der Tondo zeigt sich mit Fehlstellen, Sprüngen und Verformungen an der Stirnfrisur und dem angrenzenden sowie linksseitigen Rand. Nun erhielt im März 1928 H. Tietz einen Restaurierungsauftrag für die Bronze, die unmittelbar hiernach in verändertem Zustand fotografiert wurde<sup>1143</sup> (**Taf. 152, 2**). Folglich war zunächst anzunehmen, dass H. Tietz die Rückformung vornahm, bei der das große Fragment über der Stirn abbrach und neu fixiert werden musste. Die im Jahr 2005 entfernte Alt-Restaurierung<sup>1144</sup> ließ dann Zweifel an dieser Schlussfolgerung aufkommen. Der Befund zeigte die Restaurierung einer Restaurierung, was für den Tondo bedeutete, dass die lokal an zwei Stellen erfolgten Hinterlegungen mit anschließender sinterfarbener Retusche erneut mit Papier überklebt worden waren. Wenn überhaupt wird demnach H. Tietz für diese Maßnahme, nicht aber für die Erst-Restaurierung verantwortlich zeichnen. Als Grund ist denkbar, dass die vormals aufgebrachte Papierschicht bereits Schäden aufzeigte.

Kommt man auf die zeitliche Einordnung der ersten Bearbeitung zurück, ist zu bedenken, dass C. Tietz die Technik der einfachen Hinterklebung von Papier nicht eigen war. Wie noch zu zeigen sein wird, hätte er bei einem solchen Befund andere Maßnahmen ergriffen. Der unbefriedigende Zustand des Tondos muss demnach schon zuvor die Erst-Restaurierung ausgelöst haben, die aber nicht, wie beschrieben<sup>1145</sup>, die Abnahme der Sediment- und Korrosionsauflagen beinhaltete. Wer die Bearbeitung ausführte, muss offenbleiben. Zu denken wäre beispielsweise an Possenti oder Freres aus der Bildhauerwerkstatt. Andererseits legen die einfachen Papierhinterlegungen nahe, dass vielleicht sogar einer der Archäologen zum Restaurierenden<sup>1146</sup> wurde.

Mit vergleichbar großer Sicherheit lässt sich der Restaurierungshorizont der Vulcenter Amphora aus dem Keltengrab von Schwarzenbach (Inv. Fr. 674; **Taf. 40, 2**) rekonstruieren. Auf die interessante *aerugo nobilis* auf dem Gefäß wurde bereits verwiesen, ebenso auf seine Einzigartigkeit, die Gerhard mit dem guten Zustand begründete, zu dem die gelungene Replatzierung eines großen Fragmentes und die Hinterlegung von Fehlstellen und Rissen nach der Bergung im Jahr 1849 beitrug<sup>1147</sup>. Für die zeitnahe Bearbeitung spricht das Aufsehen, das der Fundkomplex erregte, und der damit einhergehende Wunsch, die wichtigste Antike daraus aufzurichten, was aber der Fundzustand zunächst nicht zuließ.

<sup>1142</sup> Vgl. Benndorf 1878, Taf. 17. Die Fotografien der Vorder- und Seitenansicht sind nicht Gegenstand des Fotoarchives an der Antikensammlung. Ihre Herkunft und ihr Verbleib sind ungeklärt. Ergänzend sei auf eine überlieferte Zeichnung verwiesen, vgl. SMB-ANT-Archiv, Gerhardscher Apparat XXIX, 67. Die Darstellung spiegelt annähernd den gleichen Zustand wie die Fotografien wider.

<sup>1143</sup> Vgl. Inv. 77, s. Anlage 1; SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 5014-5015.

<sup>1144</sup> Zur Neu-Restaurierung vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Misc. 7102.

<sup>1145</sup> Siehe 113.

<sup>1146</sup> Zur Papierhinterlegung vielleicht eines Berliner Archäologen s. 246f.

<sup>1147</sup> Siehe 111f.

Als Restaurierender könnte ein Lehrer in Frage kommen, da ein Teil der Hinterlegungen aus zurechtgeschnittenen Seiten aus einem Studienbuch für Grammatiklehrer besteht<sup>1148</sup> (Taf. 41, 2). Ungewöhnlich wäre dies nicht. 1837 empfahl der Leitfaden zum Umgang mit Altertumsfunden, dass man sich an den »Prediger, Schullehrer oder einen anderen kundigen Mann«<sup>1149</sup> bei der Auffindung archäologischer Artefakte wenden solle, der sicher ihre Bedeutung beurteilen könne und der im Falle der Amphora aus Schwarzenbach vielleicht auch die Restaurierung übernahm.

Hervorzuheben ist, dass die Außenseiten der Hinterlegungen ganz ohne Auffüllungen auskamen, folglich sie zugleich als Ergänzungen unter dem Oberflächenniveau der Bronze lagen und selbst mit der Retusche als Hinzutaten erkennbar blieben (Taf. 41, 3). Hierbei ist kaum an einen Zufall, sondern an eine konzeptionelle Kentlichkeit zu glauben, die es Gerhard selbst Jahre später gestattete, eine Zeichnung zu veröffentlichen, auf der die Restaurierungsbereiche schraffiert erfasst wurden<sup>1150</sup> (Taf. 40, 3). Mit dieser Intention nimmt die Restaurierung eine Vorreiterstellung für eine Entwicklung ein, die erst wenige Jahrzehnte später in der Gefäßrestaurierung im deutschsprachigen Raum Fuß zu fassen begann, wie unten im Absatz zum restaurierungsethischen Wandel in der musealen Restaurierung ausgeführt.

Die Amphora verdeutlicht auch die statischen Grenzen der dünnlagigen Papierhinterlegung, worum der Restaurierende wusste, sodass er an kleineren Fehlstellen neben den Papierstücken kartondicke Papierstreifen und Rupfen eines Wollgewebes verarbeitete. Dieser Schichtenaufbau genügte allerdings nicht, um die größte Fehlstelle ausreichend stabil hinterlegen zu können, also wurden hier zusätzlich noch drei Streifen aus Lindenholz angesetzt. Mit dieser statischen Unterstützung fühlte sich der Restaurierende sicher, dass die annähernd 40 cm hohe Spitzamphore mit den beiden massiven Henkeln ausreichend Stabilität annahm, um aufgestellt zu werden.

Eben auch aus statischen Gründe wählte der Restaurierende bei den zwei großen Näpfen (Inv. Fr. 1615 und 1616; Taf. 75, 1; 76, 1), die man im Jahr 1822/1823 Friedrich Wilhelm III. anlässlich seiner Grabungsbesuche in Pompeji überließ, die Kombination aus weich verlöteten Kupferblechstreifen und Papierhinterlegung. Die großflächige Imitation des Korrosionsbildes mit der Insitupatina gelang so perfekt, dass in unbeschädigten Bereichen der Restaurierung nur schwer ein Unterschied zwischen Inszenierung und originalem, archäologischem Zeugnis auszumachen ist. Dass die Technik an sich mit Bestimmtheit anzunehmen ist, ermöglicht ihre Autopsie an Beschädigungen beim Napf Fr. 1616 (Taf. 75, 2) und den Abplatzungen der Insitupatina am Gefäß Fr. 1615 (Taf. 76, 2). Die laufenden Untersuchungen werden sicher aber bald Näheres in Erfahrung bringen.

#### – Hinterlegungen und Ergänzungen aus Gips

Einfacher war es, Gefäße vollständig oder teilweise mit Gips auszugießen oder hiermit die innere Wandung dickschichtig auszukleiden. Solche Restaurierungen waren losgelöst vom materialikonologischen Bezug zum getriebenen antiken Metallobjekt, den dünnwandige Hinterlegungen anklingen ließen. Die Bewahrung der Innenseiten im originären Zustand trat zugunsten ihrer Umdeutung als ungehindert nutzbare Flächen für Restaurierungsmaterialien vollständig in den Hintergrund.

<sup>1148</sup> Hierzu und zur Herleitung anhand der Ergänzung mit ihrer genauen Beschreibung vgl. Peltz 2004a, 241 f. Abb. 16; 2006b, 8 mit Abb.

<sup>1149</sup> Leitfaden 1837, 93.

<sup>1150</sup> Vgl. Gerhard 1856a, Taf. 85. Ein Jahr zuvor berichtete E. Gerhard allgemein noch von einem ausgebrochenen Teilstück, vgl. Gerhard 1855, Sp. 31. Diese Aussage bezog sich

nicht etwa auf ein beiliegendes Fragment, sondern auf das längst replazierte Teilstück. Wie die Restaurierung in den beginnenden 2000er Jahren zeigte, ist die Amphora ohne Hinterlegungen und Klebungen kaum transportfähig, sodass gewiss doch zeitnah nach der Bergung die Restaurierung im Saarland erfolgte. Zur Neu-Restaurierung vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Fr. 674.

Mit diesem vergleichsweise unpräzise zu realisierenden Restaurierungsergebnis verließ die intakt erscheinende 42 cm hohe Hydria (Inv. Misc. 7907; **Taf. 164, 4**) sicher schon ein Atelier in Athen oder seiner Umgebung, bevor sie mit dem heute verlorenen Deckel über Sabouroff an das Antiquarium gelangte<sup>1151</sup>.

Die Hydria verdeutlicht auch, wie geschickt es der griechische Restaurierende im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts verstand, die archäologische Korrosion zu imitieren. So erschließen sich bei genauer Betrachtung nur zögerlich die vielen Partien des Gefäßkörpers, die mit der Insitupatina bedeckt sind. Ganz unverständlich bleibt die Replatzierung der Henkel und des Fußes.

Gips bot sich auch an, um kleinere Fehlstellen in Gefäßkörpern zu verschließen. Ihre große Zahl an Berliner Gefäßen ganz unterschiedlicher Erwerbungs horizonte erklärt die leichte Realisierbarkeit dieser Ergänzungsvariante. Der Ausgräber, der Kunsthändler, der Archäologe und jeder, der in der Lage war, geringe Mengen Gips anzurühren und mit Spachtel zu verarbeiten, konnte als Restaurierender agieren.

So verhielt es sich vielleicht auch bei der vor 1825 erworbenen Kleeblattkanne (Inv. Fr. 608; **Taf. 39, 2**) mit einigen Ergänzungen an Fehlstellen. Interessant an diesem Gefäß ist, dass die Insituschicht auf dem weißen Gips nicht die Farbe und Textur der Korrosion, sondern die der Sedimentablagerungen aufgriff. Mit dieser kreativen Interpretation vermied es der Restaurierende, die »dunkel blaugrüne Patina«<sup>1152</sup>, wie Neugebauer meinte, überzeugend zu imitieren, was wegen ihrer eindrucksvollen glänzenden Ebenmäßigkeit ungleich schwieriger war, als mit erdfarbene Farbtupfer die archäologische Herkunft zu unterstreichen.

Ähnlich mit Gips an lokalen, allerdings weitaus mehr Fehlstellen ergänzt muss sich beim Ankauf die etruskische Ciste mit der Darstellung des Parisurteils (Inv. Fr. 542; **Taf. 35, 1**) dargestellt haben<sup>1153</sup>. Die Hinzutaten wurden nach der mechanischen Freilegung bis auf die zumeist braune Oxidschicht entsprechend braun patinadentisch überfasst.

Eine genaue Beurteilung des Restaurierungsumfangs fiel bei der Neu-Restaurierung Anfang der 1990er Jahre schwer. Einerseits waren die frühen Ergänzungen bis auf Rudimente bereits wieder verloren, die zudem von Hinweisen auf eine weitere Überarbeitung gekennzeichnet waren<sup>1154</sup>. Glaubt man den Reproduktionen der Bilderzyklen auf Korpus und Deckel aus dem »Gerhardschen Apparat«<sup>1155</sup> (**Taf. 36, 1-3**), die Risse und Fehlstellen im Bildmotiv andeuten, dürfte ihre Auffüllung einige Bereiche betroffen haben. Die überlieferten Fragmente der Ergänzungen verdeutlichen, dass der Gipseintrag weder außen- noch innenwandig maßgeblich den Materialquerschnitt der originalen Substanz überstieg und offenbar ohne Hinterlegungen auskam<sup>1156</sup>.

Der Befund legt die Intention einer minimalinvasiven Applikation der Ergänzungsmasse nahe. Mit dem restaurierungsethisch hohen Anspruch unterschätzte der Restaurierende aber die Stabilität solcher reinen dünnwandigen Gipseergänzungen, die bald erste Beschädigungen aufgezeigt haben dürften, was dazu beitrug, dass der Korpus nur als Rudiment überdauerte.

<sup>1151</sup> Zur Beschreibung der Hydria als restauriertes Gefäß mit Deckel, vgl. Furtwängler 1883-1887, o. Pag. Anm. 8 Taf. 149, 1. 3. Die Verfahrensweise war offenbar auch in Kleinasien bekannt. Aus Izmir erreichte das Antiquarium im Jahr 1879 eine Hydria (Inv. Misc. 7430), die laut Inventar mit Gips ausgegossen war, vgl. Inv. 28, Nr. 7430. Das Gefäß zählt zu den Verlusten des Zweiten Weltkrieges und ein historisches Foto ist nicht überliefert. Unklar bleibt also, ob sie tatsächlich vollständig ausgefüllt oder dick mit Gips ausgeschmiert Berlin erreichte.

<sup>1152</sup> Führer 1924, 191.

<sup>1153</sup> Zur Untersuchung der Ergänzung zuzüglich der Überfassung vgl. Rohnstock 1995, 100 Abb. 15.

<sup>1154</sup> Siehe 441.

<sup>1155</sup> Vgl. SMB-ANT-Archiv, Gerhardscher Apparat XXVIII, 167 a-d. Zu den drei Zeichnungen aus dem »Gerhardschen Apparat« vgl. Rohnstock 1995, 99 Abb. 3-5; Peltz 2009d, 76 Abb. 7a.

<sup>1156</sup> Zum Aufbau der Ergänzungen vgl. Rohnstock 1995, 100f. Abb. 15. Die hier getroffene Aussage, es handle sich um Steinpappe, ist unzutreffend. Die für sie charakteristischen Papierfasern in einer glutinleimgebundenen Masse ließen sich nicht nachweisen. Zur Steinpappe und ihrer Zusammensetzung s. 300f.

Das zunehmende Wissen der eingeschränkten Statik von Gipsergänzungen, die sich am Querschnitt des antiken Materials von Gefäßen, Verteidigungswaffen und Blecherzeugnissen orientierte, führte dazu, dass dieser Lösungsansatz keine größere Verbreitung fand, wofür die singuläre Stellung spricht, die das Gefäß zur Aufbewahrung von Toilettenartikeln in der Berliner Sammlung einnimmt.

– Die Kompositergänzungen

Wie die Berliner Bronzen zu erkennen geben, setzte sich während des 19. Jahrhunderts bei den italienischen Restaurierungen in größerem Umfang durch, Hinterlegungen und Ergänzungen aus plastisch zu verarbeitenden Substanzen durch eingearbeitete Armierungen deutlich stabiler zu gestalten. Neben Holz, Gewebe, Papier und Pappe kamen Metallbleche und das zum Einsatz, was sich im Atelier finden ließ. Die Materialität der zumeist mehrschichtig aufgebauten Hinzutaten an sich spielte keine Rolle, entscheidend waren die verbesserten statischen Eigenschaften, die so die Möglichkeit boten, weitaus komplexere Hinterlegungen und Ergänzungen auszuführen, die Dicke des Materialauftrages zu minimieren und so die Innen- und Rückseiten der Antiken ästhetisch befriedigender zu gestalten. Die finale Oberflächenmodellierung mit den Varianten der Lack- und Insitupatinierung gewährleistete die Unkenntlichkeit der Kompositergänzungen.

Die Restaurierenden konnten also das, was verborgen war, gemäß ihrer Präferenzen und Erfahrungen unabhängig vom Auftraggeber gestalten. Mit diesem Freiraum wird der Aufbau der Kompositergänzungen zum Spiegelbild der Arbeitsweise von Restaurierenden und eröffnet so für gleich wirkende Arbeitsergebnisse die Diskussion über eine mögliche Realisierung im selben Atelier.

In diesen Fokus rücken unter den frühen Erwerbungen einige aus der Sammlung Dorow, die dieser vom Porträtmaler Eduard Magnus übernahm. Magnus wirkte über acht Jahre in Rom und trug dort Antiken zusammen, hierunter drei dünn getriebene Mittelstücke etruskischer Votivschilde, einer in Form eines Pantherkopfes (Inv. Fr. 1312; **Taf. 66, 1**) und zwei in der Gestalt des bärtigen Acheloos (Inv. Fr. 1310 und 1311; **Taf. 64, 2-3**).

Einen Eindruck vom ursprünglichen Aussehen der beiden Flussgottdarstellungen vermittelt ein 1922 inventarisierte Negativ<sup>1157</sup> (**Taf. 65, 1**). Es gibt zu erkennen, dass an der großen Bronze kaum die Ergänzungen in der rechten Gesichtshälfte sowie weiteren Fehlstellen auszumachen sind und dass an der kleinen Maske Stellen am Bart links und rechts von den Augen, die Bartspitze sowie in der Frisur die gesamte linke Seite nachmodelliert wurden. Aktuell stellt sich die Situation teilweise anders dar.

Vom großen Achelooschildzeichen waren bei der Ent-Restaurierung<sup>1158</sup> im Jahr 1982 Restaurierungsmaterialien für Folgeuntersuchungen aufbewahrt worden und standen dank dieser frühen Weitsicht für ein Studium zur Verfügung (**Taf. 65, 2**). Die kleine Acheloosmaske verkörpert noch annähernd das Ergebnis des Restaurierenden aus Tarquinia<sup>1159</sup> (**Taf. 65, 3**). Beim Pantherkopf ermöglicht der eher ruinöse Zustand die genaue Autopsie des Schichtenaufbaus der Kompositergänzung.

Für alle drei Objekte gilt, dass an Fehlstellen und Rissen aus Papier, Gewebe, Eisenstückchen (Bleche, Stifte und Schrauben) und im Falle des großen Acheloos auch mit Messingstreifen zunächst Hinterlegungen erzeugt wurden, die mit Harz und wenig Gips fixiert worden waren. Diese Aufbauten ergaben einen Unter-

<sup>1157</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3757. Dergleichen bietet für alle drei Bronzen ein Blatt aus dem »Gerhardscher Apparat« mit Aquarelldarstellungen, vgl. SMB-ANT-Archiv, Gerhardscher Apparat XXIX, 95. Das Blatt zeigt ebenso einen ägyptischen Gefäßgriff in Gestalt der Uräusschlange aus der Sammlung E. Magnus (Inv. Fr. 1442 aa). Seine gemeinsame Wiedergabe mit den Schildzeichen auf einem Blatt in hoher Qualität lässt unweigerlich an den Zeichner E. Magnus als Autor denken. Im selben Malstil stellen sich zwei Blätter vom vollständigen und vom fragmentierten villanovazeitlichen

Schild (Inv. Fr. 1008. 1008 a) aus einem Grabkomplex dar, den C. Avolta im Jahr 1823 entdeckte. Auch diese Schilde kamen über Magnus und anschließend W. Dorow an das Antiquarium, folglich dürften die Aquarelle sicher ebenso aus der Hand von Magnus stammen. Zu den Blättern vgl. SMB-ANT-Archiv, Gerhardscher Apparat XXIX, 93-94.

<sup>1158</sup> Vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Fr. 1310.

<sup>1159</sup> Eine hellgrün retuschierte Hinterlegung aus einem größeren Gewebe ist als Ergebnis einer späteren Restaurierung der Restaurierung zu verstehen, die zeitlich nicht einzugrenzen ist.

grund, auf dem sich Fehlendes mit eingefärbtem Wachs nachmodellieren ließ. Die ästhetisch ausgereiften Rekonstruktionen schufen mit Unterstützung der Insitupatina auf den Außenseiten der Schildzeichen die Illusion vollständiger Antiken. Die unberührte Rückseite der kleinen Acheloosmaske verdeutlicht, dass der Restaurierende den Aufbau seiner Kompositergänzungen lokal, dünn-schichtig und einsehbar gestaltete. Entweder war es für ihn zweitrangig, wie sich die Rückseite darstellte, oder er beließ sie bewusst in diesem Zustand als kenntliches Zeichen der Hinzutaten. Gleiches galt für den großen Acheloos bis zur Restaurierung in den 1980er Jahren, und der Pantherkopf lässt dies noch erahnen.

Für die Einordnung der restaurierungstechnischen Parallelen ist wichtig zu wissen, dass der Schildtyp als Grabschmuck im 6. und 5. vorchristlichen Jahrhundert in der Gegend um Tarquinia Verbreitung fand. Folglich ist die dortige Auffindung der drei Bronzen naheliegend und ihre Restaurierung im selben Tarquinenser Atelier erst recht anzunehmen.

Die gleiche Herkunftsgeschichte weist eine große henkellose Schale (Inv. Fr. 1588; **Taf. 73, 1-2**) auf<sup>1160</sup>. Ähnlich sind auch die Ergänzungsmaterialien und ihre Verarbeitung. Eisenblechstücke, die eher zufällig gewählt und weniger eigens zugearbeitet wurden, bilden mit Harz fixiert den Untergrund für akkurate Wachs-ergänzungen auf der Außenseite und großflächige Textilhinterlegungen mit Insitupatinakaschierung auf der Innenseite. Die Bindung des Gewebes aus feinen Kett- und Schussfäden findet ihre Fortsetzung in der Hinterlegung am kleinen Achelookopf. Auch bei der Schale führte über die Zeit die leichte Bauweise der Restaurierung zu Schäden an ihr und zum weitgehenden Verlust des Wachses. Insgesamt ist die Vergleichbarkeit der Arbeit mit den Schildzeichen überzeugend und lässt an denselben Restaurierenden denken.

Ihm kann vielleicht auch eine heute wieder zerfallene Schale (Inv. Fr. 1598 b; **Taf. 74, 1**) mit unbekanntem Erwerbshorizont zugeordnet werden. Nur so viel ist gewiss, dass sie zum Antiquariumsbestand gehörte, als Friederichs die Bronzen katalogisierte<sup>1161</sup>. Die gleichen Restaurierungsmaterialien, so Eisenblechstücken als Stabilisierung, eine Harzmasse als Klebesubstanz, Textilien mit Resten der Insitupatina als alles überdeckende Auflage im Schaleninneren sowie die Wachsergänzung auf der Außenseite, sprechen wieder für den Restaurierenden aus Tarquinia<sup>1162</sup>. Selbst die Fragilität, die dieser Restaurierungstechnik offenkundig eigen ist, findet sich wieder. Die stilistische Parallele zum größeren Exemplar aus der Sammlung Dorow legt auch für die kleine Schale die Herkunft aus dem etruskischen Kernland nahe und die restaurierungstechnische Vergleichbarkeit lässt daran denken, dass sie über Magnus in den Besitz Dorows gelangte und von dort im Jahr 1831 an das Antiquarium.

Das Vorgehen in einem Restaurierungsatelier nahe dem Vesuv am Ende des 19. Jahrhunderts verdeutlichen die Gefäße unter den Berliner Bronzen von Boscoreale<sup>1163</sup>. Die Funde, die Berlin im Jahr 1900 erreichten, trug vorwiegend der Landbesitzer Vincenzo de Prisco zwischen 1897 und 1899 zusammen<sup>1164</sup>. Die Vermittlung an das Antiquarium lief zu einem großen Teil über die Niederlassung der Kunsthändler Cesare und Ercolo Canessa in Neapel. Sie verfügten über gute Beziehungen zu Restaurierenden, so beispielsweise zu André. André restaurierte nicht nur Statuen, sondern auch den von de Prisco geborgenen prominenten Silberschatz aus Boscoreale sowie die Silberfunde aus Paternò und Tarent, bevor sie an das Antiquarium veräußert wurden<sup>1165</sup>. Ob er auch in die Restaurierung der von Berlin erworbenen Bronzen aus Boscoreale involviert war, ließ sich nicht nachweisen.

<sup>1160</sup> Zu weiteren Bronzegefäßen (Inv. Fr. 1315-1316) mit Kompositergänzungen aus der Sammlung W. Dorow s. 440.

<sup>1161</sup> Vgl. Friederichs 1871a, 349 Nr. 1598 b.

<sup>1162</sup> Einen Unterschied gibt eine eingepasste Messingblechergänzung vor, die sich als abgelöstes Einzelstück mit im Aufbewahrungskarton der Schale fand. Sofern das Messingstück nicht zufällig hierhin gelangte, ist die Abweichung eher als

Erweiterung des technischen Repertoires des Restaurierenden statt als Hinweis auf ein anderes Atelier anzusehen.

<sup>1163</sup> Zu Anmerkungen über die Erst-Restaurierungen an Gefäßen aus Boscoreale vgl. Peltz 2009b.

<sup>1164</sup> Zum Erwerbshorizont und der Grabungsgeschichte vgl. Oettel 1991, 9-12.

<sup>1165</sup> Vgl. Platz-Horster 2003, 224.

Wesentlich ist, dass der Restaurierende das Ziel der Vollständigkeit mit trügerisch inszeniertem Oberflächenbild verfolgte, welches für das ausgehende 19. Jahrhundert im Widerspruch zu den restaurierungsethischen Vorstellungen der sich etablierenden Grabungsarchäologie und den aufkommenden Richtlinien in der musealen Bronzegefäßrestaurierung stand, worüber gleich berichtet wird. Selbst wenn Notizen zu de Priscos Aktivitäten den Anschein geordneter Grabungskampagnen vermitteln sollten, gelangten die Antiken in den Kunsthandel und eben nicht direkt in ein Museum. Es zahlte sich also für alle Beteiligten aus, die Antiken durch perfektionierte Kompositergänzungen bestens erhalten erscheinen zu lassen. Hierzu zählte auch die Bewahrung der imposanten archäologischen Korrosion, die, wie im Abschnitt zur Berliner Patina-Debatte aufgezeigt wurde, den Bronzen aus den Villen am Vesuv zu ihrer Prominenz verhalf.

Unverkennbar lässt sich an den Funden eine vereinheitlichte Arbeitsweise des Restaurierenden oder eines Ateliers mit mehreren Mitarbeitern ausmachen, sodass es genügt, an wenigen Beispielen Parallelen und Unterschiede zu den früheren Kompositergänzungen aufzuzeigen. Annähernd gleich blieb ihr Aufbau, hingegen zeigt sich die Insitupatinierung in einer bemerkenswerten Entwicklungsstufe.

Ihre Gestaltung ließ der Krug (Inv. Misc. 8885; **Taf. 202, 1-3**) bis in das Jahr 2019 an der großen Ergänzung in der Gefäßwandung noch direkt am Objekt erahnen<sup>1166</sup>. An allen übrigen Funden aus dem Komplex wurden die Alt-Restaurierungen im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts entfernt und durch zeitgemäße Ergänzungen ersetzt<sup>1167</sup>. Den Anlass für die Neu-Restaurierungen gab die Instabilität der gealterten Kompositergänzungen, die auch der Krug durch Rissbildung am Rand der Ergänzung und ihre Verformung zu erkennen gibt. Ebenso ist die um 1900 überzeugende Wirkung der Insitupatina heute durch die Alterungerscheinungen und Farbveränderungen getrübt. Deutlich wird aber doch weiterhin die geschickte Applikation kleiner Lavabröckchen (Lapilli). Nicht zu finden ist in der Insitupatinierung die Struktur des Gewebes, in das der Krug in antiker Zeit eingewickelt war und von dem Reste gerade in unmittelbarer Nähe der Ergänzung gut im Oberflächenbild auszumachen sind. Offenbar stellte seine Imitation dann doch eine Herausforderung dar, der man nicht gewachsen war.

Bei der großen Amphora (Inv. Misc. 8881; **Taf. 200, 4**) unterstrichen Sandeinlagen die nachempfundene krustige grüne bis blaue Korrosion. Erst im ent-restaurierten Zustand (**Taf. 201, 1**) wurde das Ausmaß der weit über die Ergänzung ausgedehnten Insitupatina deutlich. Dieses Ästhetikkonzept konnte an allen Boscocreale-Bronzen beobachtet werden, sodass vorerst nicht nur an der Amphora kaum die Dimension der überlieferten originalen Substanz auszumachen war.

Auch der Aufbau der Ergänzung folgte einem Standard, der sich an weiteren Gefäßen aus Boscocreale nachweisen ließ. Ein innenwandig verklebtes Gewebe bildete den Untergrund (**Taf. 201, 2**). Seine statische Unterstützung wurde durch Eisenblechstücke erreicht. Die Ergänzung selbst stellt sich als eine Masse aus verschiedenen Komponenten dar. Anzunehmen ist, dass man einen Vorrat eines Gemisches aus einer Grundsubstanz (Gips eventuell mit Füllstoffen) mit Pigmenten vorhielt, den man mit Wasser, vielleicht auch Leim (Glutin) anrührte und verarbeitete. Zu denken ist erneut an die Verwendung von zerriebenen Korrosionsprodukten, wie sie bereits bei der Imitation der Patina in der Statuenrestaurierung angesprochen wurde und beispielsweise in Portici seit dem 18. Jahrhundert bekannt war. Ob mit oder ohne diese Anteile bot die Ergänzungsmasse die farbliche Grundlage für eine Insitupatina, die sich aus Korrosionsmehl, Pigmenten und Sedimenten aller Art zusammensetzte.

Dem gleichen Konzept folgte die Restaurierung der großen Griffschale (Inv. Misc. 8871; **Taf. 199, 1-2**). Allerdings war an ihr die Ergänzung und Hinterlegung an der Außen- und Innenseite einzusehen. Wie bei den Schalen aus der Sammlung Dorow wurde Dekaden später auch bei den Boscocreale-Bronzen für oben offene

<sup>1166</sup> Zu Anmerkungen zur Ergänzung und Insitupatina vgl. Peltz 2009b, 177 Abb. 2.

<sup>1167</sup> Vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Misc. 8919. 8850. 8871-8878. 8880-8884. 8886. 8888-8892.

Gefäße so entschieden, dass an der Innenseite die Fehlstellen und Risse mit dünnem Gewebe zu hinterlegen und an der Außenseite die Ergänzungsmasse zu applizieren ist. Ein Niveauunterschied war sowohl innen als auch außen kaum auszumachen. Die ausgewogene, damit besonders trügerische Insitupatina auf den hinzugefügten Materialien ließ die Griffschale mit intakter Wandung erscheinen.

Anzumerken ist noch, dass die Unkenntlichkeitsbestrebungen auch solche Merkmale erreichten, die auf das Unglück im Jahr 79 n. Chr. unmissverständlich hinwiesen und somit den Aussagewert einiger Objekte eigentlich um eine weitere Facette hätten bereichern können. Gemeint sind Risse und Verformungen, die durch den Druck der Lavamassen entstanden. Ein Beispiel ist die zum vollständigen Gefäß hergerichtete kleine Kleeblattkanne (Inv. Misc. 8877; **Taf. 200, 2**). Erst die Neu-Restaurierung offenbarte, dass sie unter dem Druck des Vulkangesteins aufsprang (**Taf. 200, 1**).

Dergleichen widerfuhr der großen Kanne (Inv. Misc. 8884; **Taf. 201, 3**), die auch die lokale Weichlötung an abgebrochenen Gefäßfragmenten und Rissen als statische Trägerpunkte verdeutlicht, bevor ergänzt wurde (**Taf. 201, 4**). Die Souveränität des Restaurierenden hierbei kommt darin zum Ausdruck, dass die umliegende Patina keine Hinweise auf Temperatureinwirkungen aufzeigt. Dergleichen ist bei den Boscoreale-Bronzen durchgängig an den Weichlötungen für die Replatzierung der abgelösten und bereits antik mit der Technik befestigten Henkel, Griffe und Attaschen zu beobachten<sup>1168</sup>. Nicht ausgenommen von solchen Veränderungen waren die textilen Hinterlegungen wie jene an der großen Amphora, die Brandspuren dort aufzeigt, wo die Griffe an der Schulter aufsitzen (**Taf. 201, 2**).

#### – Haltbarkeit

Die eingeschränkte Belastbarkeit und Beständigkeit der materialfremden Hinterlege- und Ergänzungssubstanzen klangen für einige Bronzen bereits an. Dieser Umstand ist bei Weitem kein aktuelles Problem, sondern wurde frühzeitig offenkundig.

Beispielsweise offenbarte die Amphora aus Schwarzenbach (Inv. Fr. 674; **Taf. 40, 2**) nach annähernd einem halben Jahrhundert in Ansätzen die zentrale Schwachstelle der Papierhinterlegung, die, wie die 1914 veröffentlichte Fotografie zu erkennen gibt<sup>1169</sup> (**Taf. 40, 4**), in der Dauerhaftigkeit der Klebeverbindung zwischen Original und Hinterlegungen bestand. Sie selbst zeigte noch bis zur Neu-Restaurierung im Jahr 2000 keine nennenswerten Alterungserscheinungen. Den Anlass für die Bearbeitung gab vielmehr die nun fast vollständig abgetrennte hinterlegte Ergänzung<sup>1170</sup>.

Vergleichbar dokumentiert die 1922 inventarisierte Negativplatte (**Taf. 65, 1**) mit den beiden Acheloosköpfen (Inv. Fr. 1310 und 1311) aus der Sammlung Dorow für die große Maske Verluste der Kompositergänzungen rechtsseitig am Backenbart. Die Fotografie zeigt auch, dass beim kleinen Exemplar bereits ein Stück neben dem rechten Auge fehlte und sich die Wachsmodellierung an der Bartspitze abgelöst hatte, die seither von der Hinterlegung getragen wird.

Dass Kompositergänzungen nicht erst nach Jahren, sondern zeitnah Schäden aufzeigen konnten, vergegenwärtigt die frühe Aufnahme<sup>1171</sup> vom großen Krug aus Boscoreale aus dem Ankaufsjahr des Komplexes (Inv. Misc. 8885; **Taf. 202, 2**). Offenbar überstand die Restaurierung den Transport nach Berlin nicht ohne erste

<sup>1168</sup> Mit dieser Vorgehensweise stehen die Arbeiten in der weit verbreiteten Restaurierungstradition, sobald die Gefäßkörper ausreichend metallische Substanz aufzeigten.

<sup>1169</sup> Vgl. Baldes/Behrens 1914, Taf. 3. Das Negativ ist nicht im Bestand der Antikensammlung nachweisbar, gleichwohl auch K. Neugebauer im Führer durch die Bronzesammlung dieselbe Fotografie verwendete, vgl. Führer 1924, Taf. 27. Folglich ist anzunehmen, dass die Glasplatte im Haus belichtet wurde und frühzeitig verloren ging.

<sup>1170</sup> Vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Fr. 674. Eine frühe lokale Sicherung einzelner Hinterlegungen ließ sich auf der Außenseite in Gestalt eines grünen Klebemittels feststellen, vgl. Peltz 2004a, 242. Die zeitliche Eingrenzung der Maßnahme war nicht möglich.

<sup>1171</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 624.

Rissbildungen unterhalb der Schulter. Dramatische Beschädigungen muss die Ergänzung an der gesamten Schulter beim großen Kelchkrater (Inv. Misc. 8850; **Taf. 196, 2**) aufgewiesen haben. Aus keinem anderen Grund war es direkt nach seiner Ankunft in Berlin erforderlich geworden, das größte und schwerste Gefäß aus dem Komplex von C. Tietz erneut restaurieren zu lassen<sup>1172</sup>. Erst hiernach war es möglich, die von Pernice noch im Ankaufsjahr veröffentlichte Fotografie anzufertigen<sup>1173</sup> (**Taf. 196, 3**).

Ein ähnliches Schicksal erfuhr der 1879 weitreichend ergänzt angekaufte Votivschild (Inv. Misc. 7455; **Taf. 158, 1-2**) aus der Gegend um Tarquinia. Die Restaurierung der Restaurierung an ihm datiert in die Jahre, als H. Tietz am Antiquarium tätig war<sup>1174</sup>. Vorerst ist von Bedeutung, dass die makroskopische Untersuchung der Ergänzungssubstanzen bei der Neu-Restaurierung im Jahr 2004<sup>1175</sup> einen Einblick in die verwendeten Materialien bieten, die so oder in modifizierter Form im 19. Jahrhundert weithin von den italienischen Restaurierenden eingesetzt wurden. Hierfür spricht die optische Ähnlichkeit mit weiteren Ergänzungen an Berliner Bronzen, die in einem zukünftigen Forschungsvorhaben für die eingehende Materialanalyse zur Verfügung stehen.

#### Varietäten – tückische Vollkommenheit

Die ausgeführten Facetten im Bestreben um Vollständigkeit bildeten als weit verbreitete Methoden im 19. Jahrhundert allerdings keineswegs die einzigen Möglichkeiten. Der Einfallsreichtum der Restaurierenden eröffnete ein Experimentierfeld, bei dem am Kunstmarkt alles zulässig erschien, die dünnwandigen Bronzen, hierunter gerade großformatige Gefäße, wieder im Ganzen erfahrbar zu machen. Eine eigene restaurierungstechnische Kreativität und stilinterpretatorische Dynamik ist gerade für Gefäße auszumachen, die zwar ihre antike Pracht anhand einzelner Korpusfragmente oder der meist besser erhaltenen gegossenen Bauglieder erahnen ließen, jedoch die überlieferte Substanz es nur eingegrenzt ermöglichte, solche Funde wiederentstehen zu lassen.

Eine aufwändige Methode basierte auf der Grundidee, den Gefäßkörper in seiner Gesamtheit nachzuempfinden, um hierauf das Überlieferte zu applizieren.

Eine vermutlich verbreitete, an der Berliner Sammlung nicht zu findende Variante ist, gibt die Hydria von Grächwil zu erkennen<sup>1176</sup>. 20 Jahre nach der Bergung im Jahr 1851 wurden der überlieferte obere Teil des Korpus, die Horizontalhenkel und der prunkvolle mit Tieren und einer Göttin dekorierte Vertikalhenkel zur Restaurierung an das Musée Saint-Germain-en-Laye bei Paris übergeben. Der Bericht zur Neu-Restaurierung im Jahr 1968 erwähnt: »Dort wurde ein Gefäßkörper aus Gips hergestellt, auf den die Blechteile mit Messingstiften aufgenagelt wurden. In die alten Nietlöcher der Henkelteile wurden Messinggewindestifte eingenetet und die Henkel auf den Gipskörper verschraubt«<sup>1177</sup>. Anzunehmen ist, dass die ›Gipshydria‹ im Inneren hohl modelliert war. Diese Formgebung würde erheblich das Gewicht reduzieren und erst ermöglicht, die ›Messinggewindestifte‹ an den Innenwänden mit Muttern zu fixieren. Die patinagleiche Kolorierung ermöglichte kaum eine Differenzierung zwischen Original und Ergänzung, so zumindest lassen es die frühen Schwarzweißfotografien vermuten<sup>1178</sup>.

1172 Siehe 393-395.

1173 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 590. Zur Publikation vgl. Pernice 1900, 182 Abb. 8.

1174 Siehe 440.

1175 Zu den Restaurierungsphasen vgl. umfassend Frömmling 2004, 17-19 Abb. 8-9.

1176 Bern, Historisches Museum, Inv. A/11620. Zu den frühen Rekonstruktionsversuchen um den dann restauratorisch rea-

lierten vgl. Jucker 1973, 48-50 Abb. 4-5. Mit Angaben zur Restaurierungsgeschichte vgl. Lüscher 2002. Anmerkungen zur Restaurierungsgeschichte und zur Neu-Restaurierung vgl. Staude 1969.

1177 Staude 1969, 8.

1178 Vgl. beispielsweise Staude 1969, Taf. 1.

Im Übrigen zeigte die Neu-Restaurierung in den 1960er Jahren, dass sich die Rekonstruktion des Gefäßkörpers aus dem vorhergehenden Jahrhundert an italischen Vorbildern anlehnte, also das Meisterwerk eines griechischen Toreuten aus Tarent zu schlank anbot. Hierin ist unter Berücksichtigung des damaligen archäologischen Forschungsstandes keine Unzulänglichkeit zu sehen, da entsprechende Parallelen noch unbekannt waren. Für ein technisch solides Ergebnis spricht, dass die beinahe 60 cm hohe Hydria annähernd 100 Jahre mit einem demnach funktionalen Lösungsansatz überdauerte, der in der seinerzeitigen Restaurierungspraktik weitaus häufiger anzutreffen gewesen sein dürfte.

In Berlin verfolgte man einen anderen Weg mit gleicher Zielstellung. Im Jahr 1855 übereignete Spiegelthal dem Antiquarium ein bei Smyrna (heute Izmir) geborgenes, »sehr beschädigtes, mehr flaches als hohes Gefäß«<sup>1179</sup>, zudem drei Henkel, die vorerst einzeln inventarisiert wurden<sup>1180</sup>. Ein zusätzlicher Inventareintrag informiert: »Nr. 3095, 3096, 3097 sind restauriert und zu einem Gefäß zusammengesetzt worden. 4. Feb. 1861«<sup>1181</sup>.

Die hiermit erste nachweisbare Restaurierung eines Gefäßes am Berliner Antiquarium ergab dann eine immerhin 45 cm hohe Hydria (Inv. Fr. 1657; **Taf. 78, 2**)<sup>1182</sup>. Das Vorgehen ihres Restaurierenden bestand darin, dass er die rekonstruierte Form des rotationssymmetrischen Gefäßkörpers auf ein massives Holzstück durch seine Bearbeitung auf der Drechselbank übertrug. Die vielen dünnen und von Korrosion gezeichneten antiken Fragmente wurden anschließend in eine Grundierungsschicht aus Gips eingelegt. Eine patinaidentische Applikation kaschierte die farblichen Unterschiede zwischen der weißen Grundierung und den antiken Fragmenten.

In der Hinterlegetechnik am Deckel findet sich das Konzept wieder, dem der Restaurierende an der Amphora aus Schwarzenbach (Inv. Fr. 674; **Taf. 40, 2**) folgte. Die Idee der statisch mit Holzstückchen unterstützten Hinterlegung aus verklebten Papierstreifen war also ebenso in Berlin bekannt, die aber dennoch ihre Grenzen hatte.

Insgesamt werden mangelnde Materialkenntnisse und Erfahrungen des Restaurierenden bald erste Schwierigkeiten an der Hydria aufgezeigt haben. Allein die einfache Verklebung der Henkel war nicht dafür ausgelegt, einen Transport des schweren Gefäßes unbeschadet zu überdauern. Der Drang, Gefäße an den Henkeln und Griffen zu greifen, dürfte im 19. Jahrhundert noch deutlicher als danach ausgeprägt gewesen sein. So dokumentiert ein Rollfilmnegativ aus den 30er Jahren, vielleicht Anfang der 40er Jahre des 20. Jahrhunderts die abgelösten und nun notdürftig mit Draht fixierten Henkeln<sup>1183</sup> (**Taf. 78, 3**). Die Fotografie verdeutlicht auch, dass sich die gesamte Hydria in einem beklagenswerten Zustand befand, der als Ergebnis jahrzehntelanger ungünstiger Wechselwirkungen zwischen dem Gips und dem Holz zu interpretieren ist.

Weitaus überzeugender nahmen sich da die materialähnlichen Nachbildungen des gesamten Gefäßkörpers aus, die als Träger der antiken Substanz deutlich mehr Bezüge zur originalen Materialität aufzeigten. Mit der Perfektionierung dieser Möglichkeiten konnten die Grenzen zwischen inszenierter Unkenntlichkeit und Fälschung ganz verschwimmen. Zwei Berliner Beispiele aus dem Kunsthandel können nur die Spitze des Eisberges illustrieren, die das Ausmaß der trügerischen Ambitionen mit dem Ziel auf hohe finanzielle Gewinne widerspiegeln.

Unabhängig davon, ob eine der stattlichsten Hydrien aus der Berliner Sammlung (Inv. Fr. 1654; **Taf. 78, 1**) mit der Sammlung von Koller das Antiquarium erreichte oder ihre Überreste in der Grabung zu Ehren Fried-

1179 Inv. 28, Nr. 3095.

1180 Vgl. Inv. 28, Nr. 3096-3097.

1181 Inv. 28, Nr. 3095-3097.

1182 Anmerkungen zur Restaurierungsgeschichte, die von einer Arbeit am Fundort ausgehen, vgl. Peltz 2009b, 176 f. Abb. 1.

1183 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, KF Neg. 1342.

rich Wilhelm III. in Pompeji zutage kamen<sup>1184</sup>, ist sie als Arbeit eines in Neapel oder Umgebung angesiedelten Ateliers anzusprechen<sup>1185</sup>.

Friederichs schätzte die reich mit gepunztem Zungenmuster dekorierte Schulter<sup>1186</sup> und beinahe 30 Jahre später zeigte sich Pernice vom »technische[n] Herrichtungsproceß«<sup>1187</sup> angetan, den er bis in jedes Detail für das aus mehreren Kupferblechen zusammengelötete Gefäß ausführte. Richtig erkannte Pernice den Unterschied zur tatsächlichen antiken Technik, die darin besteht, dass »der Körper [...] aus einer großen runden Scheibe herausgehämmert«<sup>1188</sup> wurde. Die Verfahrensweise an der Amphora gab nicht zu denken, sondern wurde von Pernice als antike torenitische Besonderheit diskutiert. Erst Neugebauer bemerkte dann im Jahr 1924: »Der ganze Gefäßkörper ist bis auf den obersten Teil des Halses und die Mündung modern in getriebenem Kupfer ergänzt«<sup>1189</sup>.

Tatsächlich ist der gesamte Korpus nachantiken Ursprungs, worüber die schwer als Falsifikat erkenntliche Kombination aus chemischer Patinierung und Insitu Patina bis in das 21. Jahrhundert hinwegtäuschte. Ihr Eindruck als Korrosion mit Sedimenteinträgungen muss bis zum beginnenden 20. Jahrhundert noch trügerischer gewesen sein. Jedenfalls gab die von Pernice sicher bei C. Tietz beauftragte Teilabnahme einer »schmutzig-graue[n] dichte[n] Kruste« keinen Anlass darüber nachzudenken, warum sich die Schicht ungewöhnlicherweise »ohne jede Mühe herunterschaben«<sup>1190</sup> ließ. Dass, was man am Vesuv als antike Substanz barg, beschränkte sich offenbar auf die abgelösten Horizontalhenkel mit den Liegenden als Attaschen sowie den zungenmusterdekorierten Fuß<sup>1191</sup>, die als so bedeutend empfunden wurden, dass man eigens einen gesamten Gefäßkörper nachbildete.

In ähnlicher Ausführung stellt sich eine vor 1871 an die Sammlung gekommene Kanne (Inv. Fr. 602; **Taf. 38, 3**) dar. Eine Eingrenzung des Restaurierungshorizontes gelingt bei ihr leider nicht, hierfür fehlt es an Angaben zur Herkunft der Kanne. Jedoch gleicht sie in der Intention und Machart der Hydria, sodass man geneigt ist, denselben Hersteller, gesichert aber die gleiche Tradition anzunehmen.

Die Kanne überzeugte wiederum als Original insbesondere ihres antiken Henkels wegen. Seine qualitätvolle Modellierung zum nackten Jüngling auf zwei Löwen über einer Palmette als Attasche und den zwei liegenden Männergestalten an der Kannenmündung ließ in der archäologischen Betrachtung den Korpus mitsamt Fuß in den Hintergrund treten. Selbst Neugebauer stellte nur fest, dass Kanne und Henkel nicht zueinander gehören<sup>1192</sup>. Auch er betrachtete den völlig frei aus zwei halbrunden Bronzestücken erfundenen Fuß (**Taf. 38, 5**) nicht als verdächtig.

Ähnlich wie bei der Hydria wurde der Korpus aus mehreren Kupferblechstücken geformt und jene mit Weichlot verbunden (**Taf. 38, 4**). Die Insitu Patina kaschierte das Rot des Grundmetalls und das Silbergrau der Lotmasse. Erst H.-U. Tietz hätte bei einer Teilfreilegung der eigentlich irritierenden Lötung am Übergang zwischen den Baugliedern aufmerksam werden können, dem allerdings das Machwerk ebenso als dubiose Antike entging<sup>1193</sup>.

<sup>1184</sup> Zur Herkunftsangabe aus der Grabung Friedrich Wilhelm III. vgl. Kunze 1989, 180 Nr. 107.

<sup>1185</sup> Zu restaurierungsgeschichtlichen Ausführungen vgl. Peltz 2009d, 73 Abb. 2a-b.

<sup>1186</sup> Vgl. Friederichs 1871a, 355 Nr. 1654.

<sup>1187</sup> Pernice 1904b, 164 Anm. 12.

<sup>1188</sup> Pernice 1904b, 164 Anm. 12. Im Übrigen gab die radiologische Untersuchung vor einigen Jahren E. Pernice in vollem Umfang recht, vgl. Peltz 2009d, 74 Abb. 2b. Nur handelt es sich eben nicht um eine antike, sondern um eine nachantike Herstellungsform von Gefäßen. Ein weiterer Hinweis auf den

neuzeitlichen Ursprung liefert das Material. Pernice sprach bereits von einer reich kupferhaltigen Legierung, die er aber nicht als bedenklich erachtete.

<sup>1189</sup> Führer 1924, 97.

<sup>1190</sup> Pernice 1904b, 164 Anm. 12.

<sup>1191</sup> Die Bergung von Fragmenten aus dem Gefäßkörper ist natürlich nicht auszuschließen, doch dürften sie sich dann in einem Zustand befunden haben, der ihre Berücksichtigung bei der Herrichtung des Gefäßes offenbar ausschloss.

<sup>1192</sup> Vgl. Führer 1924, 100.

<sup>1193</sup> Siehe 406f.

## Gegenkonzepte – restaurierungsethischer Wandel in der musealen Restaurierung

Im Jahr 1902 fasste von Lipperheide die bisherige Entwicklung mit knappen Worten folgendermaßen zusammen: »Die Restauration antiker Helme und antiker Gegenstände aus Metall überhaupt, wie sie in schwunghaftem Betriebe auch heute noch, und nicht allein von Händlern, vorgenommen wird, ist in vielen Fällen nicht empfehlenswert. [...] Leinwand, Taffet, Gips, Erde, Farben u. dgl. sind also bei Restaurationen unzulässig. Lücken ausfüllen zu wollen, ist in der Regel verfehlt«<sup>1194</sup>.

Bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts verdichtete sich mit der zunehmenden kritischen Reflexion verunklärender Restaurierungsergebnisse aus dem Kunsthandel der Wunsch nach mehr Transparenz gerade nun auch in der Restaurierung stattlicher bronzener Gefäße und imposanter Verteidigungswaffen. Die ethische Neuorientierung bedeutete für die Restaurierungspraxis, die vorhandenen technischen Möglichkeiten soweit anzupassen, dass die Fügeverfahren und Ergänzungen ästhetisch befriedigten und sich gleichzeitig als kenntliche Hinzutaten vom Original unterschieden.

Demgemäß äußerte sich von Lipperheide dahin gehend: »Wo Ausbesserungen oder Ergänzungen, zumal für eine geeignete Aufstellung, erforderlich sind, sollten sie möglichst ohne Zuthaten und ohne Substanzverlust in der discretesten Weise erfolgen, sodass niemals eine Täuschung hervorgebracht werden kann. Nur dann bleibt den Stücken der wissenschaftliche Werth erhalten. [...] Theile, die sich losgelöst haben, werden am besten mittelst Bändchen aus dünnem Kupferblech und kupfernen Nieten wieder angefügt; allenfalls auch könnte man bei schweren Beschädigungen ein Drahtnetz aus Kupfer unterlegen, um die losgelösten Theile auf dieses aufzulöthen«<sup>1195</sup>. Von Lipperheides Anweisung, die er in seinem nur im Andruck vorliegenden ersten Band zu den Helmen der antiken Kulturen öffentlich machen wollte, vergegenwärtigt den Bruch mit den tradierten Methoden. Gerade noch die Nietung als Fügetechnik und die Verlötung von Fragmenten auf Drahtstellen in der rekonstruierten Gestalt der Antiken galt als akzeptabel.

Diese nahezu rigide Abkehr von den vormaligen Ergänzungs- und Kaschierungspraktiken konnte von Lipperheide in der Wende zum 20. Jahrhundert nur deshalb so klar umreißen, da sie auf praktische und ästhetische Erfahrungen vorhergehender Restaurierender aufbaute. Vorbilder für solche Bemühungen um minimalinvasive Fügeverbindungen mit dem Anspruch auf Zurückhaltung und intentionale Kenntlichkeit lassen sich bis in das 18. Jahrhundert zurückverfolgen.

Ein prominentes Beispiel ist die große römische Silberplatte aus der Rhône nahe Avignon, die mit ihrer nahezu unangetasteten Restaurierung bald nach ihrer Bergung im Jahr 1656 überdauerte<sup>1196</sup>. Deutlich wird, dass der Restaurierende, bei dem es sich um einen Juwelier gehandelt habe soll, auf der Rückseite der Platte kleine Silberplättchen direkt verlötete oder aber sich zu ihrer Befestigung kleiner Nietstifte bediente. Die Vorderseite mit der mythologischen Darstellung von drei Ereignissen um Achilles' Beteiligung am Trojanischen Krieg<sup>1197</sup> blieb frei von jeglichen Fügeverbindungen. Unverkennbar ist aber auch die unmotiviert anmutende Anordnung der Silberplättchen, die gewiss keinen gehobenen ästhetischen Ehrgeiz verfolgte. Mehr noch suchte der Restaurierende den Kompromiss zwischen größtmöglicher Stabilisierung bei geringer Aufwendung des teuren Materials.

Diese Sparsamkeit war in der Bronzerestaurierung unerheblich. Für sie überzeugte spätestens im frühen 19. Jahrhundert die lokale Eingrenzung der Eingriffe in die Originale bei systematischer Platzierung kleiner

<sup>1194</sup> von Lipperheide 1902, 14.

<sup>1195</sup> von Lipperheide 1902, 14.

<sup>1196</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Médailles, Inv. Bn F 56.344. Das Ergebnis der Erst-Restauration gibt erstmals eine im Jahr 1802 publizierte Radierung wieder. Zur frühen Restaurierung und der Darstellung vgl. Sánchez/Lansing Maish 2014, 110 Abb. 58.

<sup>1197</sup> Die Szene wurde lange Zeit als Darstellung mit dem Feldherrn Scipio nach der Niederlage Karthagos interpretiert und die bemerkenswerte Größe der Platte führte zur Annahme, es handle sich um einen Votivschild, was dem Stück als ›Schild des Scipio‹ zu Prominenz verhalf.

Hinterlegungen, wie Berliner Griffspiegel als früheste Arbeiten in dieser Form aus der Sammlung zum Ausdruck bringen, auf die der letzte Absatz des Kapitels zurückkommt.

Legt man zunächst den Fokus weiterhin auf die Gefäßrestaurierung, bot sich für sie neben den vernieteten Plättchen auch die Klammerung als Fügetechnik aus den metallverarbeitenden Handwerksgilden.

Die lokale Eingrenzung des Eingriffes, die auch hiermit möglich war, gibt der an einer Stelle gerissene Kessel mit drei Beinen aus der Sammlung Bartholdy (Inv. Fr. 584; **Taf. 37, 1**) zu erkennen. Den Eindruck eines bewusst bedachten Vorgehens unterstreicht, dass der Restaurierende nur eine Klammer und diese wenig auffällig unmittelbar unterhalb des Randes platzierte (**Taf. 37, 2**). Mit diesem Lösungsansatz unterscheidet sich diese Arbeit aus dem beginnenden 19. Jahrhundert wohltuend von der des Juweliers an der Silberplatte. Allerdings hatte die konzeptionelle Zurückhaltung auch einen Nachteil. Die Klammer ging am Kessel deshalb verloren, weil sie mit einem Kitt, Harz oder sonstigem Klebemittel eingesetzt war. Zumindest fehlen jegliche Hinweise auf die Weichlötung, die man offenbar vermied.

Selbst so und zudem mit dem Verzicht auf eine Insitupatinakaschierung hebt sich die Bronze aus dem Kanon der verbreiteten Unkenntlichkeitsbestrebungen ab. Mit dieser Zurückhaltung ist das Gefäß unter den Restaurierungen des frühen 19. Jahrhunderts singulär in der Berliner Sammlung und mutet beinahe als jüngere Arbeit an, worauf jedoch jegliche Hinweise fehlen. Hieraus schlussfolgert auch, dass durch das Jahrhundert hindurch eine größere Verbreitung dieser lokalen Klammertechnik oder auch der minimalinvasiven Vorgehensweise, die nur vereinzelt an Spiegeln zu beobachten ist, unwahrscheinlich erscheint.

Kehrt man an das Ende des Jahrhunderts und die Hinterlegetechnik mit kleinen vernieteten Plättchen an den Helmen von Lipperheides zurück, ist eingangs anzumerken, dass zwar bei einer Restaurierungskampagne Mitte der 1980er Jahre an vielen Stücken der 92 Helme umfassenden Berliner Sammlung die frühen Restaurierungen durch zeitgenössische ausgetauscht wurden<sup>1198</sup>, doch weisen zahlreiche aus dem übrigen Bestand immer noch das diskutierte Restaurierungsbild auf.

Dass von Lipperheide bereits zehn Jahre vor seinen zur Publikation vorgesehenen Restaurierungsempfehlungen mit der Technik in Kontakt kam, belegen der frühe korinthische Helm (Inv. Misc. 11910, L 3; **Taf. 231, 2**) und ein mittellitalischer Negauer Helm (Inv. Misc. 11910, L 54; **Taf. 234, 2**). Sie zählen zu den Antiken des Mailänder Sammlers Amilcare Ancona, die von Lipperheide im Jahr 1892 erwarb. Beide Exemplare finden sich in Anconas Sammlungskatalog wieder, den er im Jahr 1886 mit Fototafeln veröffentlichte<sup>1199</sup> und auf denen sich die Helme in dem Zustand zeigen, in dem sie heute noch vorliegen. Die Fotodokumente verdeutlichen also auch, dass die von Nieten gehaltenen Bändchen schon in den 1880er Jahren von italienischen Restaurierenden angewendet wurden.

Die Helme wirken wie eine Übergangsstufe auf dem Weg in die geforderte restaurierungsethisch, folglich -praktische Helmbearbeitung. Hierfür sprechen die übrigen Restaurierungseingriffe, die noch ganz dem tradierten Verständnis nach ihrer Unkenntlichkeit und der Vollständigkeit einer Antiken verpflichtet waren.

Die gute Realisierung dieses Anspruchs sorgte auch dafür, dass die nachantiken Bearbeitungen am korinthischen Helm erst nach und nach Erwähnung fanden. Für ihn wies Szombathey zwar schon im Jahr

<sup>1198</sup> Im Zusammenhang mit der archäologischen Aufarbeitung der gesamten Berliner Helmsammlung wurde ein Teil am Römisch Germanischen Zentralmuseum in Mainz zwischen 1985 und 1987 restauriert. Zu den Helmen aus der Sammlung von Lipperheide vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Misc. 11910, L 16. 21. 24-25. 31. 39. 44-50. 53. 58. 63. 66. 69-72. 78-80. 91. H.-U. Tietz nahm an weiteren Helmen aus der Sammlung zurückhaltende Oberflächenbehandlungen vor, vgl. H.-U. Tietz, Tätigkeitsberichte, 1986, in: SMB-ANT-Archiv, Restaurierungsdokumentationen. Hierzu zählen Inv. Misc.

11910, L 1. 5-6. 9-10. 13-14. 16. 18-20. 22. 26. 32-33. 36. 38. 55. 57. 59-62. 76. 86. 89. Eine Ent-Restaurierung erfolgte in keinem Fall (s. 525f.), sodass solche und weitere Helme für die hier geführte restaurierungsgeschichtliche Betrachtung zur Verfügung standen. Die doppelte Nennung eines Helmes dürfte einem Missverständnis zu Grunde liegen. Den Vorzustand mit den historischen Restaurierungen dokumentieren teils Negative, die 1905 oder kurz zuvor in Berlin belichtet wurden, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 2029 a-u.  
<sup>1199</sup> Vgl. Ancona 1886, 8 Nr. 14 Taf. 2; 7 Nr. 9 Taf. 1.

1903/1904 auf die Erneuerung am Nackenschirm mit »Kupferblechstückchen«<sup>1200</sup> hin (**Taf. 231, 3**), doch erst Erich Kukahn besprach 1936 die Ausbesserungen an Rissen und Montagen von Fragmenten »durch moderne untergenietete Bronzeplättchen«<sup>1201</sup> sowie die Rekonstruktion des heute wieder verlorenen Nasals. Die mit Weichlot eingesetzte große Ergänzung auf der Kalotte erwähnten beide nicht (**Taf. 232, 1**), da sie seinerzeit nur schwer unter dem Korrosionsimitat auszumachen gewesen sein dürfte.

Anders verhält es sich beim Negauer Helm, der ein vergleichbar trügerisches Restaurierungsbild aufzeigt und für den schon Szombathy feststellte, dass »der obere Theil der Kuppe ausgebrochen und aus Kupferblech neu ergänzt ist«<sup>1202</sup> (**Taf. 235, 1**). Auch wenn der Restaurierende ausschließlich die Bändchenfixierung umsetzte (**Taf. 235, 2**) und so auf die zusätzliche Weichlötung verzichtete, begründete er in tradierter Machart die antiken Bruchkanten, um so die Ergänzung leichter einpassen zu können. Genauso war die großflächige Applikation einer überwiegend erhaltenen Insitupatina noch dem vormaligen Konzept verbunden, alle Eingriffe zu kaschieren.

Die restaurierungsethische Weiterentwicklung symbolisiert ein korinthischer Helm jüngerer Zeit (Inv. Misc. 11910, L 22; **Taf. 232, 2**). Angeblich in Capua gefunden konnte er nur in Fragmenten und auch nicht vollständig geborgen werden. Überliefert sind die rechte Seite, ein Stück der Stirn mit dem Nasal und die linke Wangenklappe.

Das Zusammenfügen folgte ganz den Vorstellungen von Lipperheides mit innenwandig vernieteten Bändchen (**Taf. 233, 1**) und ohne jegliche Ergänzungen. Von der Richtigkeit des neuen Restaurierungskonzepts überzeugt wollte von Lipperheide am Ende des 19. Jahrhunderts eine Zeichnung vom Helm veröffentlichen<sup>1203</sup> (**Taf. 232, 3**), die neben Lücken, Rissen, Fehlstellen auch einige eingesetzte Nietungen der Restaurierung erfasste.

Im Übrigen führte die minimalinvasive Zurückhaltung beim Helm zu einer Kleinteiligkeit vernieteter Kupferplättchen, die bald statische Schwierigkeiten aufzeigten. Um die Sicherheit der Bronze besorgt setzte man daher an der Innenseite an der Kalotte und der linken Wangenklappe mit Nieten zusätzlich zwei massive Bleche ein<sup>1204</sup> (**Taf. 233, 2**).

Zu erwähnen ist noch ein Negauer Helm vom Typ Vetulonia (Inv. Misc. 11910, L 59; **Taf. 236, 1**), der insgesamt das neuartige Konzept der konsequenten Bewahrung des überlieferten Zustandes, beginnend bei der Korrosionskruste mit Sinterauflagerungen über die Kenntlichkeit von Rissen etc. bis zum Verzicht auf Ergänzungen sowie dem minimalinvasiven Fügen von Fragmenten, verdeutlicht.

Die Aufzählung ließe sich fortsetzen, auch für solche Helme, die von Lipperheide mit einem Restaurierungsbild erwarb, von dem er sich distanzierte.

Mit dieser Haltung nahm von Lipperheide in der Waffensammlergemeinschaft keine Sonderstellung ein. Zum Kreis zählte auch der Münchner Archäologe Naue. Aus seinem Nachlass gelangte der korinthische Helm (Inv. 31594; **Taf. 15, 5**) mit Namensinschrift auf dem Nackenschutz an das Antiquarium<sup>1205</sup>. Naues Helm verfolgte mit den materialähnlichen Ergänzungen am Nasal und am rechten Wangenschirm nun doch wieder den Wunsch nach Vollständigkeit, allerdings unter der Maßgabe der Kenntlichkeit. Die Idee griff soweit, dass selbst die Bändchen offen sichtbar an der Außenseite angesetzt wurden. Ihre Färbung und die

<sup>1200</sup> J. Szombathy, Katalog der Sammlung F. v. Lipperheide. Erster Teil. Waffen und Werkzeuge I. Helme, 1903/04, Blatt 13, Nr. 3, in: SMB-ANT-Archiv, Wissenschaftliche Korrespondenz.

<sup>1201</sup> Kukahn 1936, 57 f.

<sup>1202</sup> J. Szombathy, Katalog der Sammlung F. v. Lipperheide. Erster Teil. Waffen und Werkzeuge I. Helme, 1903/04, Blatt 53, Nr. 55, in: SMB-ANT-Archiv, Wissenschaftliche Korrespondenz.

<sup>1203</sup> Das Blatt war für den Band »Antike Helme« vorgesehen, der wie der erwähnte Bestandskatalog nur als Andruck erschien, vgl. von Lipperheide 1896, 26 Abb.

<sup>1204</sup> Die Nachbesserungen sind mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit noch durch von Lipperheide veranlasst worden. Hierfür sprechen die gleiche Verfahrensweise und fehlende Hinweise auf eine spätere Bearbeitung.

<sup>1205</sup> Der Zeitpunkt der Erwerbung ist nicht eindeutig auszumachen. Der Helm zählt zu den Antiken, die nicht sogleich inventarisiert wurden. Derlei Objekte wurden sukzessiv in den 1930er Jahren nachinventarisiert, womit sich die Aufnahme in das Inventar nach 1936 erklärt.

der Ergänzungen sind wohl nicht als Kaschierung anzusehen, sondern suchten offenbar den Kompromiss zwischen bedingungsloser Kenntlichkeit und visueller Zurücknahme des Restaurierungseingriffes, der an die gegenwärtig praktizierte Neutralretusche erinnert.

Naue war es wiederum, über den von Lipperheide bereits im Jahr 1890 mit den Restaurierungsgepflogenheiten am Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz in Kontakt kam. Hier nahm man eine Restaurierung und Abformung an zwei Gürteln und zwei Helmen aus der Sammlung von Lipperheide vor. Ihm dankte der damalige Direktor des Mainzer Museums Ludwig Lindenschmit d. Ä. für die Bereitstellung der Antiken zur Anfertigung von Kopien. Lindenschmit d. Ä. betonte: »Die Nachbildung der vier Stücke war mir von Wichtigkeit, umso mehr [...] als Fundort derselben Gurkfeld in Krain angegeben ist«<sup>1206</sup>. Die Freude begründet sich in der Prominenz der reichen hallstattzeitlichen Waffenbeigaben, die in Gräbern im damaligen österreichischen Kronland, dem heutigen slowenischen Krško, zutage kamen. Die Kopien bereicherten also ein wichtiges Forschungsspektrum, zumal die Originale interessante Punzdekore aufzeigten. An anderer Stelle in seinem Schreiben erwähnte Lindenschmit d. Ä.: »Die beiden Eberfiguren auf den Seitenflächen des einen Helmes habe ich durch vorsichtige Reinigung etwas deutlicher zur Erscheinung bringen lassen und glaube hierin in Ihrem Sinne gehandelt zu haben«<sup>1207</sup>.

Leicht ist in dem Stück der apulisch-korinthische Helm (Inv. Misc. 11910, L 30; **Taf. 234, 1**) aus der Sammlung von Lipperheide zu erkennen, an dem man in Mainz auch die Replatzierung der Buschgabel und der rechten Halterung auf der Kalotte mit Nieten vornahm. Im Übrigen bedeutete »Reinigung« in seinem Falle die mechanische Einebnung der Korrosionsauflagen bis nahe dem antiken Niveau in dem Ausmaß, das heute obduziert werden kann und in dem nur schwach die Darstellungen auszumachen sind. Zumindest fehlen jegliche Hinweise auf eine spätere Bearbeitung. Nicht überliefert ist, ob von Lipperheide, der die unberührte Oberfläche zu schätzen schien, von dem weitreichenden Eingriff in das Oberflächenbild tatsächlich angetan war, wie Lindenschmit d. Ä. hoffte.

Das Mainzer Museum mit eigenen Restaurierungsateliers ist ab seiner Gründung im Jahr 1852 auch als wichtiger Impulsgeber in der Gefäßrestaurierung anzusehen, dies gerade dann, wenn das Konzept die Rückgewinnung ihrer Erscheinung als vollständige Antiken mit klarer visueller Trennung zwischen Original und Hinzutat vorsah.

Der bisher früheste und gut aufgearbeitete Beleg hierfür findet sich im frühlatènezeitlichen Fürstengrab aus Bad Dürkheim<sup>1208</sup>. Die Arbeiten wurden unmittelbar nach der Bergung im Oktober 1864 in Mainz aufgenommen und fanden im darauffolgenden Jahr ihren Abschluss.

Der Sohn des 1893 verstorbenen Direktors Lindenschmit d. Ä., Ludwig Lindenschmit d. J., erwähnte 1902 rückblickend: »Als eine der bedeutendsten und wichtigsten Leistungen der Werkstätte in dieser Zeit muss die mühevollere Rekonstruktion des etruskischen Dreifusses und des zugehörigen großen Erzgefäßes aus einem Grabhügel bei Dürkheim an der Haardt bezeichnet werden, die in völlig trümmerhaftem Zustand der Anstalt übergeben worden waren«<sup>1209</sup>. Mit dem »Erzgefäß« sprach Lindenschmit d. J. den 40 cm hohen etruskischen Stamnos an, der gleich dem Dreifuß als repräsentativer Import in die Grablege nördlich der Alpen gelangte.

Eine frühe Fotografie<sup>1210</sup> (**Taf. 276, 2**) verdeutlicht das Ergebnis der Restaurierung, mit dem der Stamnos bis in die Gegenwart am Museum in Speyer überdauerte<sup>1211</sup>. Deutlich heben sich die mit Nieten montierten

<sup>1206</sup> Lindenschmit d. Ä. an von Lipperheide, 18.03.1890, in: RGZM-Archiv, Band III, 786 f.

<sup>1207</sup> Lindenschmit d. Ä. an von Lipperheide, 18.03.1890, in: RGZM-Archiv, Band III, 786 f.

<sup>1208</sup> Zur Restaurierungsgeschichte vgl. Bardelli 2017, 19-32.

<sup>1209</sup> Zitiert nach Bardelli 2017, 20.

<sup>1210</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 8 b, Fach 241, Bronzen.

<sup>1211</sup> Speyer, Historischen Museum der Pfalz, Inv. B98.

originalen Fragmente von der materialähnlichen Hinterlegung ab<sup>1212</sup>. Ihre Gestalt griff in vollem Umfang die Form der etruskischen Treibarbeit auf. Die Oberfläche lehnte sich zwar an das Korrosionsbild archäologischer Bronzen an, doch nun zurückhaltend und unverkennbar in einem Duktus, der den Unterschied zwischen antiker und nachantiker Substanz deutlich erkennen ließ.

Die technische Präzision dieser Restaurierung kommt in der Herstellung der Hinterlegung zum Ausdruck. Sie entstand in einem Stück mit so hoher maßlicher Genauigkeit, dass die Fragmente versatz- und spaltenlos aufgesetzt werden konnten<sup>1213</sup>. Die überall am nachantiken Stamnos auszumachenden rotationssymmetrischen flachen Rillen könnten auf eine Drehbankpolitur nach dem Treibvorgang verweisen. Denkbar ist allerdings auch das Drücken<sup>1214</sup>. Dabei wird eine Blechscheibe auf einer Drückbank (ähnlich der Dreh- und Drechselbank) in rotierendem Zustand mit Drückwerkzeugen spanlos umgeformt. Das Metalldrückerhandwerk des 19. Jahrhunderts vermochte es, beinahe jede Gefäßform herzustellen, sodass die frühe Übernahme der Technik durch Restaurierende nur naheliegend wäre. Sicher ist, dass man im Antiquarium annähernd ein halbes Jahrhundert später das Drücken praktizierte, worauf im Kapitel zu C. Tietz eingegangen wird<sup>1215</sup>.

Der Stamnos vergegenwärtigt auch Tendenzen in der musealen Restaurierung, sich frühzeitig von der Löttechnik zu distanzieren. Die Vorteile der Niettechnik dürften überzeugt haben und die Bohrlöcher für die Nieten in der originalen Substanz wurden als akzeptabler Eingriff angesehen, da man sie wieder verschloss. Noch überzeugender wäre die Verwendung kleiner Schrauben oder Splinte gewesen. Sie sind lösbar und wiederverwendbar, folglich hätte man jederzeit auch die Rückseiten der Gefäßfragmente einsehen können, die mit der Niettechnik vollständig und dauerhaft verdeckt blieben. Solche frühen Überlegungen zur Reversibilitätsfrage konnten sich offenbar noch nicht durchsetzen, der Fokus lag vorerst ganz auf der entscheidenden Neuerung der Kenntlichkeit aller Hinzutaten.

Die Weiterführung der Prämisse bei gleichbleibender Restaurierungstechnik verdeutlichen Prunkgefäße aus dem Fürstengrab der frühen Latènezeit, auf das man im Jahr 1879 in Kleinaspergle stieß. Angesichts der zeitgleichen Entdeckung des spektakulären Fundes in einem Hügelgrab bei Hochdorf sah sich das Württembergische Landesmuseum in Stuttgart außer Stande, beide Grabkomplexe restauratorisch für die zeitnahe Ausstellung herzurichten. Hilfe fand man am Mainzer Museum. Die Notizen von Lindenschmit d. Ä. zu den dortigen Arbeiten um 1880 wurden im Zusammenhang mit der Neu-Restaurierung der Funde am selben Haus im Jahr 1986 ausgewertet<sup>1216</sup>.

Zum Stamnos<sup>1217</sup>, der dem Bad Dürkheimer auffallend ähnlich ist, merkte Lindenschmit d. Ä. an: »Die zahlreichen Erzblechstücke sind jetzt auf einer genau gleichgeformten neugefertigten, aber gut oxydierten Metallvase an zugehöriger Stelle aufgeheftet«<sup>1218</sup>. Dergleichen gibt er für die Schnabelkanne<sup>1219</sup> aus dem Komplex an. Wie beim Stamnos aus Bad Dürkheim dürfte »gut patiniert« auch im Falle der Kleinaspergle-Funde bedeuten, dass man sich zwar an der Färbung der archäologischen Korrosion orientierte, sie aber nicht täuschend imitierte.

Im März 1880 ließ Lindenschmit d. Ä. seinen Kollegen in Stuttgart wissen: »Die zerrissenen Bronzevasen, welche mit vielen hunderten kleinster Bronzenieten auf entsprechende Metallunterlage gebracht sind, forderten eine himmlische Geduld«<sup>1220</sup>. Jene war ohne jeden Zweifel bei der Rückgewinnung der antiken Erscheinung mit der weitgehenden Bewahrung des Überlieferten aufzubringen.

1212 Für zahlreiche Detailinformationen zum Restaurierungsbild am Stamnos und hilfreiche Diskussionen ist G. Bardelli (Mainz) zu danken.

1213 Eine Lotnaht, die auf die Fertigung einzelner Teile verweist, ist nicht vorhanden.

1214 Zur Technik des Drückens seit der klassischen Antike vgl. Mutz 1972, 40-42 Abb. 62-67.

1215 Siehe 398.

1216 Vgl. Kimmig 1988, 87.

1217 Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Inv. 8723.

1218 Zitiert nach Kimmig 1988, 305.

1219 Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Inv. 8723,15.

1220 Zitiert nach Kimmig 1988, 298.

Die Schnabelkanne zeigt gleich der erwähnten Hydria von Grächwil die stilistisch bedingten Schwierigkeiten auf, die bei der Rekonstruktion einer originalen Gefäßform auftreten konnten. Bei ihr orientierte sich die Restaurierung fälschlicherweise an den etruskischen Vorbildern und nicht an den keltischen Nachschöpfungen, zu der die Kanne zählt<sup>1221</sup>. Der Irrtum ist allerdings kaum als Nachlässigkeit anzusehen, da der schlankere Typus zum damaligen Zeitpunkt noch unbekannt war.

In der restaurierungsgeschichtlichen Betrachtung aus dem Jahr 1988 des einst 135 Liter fassenden Bronzebeckens<sup>1222</sup> widersprechen sich die Angaben zur Restaurierung der 1880er Jahre. Einerseits wird erwähnt, dass »die zahlreichen Blechstücke in der damals üblichen Weise auf eine vorher ermittelte Gipsform genagelt bzw. geheftet«<sup>1223</sup> waren, was an die Hydria aus Grächwil erinnert. Hingegen erwähnte man anderer Stelle auch für den Kessel eine materialähnlich hinterlegende Ergänzung<sup>1224</sup>. Für jene sprechen die in den 1980er Jahren veröffentlichten Fotografien<sup>1225</sup>.

Wie die Abbildungen auch nahelegen, wählte der Restaurierende statt Nieten kleine Splinte, die nach dem Einsetzen in die Bohrlöcher an ihren Enden aufgebogen wurden. Sollte dem so sein, kann das Becken die Umsetzung der oben angestellten Überlegungen zur Lösbarkeit und Wiederverwendbarkeit am Mainzer Museum zum Ausdruck bringen, die man dann aber offenbar nicht weiterverfolgte. So zumindest stellt sich die Forschungslage dar, die den Kessel bisher als einzigen möglichen Vertreter dieser Restaurierungstechnik ausweist.

Im September 1887 informierte der Restaurator vom Berliner Völkerkundemuseum Krause nach seinem Besuch in Mainz den Generaldirektor der Königlichen Museen über die dortige Bronzebehandlung, der er nicht viel Neues abgewinnen konnte. »Nur für Restaurierung fragmentierter Bronzegefäße und Bronzeschmucksachen geschieht in Mainz, wohin auch andere Museen derartige Objekte zur Behandlung schicken, durch die geschickte Hand des sehr eifrigen und umsichtigen Metallarbeiters Meyer sehr Erfreuliches. Nach den größten Fragmenten wird aus Messing ein Gefäß getrieben, auf welches die Fragmente mittels feiner Drahtstiftchen aufgenietet werden«<sup>1226</sup>. Neben Krauses Begeisterung für die Methode konkretisiert der Bericht Material und Technik zur Herstellung der Hinterlegungen in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts.

Krauses Schreiben kann auch so verstanden werden, dass offenbar zu diesem Zeitpunkt nur ein Mitarbeiter spezialisiert genug war, um solche komplexen Restaurierungen vornehmen zu können. Im Übrigen würde dieser Umstand erklären, warum man in Mainz bei der Restaurierung der Funde aus Kleinaspergle in Zeitverzug geriet<sup>1227</sup>.

Zu Unrecht ging die »Mainzer Niettechnik«<sup>1228</sup> als Methode in die restaurierungsgeschichtliche Forschung ein, mit der übergreifend selbst die genieteten materialähnlichen Ergänzungen mit deutlichen Tendenzen ihrer trügerischen Kaschierung angesprochen werden<sup>1229</sup>. Wie gezeigt lehnte sie sich zwar an vormalige Praktiken an, modifizierte sie aber gemäß den neuen restaurierungsethischen Vorstellungen.

Der dem Bericht von Krause zu entnehmende Hinweis auf das anhaltende Interesse Dritter an der »Mainzer Niettechnik« signalisiert, dass die Resultate offenkundig zu einer Art Gütesiegel wurden. Ob nun mit getriebener oder gedrückter Hinterlegung, die Vergleichbarkeit der Ergebnisse führt zu der Überlegung, identisch bearbeitete Bronzen auf ihre Restaurierungsprovenienz zu hinterfragen.

1221 Vgl. Kimmig 1988, 87.

1222 Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Inv. 8723,18.

1223 Kimmig 1988, 153.

1224 Vgl. Kimmig 1988, 87.

1225 Vgl. z. B. Kimmig 1988, Taf. 18.

1226 Krause an GV, 06.09.1887, in: SMB-EM, E 584-1887.

1227 Vgl. Kimmig 1988, 297.

1228 Shefton 1988, 104 Anm. 1.

1229 Vgl. Born/Hansen 1992, 341; Born 1999, 424.

In diesem Zusammenhang fallen einige Bronzegefäße aus dem Landesmuseum in Trier auf<sup>1230</sup>, darunter die sehr qualitätvolle etruskische Schnabelkanne aus einem Hügelgrab bei Weiskirchen im Saarland<sup>1231</sup>. Die Fundumstände sind nicht mehr zu klären, gesichert ist die Übereignung durch die altertumsinteressierte Vereinigung ›Gesellschaft für Nützliche Forschung‹, die ihre Sammlung nach Gründung des Trierer Museums im Jahr 1876 dem Haus übergab. Aus dem Inventareintrag von 1877 geht hervor, »[d]as Gefäß aus Gyps [sei] jetzt [aus] Messing)«<sup>1232</sup>, respektive erfolgte bald nach der Erwerbung. Der einzige Unterschied zu den Mainzer Beispielen ist in der unruhigeren Oberflächengestaltung der im Übrigen eindeutig gedrückten Hinterlegung zu sehen.

Entweder bat man im Jahr 1877, also ein Jahr vor Krauses Besuch in Mainz, den dortigen Meyer um die Herrichtung oder der Restaurierende, der für das Trierer Museum tätig war, übernahm das Konzept und beherrschte das Drücken.

Demnach zeigte sich das Museum bereits bei seiner Gründung offen gegenüber der neuen Restaurierungspraxis, die sich auch an weiteren Bronzegefäßen aus dem Haus finden lässt. Auch wenn völlig unklar ist, wann und wo sie bearbeitet wurden, wirft die Häufung die Überlegung auf, dass über die Museen in Mainz, Speyer und Trier hinaus vergleichbare Arbeiten in anderen frühzeitig gegründeten provinziäl-römischen Museen entlang des im deutschsprachigen Raum verlaufenden Limes zu finden sein dürften.

In der Berliner Sammlung weist die prächtige Hydria mit griechischer Inschrift an der Mündung (Inv. 30636; **Taf. 10, 1; Cover Teil 2**) dieses Restaurierungsbild auf<sup>1233</sup>. Sie kam aus dem Besitz des Freiburger Archäologen Ernst Fabricius, der als Stipendiat des Archäologischen Instituts die antiken Mittelmeerländer bereiste, an die Sammlung. Fabricius wird auch die griechische Stadt Notion an der kleinasiatischen Küste besucht haben, die als Fundort für das Gefäß überliefert ist. Die Berliner Sammlung erreichte es »aus Buchstücken mittels Nieten auf moderner Unterlage zusammengesetzt«<sup>1234</sup>, wie Neugebauer 1924 erwähnte. Die Präzision besticht auch hier. Die aus Messingblech getriebene Hydria entspricht dem Original millimetergenau, sodass die Fragmente ohne Spalten oder Versatz aneinandergesetzt werden konnten (**Taf. 10, 2**). Die gesamte Machart folgt den Intentionen der Mainzer Vorbilder. Ein Unterschied zeigt sich nur mit der anderen Oberflächengestaltung der Hinterlegung<sup>1235</sup>.

Folgt man der Überlegung, dass die chemische Patinierung der ›modernen Unterlagen‹ in Mainz zum Standard zählte, könnte der gleichmäßige Malmittelauftrag an der Berliner Hydria auf einen anderen Bearbeiter verweisen. Natürlich kann die Hydria auf ein spezialisiertes Atelier an der türkischen Westküste hinlenken, und doch spricht die Machart vorerst für einen Restaurierenden, der in der Tradition der ›Mainzer Niettechnik‹ arbeitete und vielleicht in der Nähe des Heimatortes von Fabricius ansässig war<sup>1236</sup>.

Dass man auch südlich der Alpen die genietete materialähnliche Hinterlegung den veränderten restaurierungsethischen Vorgaben anzupassen verstand, vergegenwärtigt ein Stamnos aus einem Grab in Santa Paolina die Filottrano unweit von Ancona, wo das Gefäß aufbewahrt wird<sup>1237</sup>.

<sup>1230</sup> Für zahlreiche Informationen und weiterführende ausführliche Diskussionen zu Restaurierungsergebnissen aus dem 19. Jahrhundert an Funden aus dem Trierer Museum ist L. Eiden (Trier) zu danken.

<sup>1231</sup> Trier, Rheinisches Landesmuseum, Inv. G 103.

<sup>1232</sup> Zitiert nach E-Mail von L. Eiden, 04.07.2018.

<sup>1233</sup> Zu restaurierungsgeschichtlichen Angaben vgl. Peltz 2009b, 177 Abb. 3.

<sup>1234</sup> Führer 1924, 99.

<sup>1235</sup> Bei der Berliner Hydria wurden die Henkel und der Fuß nun doch wieder mit Weichlot replaziert. Ob diese Methode auch in Mainz praktiziert oder dort abgelehnt wurde, war nicht

zu belegen, sodass dieses Vorgehen bei einem Vergleich der Arbeiten vorerst nicht berücksichtigt werden kann.

<sup>1236</sup> Schon der Inventareintrag spricht von einer Hydria, nicht von Fragmenten einer solchen, vgl. Inv. 29, Nr. 30636. Folglich erfolgte die Erwerbung in restauriertem Zustand und ist nicht als Berliner Arbeit anzusehen.

<sup>1237</sup> Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche, Inv. 3752. Für den Hinweis auf das Gefäß sowie Anmerkungen zu den frühen Restaurierungsergebnissen ist G. Bardelli (Mainz) zu danken. Dank geht auch an V. Belfiore (Ancona) für Informationen zum Grabungskontext und zum Restaurierungshorizont.

Wieder wurden die Fragmente der etruskischen Treibarbeit mit Nieten auf einen hier nun aus Kupferblech nachempfundenen Stamnos aufgesetzt und wieder unterscheidet sich seine monochrome Oberflächenfärbung deutlich von der Patina der überlieferten originalen Substanz.

Der zwischen 1911 und 1913 geborgene und gewiss bald für das Museum restaurierte Stamnos wird keine Ausnahmeerscheinung innerhalb der musealen Restaurierung in Italien am beginnenden 20. Jahrhundert sein. Gesichert ist, dass in jenen Jahren ein Luciano Proni und sein Sohn in Pesaro, Arcevia und Ancona als Metallrestauratoren aktiv waren. Sollten sie den Stamnos restauriert haben, ist anzunehmen, dass sie sich auch über diese Arbeit hinaus der nun anders ausgerichteten Restaurierungsethik verbunden fühlten und weitere Gefäße in den drei Museen vergleichbar herrichteten. Hier bleibt abzuwarten, zu welchen Ergebnissen die dortige restaurierungsgeschichtliche Forschung kommen wird<sup>1238</sup>.

Mit dem römischen Eimer aus einer Grablege bei Hagenow in Mecklenburg sei auf ein vereinfachtes Vorgehen bei gleichbleibenden restaurierungsethischen Maßstäben an Gefäßen mit nur wenigen Fehlstellen verwiesen<sup>1239</sup>, das sich vielleicht zukünftig auch an anderen Antiken nachweisen lässt, die nördlich oder auch südlich der Alpen restauriert wurden. Jedenfalls ist im Berliner Antiquarium solch eine Restaurierung nicht auszumachen.

Die Erleichterung im Vergleich mit den ganzformatigen Hinterlegungen bestand in der lokalen Applikation einzelner Bleche, die sich zudem vereinfachter treibtechnisch herstellen ließen. Ein wesentlicher Vorteil war, dass Teile der Innenwandung auch nach der Restaurierung unberührt sichtbar blieben. Unverkennbar ist in der Methode die modifizierte Weiterführung der früheren Technik zu erkennen, die beispielhaft an dem ovalen Becken (Inv. Fr. 1580; **Taf. 72, 1**) aus der Vesuvregion besprochen wurde.

Trotz der Verwandtschaft verfolgten beide Arbeitsweisen unterschiedliche restaurierungsethische Vorstellungen. Als zentrale Abänderung ist die konzeptionelle Kenntlichkeit anzusehen, die den vorhergehenden Restaurierungen nicht eigen war.

Eine rigorose Ablösung in der musealen Restaurierung von den vorhergehenden Prämissen verdeutlichen die meisten Bronzefunde aus der Tomba Regolini-Galassi<sup>1240</sup>. Die Grabbeigaben der hochgestellten weiblichen Persönlichkeit aus der orientalisierenden Epoche Etruriens wurden 1836 in einem Tumulus in der Nähe von Cerveteri entdeckt und hiernach umfassend restauriert im Museo Gregoriano Etrusco an den Vatikanischen Museen ausgestellt. Die archäologische Forschung zu Beginn des 20. Jahrhunderts führte dann in den 1910er Jahre zu einer groß angelegten Neu-Restaurierung durch Ignazio Fongoli<sup>1241</sup>.

Sein Konzept sah nach der Ent-Restaurierung die Hinterlegetechnik vor, die von Lipperheide für den Umgang mit deutlich fragmentierten Antiken empfahl, also ihre Montage auf formaufgreifenden Drahtnetzen. Die praktische Ausführung und besondere Ästhetik ist Fotografien in der umfassenden Publikation des Grabkomplexes durch Luigi Pareti im Jahr 1947 zu entnehmen, die zeigen, dass Fongoli das Überlieferte der acht Votivschilde auf runde, die Schildwölbung nachempfindende Netze montierte und einen großen Kessel mit einer innenliegenden Konstruktion aus Netzsegmenten mit Armierungsrahmen stabilisierte<sup>1242</sup>.

Die optische Leichtigkeit der Hinterlegungen ergänzt dezent das Fehlende zu einem Ganzen ohne eine Wiederholung der antiken Materialität oder die des korrodierten archäologischen Fundes. Im Grunde überließ

<sup>1238</sup> Derzeitig widmet man sich der dortigen Restaurierungsgeschichte näher, wie V. Belfiore (Ancona) mitteilte.

<sup>1239</sup> Schwerin, Archäologische Landesmuseum Mecklenburg-Vorpommern (Inv. E 1102). Für Hilfestellungen und Informationen zu dem hier und den unten besprochenen Gefäßen ist S. Suhr, L. Bartel und P. Teichert-Köster (Lübstorf) zu danken.

<sup>1240</sup> Benannt nach den prominenten Ausgräbern der Gegend, Alessandro Regolini und Vincenzo Galassi.

<sup>1241</sup> Vgl. Sannibale 2009, 353. Für zahlreiche Hinweise und Anregungen ist M. Sannibale (Vatikan) zu danken.

<sup>1242</sup> Zu den Schilden vgl. Pareti 1947, Taf. 34-35. Zum Kessel vgl. Pareti 1947, Taf. 20.

Fongoli die Vervollständigung der fragmentierten Antiken dem Betrachter, dem als Hilfestellung die Gitterstruktur des Drahtnetzes diene. Hinzu kam, dass die Rückseiten der Antiken nahezu vollständig einsehbar blieben.

Ob Fongoli die Fragmente klammerte, nietete, oder, wie von Lipperheide vorgeschlug, verlötete, war nicht in Erfahrung zu bringen. Geht man von leicht lösbaren Verbindungen (Klammerung oder Verschraubung) aus, könnte man von bewusst reversibel gestalteten Restaurierungen sprechen.

Das von Fongoli an den Funden aus der Tomba Regolini-Galassi realisierte und schon annähernd ein Jahrzehnt zuvor dem Waffensammler von Lipperheide bekannte Konzept der Rückgewinnung von Vollständigkeit wurde offenbar nördlich und südlich der Alpen auch anderenorts als neuer restaurierungsethischer Maßstab diskutiert und sogar in adaptierter Form umgesetzt.

Für zwei solche Beispiele sichern die Realisierung bis spätestens in die 1930er Jahre Fotografien aus der Abteilung des Berliner Fotoarchivs, die bis zu diesem Zeitpunkt zusammengetragen worden waren. So wurden zum damaligen Zeitpunkt die Überreste einer großen Schnabelkanne aus Ascoli in Florenz auf einem Drahtgerüst montiert aufbewahrt<sup>1243</sup> (Taf. 269, 3) und im Museum von Nîmes waren die Fragmente einer Hydria mit spitzem Boden aus Pompeji bis dahin auf einer Blechstreifenkonstruktion aufgesetzt worden<sup>1244</sup> (Taf. 274, 1).

Die tatsächliche Verbreitung dieser Versuche im Bemühen um Kenntlichkeit, Sichtbarkeit der Rück- und Innenseiten und vielleicht ja auch Reversibilität gerade um die Jahrhundertwende ist vorerst noch schwer auszumachen. Hierfür fehlt es bisher an einer weiterführenden Forschung, die sich diesem Thema annimmt.

Dergleichen ist auch für das Aufgreifen der Rekonstruktion von Fehlendem aus Holz zu sagen. Die Berliner Amphora aus Smyrna (Inv. Fr. 1657; Taf. 78, 2) signalisierte den technischen Vorteil der im Vergleich mit den getriebenen großformatigen Hinterlegungen unproblematisch herzustellenden Variante aus Holz auf der Drechselbank, gleichwohl die Realisierung der Restaurierung an sich ihre klaren Grenzen aufzeigte. Die Anpassung dieser Methode an den neuen ethischen Anspruch der Kenntlichkeit von Hinzutaten war hier genauso durch den Verzicht auf die kaschierende Insitupatinierung gegeben.

Eine solche Arbeit findet sich nicht unter den Berliner Antiken, wurde aber Zahn zu Beginn des 20. Jahrhunderts an einem stattlichen Kelchkrater mit Kantharoshenkeln aus dem Pariser Kunsthandel angeboten. Ein entsprechender Hinweis ergab sich aus Fotografien im Nachlass des Berliner Archäologen<sup>1245</sup> (Taf. 274, 2), die das römische Gefäß im Zustand vor, während und nach der Restaurierung ablichten. Zu erkennen ist, dass dem Krater Schulter und Bauch fehlten, der Fuß überdauerte als Rudiment und die Außenwandung des Kelches zeigte große Fehlstellen. Weit weniger von Korrosion gezeichnet erscheinen die gegossenen Henkel und der Untersatz<sup>1246</sup>.

Den Fotografien vom restaurierten Kelchkrater sind auch die Ergänzungen der fehlenden Gefäßpartien mit gedrechselten und farblich unbehandelten Holzelementen zu entnehmen, die bei dieser Restaurierung das antike Niveau aufgreifen, ohne es farblich in irgendeiner Form kopieren zu wollen. Die Hinzutat trat also nicht zurück, sondern sollte die rekonstruierte Gestalt in ihrer authentischen Dimension wiedergeben.

<sup>1243</sup> Florenz, Museo Archeologico Nazionale (Inv. unbekannt). Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 7 b, Fach 210, Bronzen.

<sup>1244</sup> Nîmes, Musée de la Romanité (Inv. unbekannt). Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 8 b, Fach 232, Bronzen.

<sup>1245</sup> Vgl. SMB-ANT-Archiv, Rep. 2, Z 588. Für den Hinweis auf die Abbildungen ist N. Franken (Berlin) und für weitere Anregungen A. Schwarzmaier (Berlin) zu danken.

<sup>1246</sup> Der Untersatz erscheint auf der Fotografie mit einem etwas anderen Oberflächenbild, folglich könnte man seine Zugehörigkeit anzweifeln. Die krustig warzige Korrosion am Untersatz, vermutlich sogar mit hellen Lapillieinschlüssen, erinnert an die Bronzen aus Boscoreale.

Besonders deutlich wird das Konzept an den nicht aufgesetzten, sondern in das Holz eingelassenen Fragmenten im oberen Teilstück des Fußes. Dieses Einlassen durch vorhergehendes Ausfräsen der Holz hinterlegung dürfte sich als recht zeitaufwändig dargestellt haben und folgte keinesfalls mehr den Überlegungen zur vereinfachten Gewinnung einer vollflächigen Hinterlegung durch das Drechseln.

Die Realisierung der gedrechselten Hinterlegung mit der konzeptionellen Unterscheidbarkeit zwischen Original und Hinzutat wurde in Mecklenburg bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts praktiziert. Dies bestätigen gleich einige bronzezeitliche Funde am heutigen Archäologischen Landesmuseum Mecklenburg-Vorpommern. Der wichtigste Vertreter dieses Restaurierungskonzeptes ist der prominente Kesselwagen aus Peckatel vom Ende der mittleren Bronzezeit<sup>1247</sup>. Der Wagen war im Jahr 1937 »vom Präparator der Schweriner Museumsabteilung, Herrn Mehlbach, konserviert und wiederaufgebaut und dadurch vor völligem Verfall gerettet worden. Das Innere des Kessels wurde mit gedrechselten, trockenen und nicht mehr arbeitenden Erlenholzlamellen ausgefüllt. Hierauf sind die konservierten Bronzestücke mittels kleiner Kupferstifte an dem Innenfutter befestigt worden«<sup>1248</sup>.

Das ohne weitere Risse und Verwerfungen trocknende Erlenholz gilt als einfach zu drechselnde Holzart. Das Verleimen von Lamellen, wie der Schweriner Prähistoriker Willy Bastian die Vorgehensweise Mehlbachs nannte, unterstützte diese Eigenschaften, zudem ließ sich mit einer überschaubaren Holzmenge ein Rohling mit innerer Höhlung gemäß dem gewünschten Endprodukt herstellen. Bastian sollte Recht behalten, das Leimholz zeigt gegenwärtig nur kleine Risse an wenigen Klebungen, die keine Beeinträchtigung darstellen. Die optische Zurücknahme der hellen Holzfärbung gelang Mehlbach mit grüner Beize in Anlehnung an die *aerugo nobilis*.

Im Übrigen halten nicht Nägel, sondern Schrauben die Fragmente. Wurden sie nicht zu einem späteren Zeitpunkt ausgetauscht, könnte schon Mehlbach Wert auf Reversibilität gelegt haben<sup>1249</sup>.

Eine römische Situla aus Häven mit silbertauschiertem Dekor an der Mündung über einem Fries mit Meerwesen<sup>1250</sup>, die gewiss ebenso Mehlbach restaurierte, wie die gleich hohe Qualität der Arbeit nahelegt, verweist auf die Anpassung der Methode für Funde, in die sich eine Holz hinterlegung im Ganzen nicht hätte einbringen lassen. Beim Eimer verhinderte die kaum merkliche bauchige Form eine solche Montage. Zum Ergebnis kam Mehlbach mit dem Einsetzen und zeitgleichen Verkleben von vier Segmenten direkt im Gefäßkörper. Im Übrigen schufen bei dieser Restaurierung tatsächlich die von Bastian für den Kesselwagen angesprochenen Nägel die Verbindung zwischen Original und Hinterlegung.

Die Hinterlegetechnik mit gedrechseltem Holz wurde offenbar um die Mitte des 19. Jahrhunderts am Schweriner Museum in der Restaurierung großer Bronzegefäße so geschätzt, dass man nicht nur Mehlbach damit beauftragte. So unterscheidet sich von seinen Arbeiten der Hemmoorer Eimer aus Grabow<sup>1251</sup> dadurch, dass die Hinterlegung wie bei der Berliner Amphora massiv ist. Diese vereinfachte, zudem rauer ausgeführte Drechselarbeit findet sich ebenso an einem weiteren Hemmoorer Eimer, der mit der Situla und weiteren römerzeitlichen Bronzen in Häven gefunden wurde. Bei ihm fiel zudem die Drechselarbeit zu klein aus, sodass sich große Spalten zwischen Original und Träger ergaben. Solche ästhetischen Nachlässigkeiten wie auch der abweichende Aufbau der Leimholzhinterlegungen lassen die Sorgfalt Mehlbachs vermissen, die andere Restaurierende offenbar nicht aufbringen konnten.

1247 Schwerin, Archäologische Landesmuseum Mecklenburg-Vorpommern, Inv. 1146-1148.

1248 Bastian 1938, 39.

1249 Die von W. Bastian publizierte Abbildung vom Wagen gibt auffallend große Köpfe zu erkennen, die den heutigen Schraubköpfen gleichen, vgl. Bastian 1938, Taf. 9. Sollte es sich wie angegeben um Nägel handeln, müsste die Fotografie

kleinere Köpfe wiedergeben. Hierauf verweist die Beobachtung, dass für gewöhnlich derartig kleine Nägel geringer dimensionierte Köpfe besitzen.

1250 Schwerin, Archäologische Landesmuseum Mecklenburg-Vorpommern, Inv. E 1197.

1251 Schwerin, Archäologische Landesmuseum Mecklenburg-Vorpommern, Inv. E 1189.

Der ›einfachere‹ Umgang mit flachen Bronzen – die etruskischen Spiegel

Es überrascht wohl kaum, dass die eher kleinformatigen zweidimensionalen Berliner Bronzen überwiegend die Facetten im Umgang mit dem fragmentierten und unvollständigen Bronzeartefakt zu erkennen geben, die für die größeren dünnwandigen Antiken besprochen wurden. Eine gewisse Sonderstellung nehmen die Spiegel, insbesondere die etruskischen Griffspiegel ein, die sich mit dem zeitig aufkommenden Interesse an den Darstellungen auf den Spiegelrückseiten erklärt, das zum thematisierten spezialisierten Umgang mit dem Oberflächenbild führte sowie auch die Sicht auf den fragmentierten Zustand beeinflusste.

Die wenig mehr als 2 mm dicken Scheiben aus der härteren, damit bruchanfälligen Spiegelbronze waren häufig von Rissen, Sprüngen und Fehlstellen gezeichnet. Die massiveren Griffe brachen in sich seltener, eher entstanden Brüche an den oft verjüngt geformten Bereich zwischen der Handhabe und der Spiegelscheibe.

Eine Variante für das Zusammenfügen war die aufgeführte Hinterlegung aus Papier. Gesichert so restauriert erreichte im Jahr 1856 der Spiegel mit der Zeichnung beider Dioskuren (Inv. Fr. 102; **Taf. 26, 2**) das Antiquarium, gleichwohl er zudem ein Beispiel dafür ist, das die eingegrenzte Festigkeit und Dauerhaftigkeit der Methode sehr früh selbst an kleineren Bronzen verdeutlichte. So hält laut Inventarbuch »untergeklebtes Papier [...] das Gebilde dürftig zusammen«<sup>1252</sup>, womit schon die Anmerkung zum Erwerbungsstatus über eine unausgereifte Hinterlegung informiert, die folglich später entfernt wurde<sup>1253</sup>, die aber sicher die interessantere Objektseite ganz frei von restauratorischen Hinzutaten ließ.

Dem gleichen Anspruch folgte die Restaurierung des bereits im Kontext seiner Oberflächenbearbeitung behandelten römischen Handspiegels aus Trier<sup>1254</sup> (Inv. Fr. 197; **Taf. 31, 2**). Er ist ein dünnes Gusswerkstück aus einer hoch zinnanteiligen silberfarbenen Bronze. Die einhergehende hohe Härte des Metalls garantierte seine Polierfähigkeit und damit seine hervorragende Spiegeleigenschaft. Der Nachteil war, dass solche Erzeugnisse noch leichter zerbrachen als die etruskischen Spiegel, so eben das Trierer Exemplar in fünf Scherben, die vollständig mit einer Quittung aus dem Jahr 1863 hinterlegt wurden<sup>1255</sup>.

Die Arbeit lässt heute noch zwei weitere, zunächst auch überzeugende Vorteile der Papierhinterlegung erkennen: Mit der Wahl von dünnem Papier als Hinterlegematerial wurde kaum die Ästhetik vom Querschnitt des Originals beeinträchtigt und mit der großflächigen Applikation ließen sich die statischen Einschränkungen der organischen Hinterlegungen ausgleichen. Die beiden Aspekte werden vielleicht gemeinsam mit dem zentralen Anliegen einer unbeeinträchtigten Überlieferung der entscheidenden Spiegelseite wiederholt nördlich und südlich der Alpen dazu angeregt haben, die Papierhinterlegung in der Spiegelrestaurierung, so auch überhaupt bei der Bearbeitung kleinformatiger zweidimensionaler Bronzen, häufiger einzusetzen, als der Berliner Bestand vermuten lässt. Erst die individuellen und verbreiteten Langzeiterfahrungen dürften dazu beigetragen haben, hiervon Abstand zu nehmen und derartige Hinterlegungen durch andere Materialien zu ersetzen.

Der Trierer Spiegel ist für die Berliner Restaurierungsgeschichte noch aus einem weiteren Grund wichtig. Der Quittungsbeleg von 1863 legt natürlich nahe, dass der Spiegel das Antiquarium im Jahr 1869 restauriert erreichte. Andererseits ging die Bronze als »Handspiegel in Stücken«<sup>1256</sup> in das Inventar ein. Sollte er tatsächlich in diesem Zustand erworben worden sein, würde die Hinterlegung zu den wenigen Arbeiten zählen, die sich für das Antiquarium vor der Anstellung von C. Tietz nachweisen lassen.

<sup>1252</sup> Inv. 28, Nr. 3212. Zu Papierhinterlegungen s. 225 f.

<sup>1253</sup> Zu welchem Zeitpunkt die mit Kunststoff ausgeführte aktuelle Ergänzung angelegt wurde, war nicht zu ermitteln. Gesichert ist, dass sich bis zu diesem Zeitpunkt die Fehlstelle an der linken Seite der Spiegelzeichnung vergrößert hatte. Hierauf lässt die 1863 von E. Gerhard veröffentlichte Zeichnung schließen, die den Ausbruch noch mit kleinerer Dimension darstellt, vgl. Gerhard 1863, Taf. 257 C, 2.

<sup>1254</sup> Siehe 106.

<sup>1255</sup> Das Papier ist großflächig mit nachgedunkeltem Klebemittel bedeckt. Lediglich eindeutig erkennbar sind der Aufdruck »Quittung richtig erhalten« und der der Jahreszahl »1863«.

<sup>1256</sup> Inv. 28, Nr. 3595.

Erwähnt sei auch die restaurierungstechnisch bedingte objektbiographische Eigenheit, die in verallgemeinerbarer Form mehrfach im Berliner Bestand anzutreffen ist. Beim Spiegel führte die eingegrenzte Haltbarkeit zwischen der Hinterlegung und den Fragmenten dazu, dass sie sich ablösten und im Laufe der Sammlungsgeschichte getrennt wurden. Gesichert gilt das für die zwei kleineren Randfragmente mit der helleren Oberfläche, die auf andere klimatische Bedingungen während der separierten Lagerung verweist, bis die Scherben vor wenigen Jahren im Sammlungsbild als zum Trierer Spiegel zugehörig reidentifiziert wurden.

Eine weitaus höhere Stabilität bei gleichbleibender Unversehrtheit der interessanten Objektseite versprachen geklebte Hinterlegungen aus Metallblechen. Mit diesem Restaurierungsergebnis erreichten im Jahr 1856 gleich drei Spiegel das Berliner Antiquarium. Einen Hinweis auf das konkrete Metall der Hinterlegung ist dem Inventareintrag zum Spiegel mit der Kriegerdarstellung (Inv. Fr. 167; **Taf. 29, 4**) zu entnehmen. Für ihn wurde vermerkt: »Eine untergelegte Bronzeplatte hält die Fragmente zusammen«<sup>1257</sup>. Offenbar »stark fragmentiert und durch eine untergelegte Blechplatte zusammengehalten«<sup>1258</sup> wurde der Spiegel mit einer Göttinnendarstellung (Inv. Fr. 81; **Taf. 25, 4**) erworben und das Exemplar mit dem Parisurteil (Inv. Fr. 126; **Taf. 27, 3**), welches »in zwei Stücke zerbrochen und mit Metall unterlegt war«<sup>1259</sup>, verdeutlicht gleichfalls die Bedeutung dieser Technik im Sinne einer unangetasteten Überlieferung der Spiegelzeichnung.

Auch an diesen drei Spiegeln überdauerten die Restaurierungen nicht<sup>1260</sup>, sodass wir keine Kenntnis davon haben, ob mit den knappen Angaben »Blechplatte« und »Metall« vielleicht ebenso materialähnliche Hinterlegebleche gemeint waren. Offen bleibt auch ihre Dimensionierung, die ein Hinweis auf die Bedeutung ist, die man der eigentlichen Spiegelseite einräumte. Sicher ist aber, dass Bleche dicker waren als Papier, folglich die Technik der Metallhinterlegung den Kompromiss zwischen Ästhetik und Machbarkeit suchte.

Eine weitere Form des Kompromisses ließ sich mit dem Vernieten von Hinterlegeblechen finden. Dieses Vorgehen erwies sich als entschieden stabiler und dauerhafter als die Klebetechniken. Mit diesen technischen Vorteilen war allerdings der schwer hinzunehmende Nachteil verbunden, dass die wichtigere Objektansicht nicht ohne Beeinflussung blieb, sobald Nietungen an den etruskischen Spiegeln innerhalb der Zeichnungen vorzunehmen waren.

Einen Lösungsansatz zur Minimierung der Beeinträchtigung verdeutlicht der Spiegel mit der Minerva, der Venus und den Dioskuren (Inv. Fr. 112; **Taf. 27, 1-2**) aus der Sammlung Dorow, bei dem ein mit fünf Nieten an der Spiegelseite montiertes kleines Kupferblech den Griff und die Scheibe miteinander verbindet<sup>1261</sup>. Die Zurücknahme der Nietköpfe innerhalb der Spiegelzeichnung gelang, in dem die Köpfe flach geformt und der Verlauf der Gravurlinien gegebenenfalls auf sie übertragen wurde.

Auf der Spiegelseite zeigt die Hinterlegung Reste eines patinafarbenen Überzuges. Allerdings hinterlässt die Ausführung nicht den Eindruck einer kaschierenden Insitu-patina, die eine intakte Bronze vorzutäuschen suchte. Eher könnte der Spiegel ein weiteres Beispiel für das Kopieren einer antiken Reparatur sein, oder er gehört zu den wenigen Bronzen, an denen man bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhundert den Anspruch realisierte, Hinzufügungen sichtbar zu belassen. Sollte dem so sein, gäbe die Bronze zu erkennen, dass in der italienischen Spiegelrestaurierung weit früher, wenn auch nur vereinzelt, bereits jene minimalinvasiven

<sup>1257</sup> Inv. 28, Nr. 3211.

<sup>1258</sup> Inv. 28, Nr. 3213.

<sup>1259</sup> Inv. 28, Nr. 3280.

<sup>1260</sup> Fehlende Spuren einer Befestigung der frühen Metallhinterlegungen verweisen auf rückstandslos entfernte Klebemittel. Zu welchem Zeitpunkt die Neu-Restaurierungen ausgeführt wurden, ist nicht mehr zu verifizieren. Die Kunststoffklebungen

und -ergänzungen sprechen für Arbeiten in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, die aber nicht aktenkundig wurden.

<sup>1261</sup> Eine spätere Restaurierung des Spiegels ist ausgeschlossen. Für ihn lässt sich nur nachweisen, dass H.-U. Tietz im Jahr 1984 die Gravuren reinigte, vgl. H.-U. Tietz, Tätigkeitsberichte, 1984, in: SMB-ANT-Archiv, Restaurierungsdokumentationen.

Interventionen in der Diskussion waren, die später die ethische Neuausrichtung in der Helm- und Gefäßrestaurierung beeinflussten.

Die Nachteile des restauratorischen Umgangs mit gebrochenen etruskischen Spiegeln führten am Antiquarium schon zeitig in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu weiteren Lösungsansätzen, um den seinerzeit archäologisch besonders wichtigen Bronzen gerecht zu werden. Deutlich wird dies an Spiegeln, die in fragmentiertem Zustand Berlin erreichten und für die man eine andere Variante wählte, um Zusammengehöriges als solches zu bewahren. So wird noch immer ein Teil der Spiegel in stabilen Pappkartons mit meist braun-weiß marmorierten Seitenwänden aufbewahrt, die auf die überlieferte Dimension jedes Spiegels abgestimmt angefertigt wurden.

Einen Hinweis auf die Einführung der Aufbewahrungsmethode liefert vielleicht der im Jahr 1841 von Gerhard erworbene und 1859 in den Sammlungsbestand übernommene Spiegel mit der Minerva (Inv. Fr. 42; **Taf. 22, 5**). Nun ist das Behältnis mit der Nummer (3352) aus dem zweiten, im Jahr 1851 eröffneten Journal gekennzeichnet<sup>1262</sup>, die mit der Übernahme der Zählung aus dem Katalog Friederichs als Inventarnummern nicht weiter verwendet wurde. Es kann also sein, dass der Karton noch vor der Etablierung der Friederichs-Nummern beschriftet und angefertigt wurde. Wenn dem so ist, könnte Gerhard als Autorität in der Spiegel-forschung der Initiator für diese Aufbewahrungsform gewesen sein, dies mit dem Motiv, Fragmente vor Verlust zu bewahren und zugleich die leichte Handhabe von Spiegeln beim Studium des Bildthemas zu ermöglichen.

Als ein solches Beispiel ist der im Jahr 1852 erworbene Griffspiegel mit vier Göttinnen (Inv. Fr. 155; **Taf. 30, 1**) anzusehen. Er war bei Ankunft im Antiquarium in »vier Stücke zerbrochen u. sehr stark oxydiert«<sup>1263</sup>, so dass auch die von Gerhard 15 Jahre später veröffentlichte Zeichnung noch die Bruchstellen andeutete und die massiv überkorrodierten Partien vom Randedekor nur lückenhaft erfasste<sup>1264</sup> (**Taf. 30, 2**). Der Spiegel wurde erst zu einem unbekanntem späteren Zeitpunkt geklebt<sup>1265</sup>, ergänzt und von Korrosionsauflagerungen befreit. Das Anliegen im 19. Jahrhundert bestand darin, hierauf zu verzichten, was mit der Einführung passgenauer Spiegelkartons möglich wurde, gleichwohl jener für diesen Spiegel verloren ist.

Anders stellt sich die Situation beim Exemplar mit den Dioskuren (Inv. Fr. 99; **Taf. 26, 1**) aus der Sammlung Gerhard dar. Zu ihm ist im Inventar zu lesen: »Griff und ein großer Theil des Randes sind abgebrochen aber erhalten«<sup>1266</sup>. Auch diese Fragmente nahm sicher der überlieferte Karton in unverändertem Zustand auf. Und auch dieser Spiegel wurde irgendwann hiernach zu einem unbekanntem Zeitpunkt zusammengefügt<sup>1267</sup>.

Für diese Aufbewahrungsform vollständig oder fragmentiert erhaltener Spiegel ließen sich weitere Belege finden, die unmissverständlich die Akzeptanz des überlieferten Zustandes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Antiquarium zu erkennen geben und der sich an vielen Stücken erst mit der Übernahme stabiler Kunstharze in die Bronzerestaurierung im entwickelten 20. Jahrhundert änderte.

<sup>1262</sup> Vgl. Inv. 28, Nr. 3352.

<sup>1263</sup> Inv. 28, Nr. 3043.

<sup>1264</sup> Vgl. Gerhard 1867, Taf. 324.

<sup>1265</sup> Das Material für die Klebungen und Ergänzungen weist auch hier auf eine Restaurierung in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts hin, die aber nicht in die Akten einging.

<sup>1266</sup> Inv. 28, Nr. 3306.

<sup>1267</sup> Den Spiegel bearbeitete H. Tietz im Mai 1934 mit dem Auftrag »restaurieren« vgl. Inv. 77, s. Anlage 1. Ob das heute vorliegende Restaurierungsbild das Ergebnis dieser Bearbeitung darstellt, ist anzuzweifeln. Auch bei diesem Spiegel verweisen die Kunststoffklebungen auf eine Restaurierung in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, die nicht dokumentiert worden war.

## **RÜCKGEWINNUNG VON ANTIKEN DURCH UM- UND ABARBEITUNG – DER TRÜGERISCHE SCHEIN VON VOLLSTÄNDIGKEIT**

Das Bedürfnis nach einer Wiederherstellung der vollständigen Erfahrbarkeit antiker Bronzen stieß an Grenzen, sobald überlieferte Fragmente und Teilstücke vielleicht noch eine typologische und stilistische Einordnung in ein größeres Ganzes gestatteten, jedoch es für seine restauratorische Rekonstruktion an ausreichender Substanz fehlte. Die skizzierte eingegrenzte Wertschätzung von Bruch-, bisweilen auch Teilstücken ließ rasch nach weiteren Möglichkeiten im Umgang mit ihnen suchen, um die Nachfrage am Kunstmarkt zu befriedigen sowie den Anliegen privater Sammler und denen von Auftraggebern aus musealen Einrichtungen gerecht zu werden.

Im Wesen verfolgten auch solche Restaurierungsformen den ästhetischen Anspruch nach Vollständigkeit, die nun durch Umwandlung erzielt wurde. Hierbei orientierten sich die Restaurierenden am zeitgenössischen archäologischen Verständnis von den Gattungen der antiken Bronzeerzeugnisse.

Die Durchführung gelang in der Praxis entweder durch Reduktion der antiken Substanz, also durch Abarbeitung oder auch durch Hinzufügung teils typologisch und stilistisch immanenter Elemente. Die Einbeziehung antiken Materials anderer Fundstücke vereinfachte die Vorgehensweise, eröffnete breite Umsetzungsmöglichkeiten und bot Vorteile für die Suggestion ihrer antiken Provenienz der als Pasticci erschaffenen Werke. Die neuzeitlichen materialähnlichen Hinzufügungen orientierten sich nicht mehr an der eigentlichen Intention einer Ergänzung als Rekonstruktion des Fehlenden, sondern unterstützten die Interpretation der Antiken als intakt überlieferte Artefakte. Gegebenenfalls manifestierte die Aussage eine der künstlich zu erzeugenden Patinierungsformen, die es vermochten, ungewünschte fundbedingte und restaurierungspraktisch entstandene Irritationen zu verbergen.

### **Eigenarten im Umgang mit fragmentierten Statuen – das Bruchstück ›Kopf‹**

Bei den großen Bronzen als herausragende Sammlerstücke griffen die Restaurierenden zur Realisierung vollständiger Bildwerke in einer Spannweite bei der Einbeziehung nicht zugehöriger antiker Fragmente zurück, die von der Weiterverwendung weniger einzelner Bruchstücke bis zur Neuschöpfung monumentaler Bildwerke aus zusammenhangslosen Fragmenten reichte. Erinnert sei an die Entstehung eines Pferdes aus den Resten einer Quadriga aus dem Theater von Herculaneum<sup>1268</sup>, auch daran, dass man spätestens mit der Veröffentlichung durch Winckelmann diese Praktiken kritisch betrachtete<sup>1269</sup>. Weniger bedenklich schien, sobald als bedeutungslos erachtete Bruchstücke zur Ausbesserung von Fehlstellen im Oberflächenbild ohne größere stilistische Konsequenzen weiterverwendet wurden. Auch dieses Vorgehen praktizierte man an den Bronzen aus Herculaneum routiniert<sup>1270</sup>, genauso wie das erwähnte Umschmelzen von Bruchstücken, wobei gleichfalls bereits deutlich wurde, dass die restaurierenden Gießer in Portici nicht die einzigen waren, die auf solche Methoden zurückgriffen<sup>1271</sup>.

Dass sich die naheliegende Methode, beliebige antike Fragmente als Ergänzungsmaterial für Bronzestatuen umzuwidmen, bis in die jüngere Vergangenheit hielt, belegt der Ende der 1950er Jahre in Syrien entdeckte Dionysos aus einer US-amerikanischen Privatsammlung<sup>1272</sup>. Bei ihm hatte man weite Teile des Rückens mit

<sup>1268</sup> Siehe 167.

<sup>1269</sup> Vgl. Winckelmann 1762, 24-26.

<sup>1270</sup> Vgl. Lahusen/Formigli 2007, 159.

<sup>1271</sup> Siehe 166-168.

<sup>1272</sup> Zu restaurierungsgeschichtlichen Anmerkungen vgl. Matusch 1996, 228 Kat. 23 Abb. 23k.

einem zurechtgearbeiteten Bronzestück verschlossen. Das Besondere an dieser Arbeit ist, dass erst durch die Ent-Restaurierung der konzentrische Dekor mit einer Antilope im Zentrum auf der vermeintlichen Innenseite des Ergänzungstückes bekannt wurde und es hiermit wieder eine Bedeutung als eigenständige Antike erlangte.

Die wohl größte Relevanz und Einflussnahme hatte die Rückgewinnung des Statuenbruchstücks ›Kopf‹<sup>1273</sup>. Er war für die Auseinandersetzung mit der klassischen Antike von so hohem Wert, dass beim Umgang mit den fragmentierten großen Bronzewarderken aus Bruchstücken Porträt- und Götterbildnisse arrangiert wurden, die zu Resultaten verleiteten, welche häufig die Grenze zwischen gut gemeinter Rekonstruktion und verfälschender Neuschöpfung überschritten.

Ausgenommen hiervon sind solche Bildnisse wie der im Jahr 1842 erworbene vergoldete Kopf einer Göttin (Inv. Sk 6; **Taf. 263, 1**), den man einfach nur aufrichten musste. Er zeigte als Einsatzkopf keinerlei Bruchkanten auf, die hätten geebnet oder auf andere Weise kaschiert werden müssen. Einzig die Augeneinlagen und ein großer Flecken auf der Kalotte fehlten. Somit bildete er ein an sich ästhetisches Ganzes, welches allerdings wenig vorteilhaft mit zwei großen Schrauben auf einen Unterbau montiert worden war, wie die Fotografie vom Mai 1913 zu erkennen gibt<sup>1274</sup> (**Taf. 263, 2**).

## Interpretation

Eine barockzeitliche Arbeit, die kaum mehr als Wiedergewinnung eines antiken Werkes im restauratorischen Sinne zu verstehen ist, vergegenwärtigt der Septimius Severus aus dem 1767 von Clemens XIII. gegründeten Museo Profano in der Biblioteca Vaticano<sup>1275</sup>. Er ist einer der vier im Jahr 1993 restaurierungstechnisch gründlich studierten Kaiserbildnisse<sup>1276</sup>, für die dabei deutlich wurde, dass die Porträts des Augustus und Nero als Neugüsse mit Patinimitaten nach antiken Vorbildern anzusehen sind und nur der zeitweilig als Baldinius angesprochene Kopf tatsächlich antik ist.

Der Septimius Severus besteht aus mehreren, durch eine Gips-Zement-Füllung<sup>1277</sup> miteinander verbundenen Teilen, die in der archäologischen Forschung abweichend als antik oder nachantik diskutiert wurden, bis die Autopsie ergab, dass man in dem Bildnis mehr ein nachantikes Werk unter Einbeziehung eines antiken Bruchstücks und weniger eine ergänzte Antike im üblichen Verständnis zu sehen hat.

Tatsächlich original ist lediglich ein Teilstück der Kalotte mit Lockenfrisur, folglich ist anzuzweifeln, dass man aus dem Bruchstück mit Bestimmtheit das Porträt hätte rekonstruieren können. Eher lieferte wohl die Einbeziehung des antiken Fragments in die Rekonstruktion die wissenschaftliche Bestätigung dafür, sich dem Ideal des dritten Bildnistypus des Kaisers<sup>1278</sup> (sog. Serapistypus) ausreichend genähert zu haben, um fortan

<sup>1273</sup> Zur Umwidmung von Köpfen vgl. Peltz 2022a, 16 Abb. 4-6.

<sup>1274</sup> Vgl. Inv. 123, ANT Neg. 7101 (= Sk Neg. 1645). Zur Datierung der Aufnahme vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Kartei Nr. Sk 6. Die Schraublöcher sollen bereits beim Ankauf vorhanden gewesen sein, vgl. Skulpturen 1885, 5 Nr. 6. Ob der Kopf bereits mit dem Unterbau erworben wurde, ist ungewiss. Jedenfalls dürfte er bereits im 19. Jahrhundert installiert worden sein, respektive wurde der Kopf so gesockelt auch in die Ausstellung integriert. Den ersten Hinweis auf die Präsentation des Kopfes liefert der Ausstellungsführer aus dem Jahr 1861, vgl. Schasler 1861, 16. Der massive Unterbau war zu einem späteren Zeitpunkt durch eine leichtere, heute noch verwendete Messingkonstruktion ersetzt worden, s. 445.

<sup>1275</sup> Vatikan, Biblioteca Vaticano, Museo Profano (Inv. unbekannt).

<sup>1276</sup> Erstmals zu den vier Porträts vgl. Lahusen/Formigli 1993. Annähernd gleichlautende Beschreibungen veröffentlichten die Autoren wie folgt zum Augustus, Nero, Septimius Severus und Balbinus, vgl. Lahusen/Formigli 2001, 75-78 Kat. 28; 153f. Kat. 91; 243-245 Kat. 149; 281f. Kat. 175.

<sup>1277</sup> Vgl. Lahusen/Formigli 2001, 243. Sollte der Kopf mit dieser Innenauskleidung bereits im Jahr 1767 zur Aufstellung gekommen sein, wäre er ein Beleg für den frühen, wenn auch noch seltenen Gebrauch des härteren mineralischen Füllmaterials.

<sup>1278</sup> Vgl. Lahusen/Formigli 2001, 243.

den Kopf als Antike anzusehen. Das Ergebnis überzeugte und ging in die Forschung als seltenes Stück innerhalb der Bildnisgruppe ein.

Der Wunsch nach makellosen PorträtDarstellungen wurde zudem von der restauratorischen Facette befriedigt, aus Bruchstücken mehrerer Köpfe einen zu gewinnen – so im Falle der überzähligen Fragmente einer Gruppe von Bildnissen, die man im Jahr 1880 beim Bau einer Kirche in Rom bergen konnte<sup>1279</sup>. Sie wurden mit »Gips, Eisen, Knochen, Zeitungspapier und Silber sowie nicht zu dem Fund gehörigen Fragmenten, deren Innen- und Außenseiten teilweise verwechselt wurden«<sup>1280</sup>, zu zwei Köpfen zusammengefügt.

Beide Gebilde erreichten im Jahr 1902 mit weiteren umfänglich restaurierten Porträts aus dem Fundkomplex die Sammlung Henry Walters in Baltimore. Erst hier als Pasticci erkannt verdeutlichten die kompromisslosen Ent-Restaurierungen<sup>1281</sup> das Ausmaß der trügerischen Porträtgewinnung in der Großbronzerestaurierung, die man bisweilen bis an das Ende des 19. Jahrhunderts praktizierte.

Selbst hiernach erachteten die Restaurierenden sogar in einem öffentlichen Museum eine nicht weniger zweifelhafte Vorgehensweise noch für angemessen, wie das Bildnis des Kommandanten der XVI. Legion in Neuss L. Cornelius Pusion zum Ausdruck bringen soll<sup>1282</sup>. Von dem Offiziersbildnis wurden in Rom im Jahr 1892 nur noch einige Fragmente vom Kopf mit Hals und dem Ansatz der rechten Schulter geborgen. Auch die Neu-Restaurierung in den 1920er Jahren sah vor, die Bruchstücke mithilfe von eingelöteten Bronzeplatten zusammenzufügen, um im nächsten Arbeitsgang Spalten und Fehlstellen mit nachantiken sowie nicht zugehörigen antiken Bronzestücken aufzufüllen<sup>1283</sup>. Das »Flickwerk«<sup>1284</sup> aus insgesamt 39 Einzelstücken verschwand unter einem graugrünen Patinaimitat, welches auf lange Sicht nicht darüber hinwegtäuschen konnte, dass die Erscheinung des Kommandanten aus Neuss durch den verfälschenden Restaurierungseingriff beeinträchtigt worden war.

Alle drei Beispiele machen auf die langanhaltende und verbreitete übersteigerte Kreativität in der Bildnisrestaurierung aufmerksam, die maßgeblich dazu beitrug, dass die Rekonstruktion typologisch entscheidender Feinheiten im Gesichtsausdruck, an der Frisur und der Barttracht die archäologische Forschung vor Herausforderungen stellte, sobald Eigenheiten das Ergebnis trügerischer nachantiker Interventionen waren. Sie verdeutlichen auch die unmittelbar einsetzende und gern diskutierte Suche nach dem Initiator derartiger Erzeugnisse, sobald sie als dubios eingestuft wurden: Zeichneten hierfür tatsächlich immer unseriöse Restaurierende verantwortlich oder agierten sie eher im Auftrag?

## Transformation

Die Umwidmung vom Teilstück »Kopf« zur Bildnisbüste als ohnehin überlieferte wichtige Gattung insbesondere der römischen Kunst<sup>1285</sup> bot den stilistischen Kompromiss, sobald nur wenig mehr als ein Kopf mit Hals, vielleicht noch Brustansatz überdauerte, also offenbleiben musste, ob das Überlieferte einer Statue

<sup>1279</sup> Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 23.105; 23.190; 54.1135. New York, Kunsthandel (ohne Inv.).

<sup>1280</sup> Lahusen/Formigli 2001, 78. Zur Bildnisgruppe und ihrer frühen Restaurierung vgl. Lahusen/Formigli 2001, 78-83 Kat. 29-34 Abb. 29, 1-34B, 2.

<sup>1281</sup> Gegenstand der Neu-Restaurierung war zudem die elektrolitische Reduktion der Korrosionsauflagen, vgl. Lahusen/Formigli 2001, 78.

<sup>1282</sup> Rom, Museo Nazionale, Inv. 48134. Zur damaligen Restaurierung des Porträts vgl. Lahusen/Formigli 2001, 157-161 Kat. 94.

<sup>1283</sup> Beim ungenauen Zusammenfügen entstandene Absätze an der antiken Substanz glich man durch Abfeilen aus. Neben den genannten Hinzufügungen wurden schmale Spalten mit Gips aufgefüllt. Die mindere Qualität der Restaurierung kommt auch darin zum Ausdruck, dass die nicht zugehörigen antiken Fragmente selbst mit ihrer Nachbearbeitung nur schemenhaft die originale Oberflächentextur aufgriffen.

<sup>1284</sup> Lahusen/Formigli 1990, 68.

<sup>1285</sup> Hierzu sowie zur Differenzierung zwischen antiken und nachantiken Büsten vgl. Müller-Kaspar 1988, 82-95.

oder Büste zuzuordnen ist. Sollten nicht anpassende, nur schwer oder auch selbst gut zu vereinende weitere Bruchstücke vorgelegen haben, fokussierte die Transformation zur Büste die Kernaussage des antiken Bildwerkes. Diese insbesondere in der Marmorskulpturenrestaurierung bis weit in das 19. Jahrhundert tradierte Methode als eigene Form der Wertschätzung eines archäologischen Fundes, seiner Interpretation und Präsentation war für Bronzeköpfe genauso interessant.

Das wohl wichtigste renaissancezeitliche Beispiel dürfte der kapitolinische Brutus<sup>1286</sup> sein (**Taf. 274, 3**), ob schon unklar war und ist, ob es sich um das Bruchstück einer Statue oder Teil eines als Büste realisierten Porträts handelt. Wahrscheinlich in Rom gefunden sah man in dem Kopf das Porträt des Lucius Iunius Brutus, des ersten Konsuls der Römischen Republik nach dem Sturz des letzten etruskischen Königs im Jahr 509 v. Chr.<sup>1287</sup>.

Als Abbild einer prominenten Persönlichkeit der antiken Geschichte lag für seine Vervollständigung der Rückgriff auf die antike Porträtkunst in Gestalt der Büste nahe, die sich renaissancezeitlich ohnehin als Gattung mit Blick auf die antiken Vorbilder zu etablieren begann. Bleibt auch weiterhin offen, ob die zwischen 1532 und 1537 vom holländischen Maler Maarten van Heemskerck gezeichnete Darstellung den Zustand des Bildnisses vor oder nach der Restaurierung wiedergibt<sup>1288</sup>, erfolgte die Ergänzung der Haarkalotte, fehlender Partien am Hals sowie die Verbindung mit dem nachantiken Büstenuntersatz jedoch gewiss vor der Übereignung an das römische Volk durch den römischen Kardinal Rodolfo Pio da Carpi im Jahr 1564.

In der Restaurierung ist zweifelsfrei ein Gießer als Ausführender zu erkennen, der vielleicht in Rom anzusiedeln ist. Gemäß der Deutung des Kopfes wurde die Büste im Gewand der freien römischen Bürger im Wachsausschmelzverfahren gegossen. Der Büstenfuß ließ sich als eigenes Gusswerkstück mittels Eisenwinkel und -schrauben anbringen. Am Kopf selbst war das große Loch in der Kalotte vermutlich mit einer direkt aufgegossenen Schmelze (Überfangguss) ergänzt worden<sup>1289</sup>. Die Anpassung des Halses an den Büstenausschnitt erfolgte im direkten Überfangguss, der Fehlendes gerade auf der rechten Halsseite ergänzte. Auch hier finden sich die mehrfach erwähnten Bohrlöcher, die dazu dienten, dass das Angussmetall die zu verbindenden Werkstücke (Büste und Kopf) fest miteinander verklammerte<sup>1290</sup>.

Für den Brutus ist eine Lackpatinierung, die die vielfarbigen Hinzutaten und belassenen Korrosionserscheinungen verdeckte und so die gewonnene Porträtbüste mit ihren ausdrucksstarken antiken Augeneinlagen im farbikonologisch »antiken« Schwarz erscheinen ließ, mehr als wahrscheinlich. Erst die späteren Verschmutzungen kontrastieren das Oberflächenbild gerade in Tiefen beigefarben und ein Abrieb der Lackpatinierung brachte vereinzelt die archäologische Korrosion wieder zum Vorschein.

Imposant wirkte die gänzliche Neuschöpfung des vielleicht 17., gesichert aber frühen 18. Jahrhunderts der reich gewandeten ägyptisierenden Frauenbüste mit langer Lockenfrisur aus der Sammlung de Polignac vor ihrer Neu-Restaurierung 1890/1891 (Inv. Fr. 1828; **Taf. 83, 2**). Ihre bizarre Gestalt folgte einem barockzeitlichen Geschmack mit teils noch blühenden Vorstellungen über die antiken Kulturen am Mittelmeer. Wie im Kontext ihrer Überfassung angedeutet, war nur der archaisierende Jünglingskopf tatsächlich antik<sup>1291</sup>

<sup>1286</sup> Rom, Musei Capitolini, Inv. 1183.

<sup>1287</sup> Zur nachantiken Geschichte des Bildnisses, das gegenwärtig als spätrepublikanisches Porträt eines unbekanntes Römers gedeutet wird, vgl. Schwarzmaier 2010.

<sup>1288</sup> Zur Zeichnung und ihrer Interpretation vgl. Bartsch 2010. Anmerkungen zu den im Jahr 2010 in Berlin an der Bundesanstalt für Materialforschung und -prüfung vorgenommenen Computertomographie und ihrer ausstehenden Auswertung auch zu den historischen Restaurierungen bei Peltz 2015a, 264 Abb. 1.

<sup>1289</sup> Nicht auszuschließen ist der gesonderte Guss der Kalotte und die anschließende Anbringung mit Gips, von dem im Inneren einiges erhalten ist, der aber auch die Form für den Anguss gebildet haben kann.

<sup>1290</sup> Eine Weichlötung an der linken Halsseite dürfte das Ergebnis einer weiteren Restaurierung sein, wie auch die Ergänzung fehlender Haarsträhnen mit Gips im Hinterkopf zwischen Anguss und Original einer Neu-Restaurierung zuzuordnen sind. Zum Überfangguss s. 171.

<sup>1291</sup> Siehe 143.

(Taf. 83, 1). Ihm fehlen die Einzelgussstücke der Frisur an den Schläfen sowie am Hinterkopf und er löste sich genau an der gewinkelten Fügekante vom Hals ab, sodass er ganz ohne Bruchkanten beinahe in der Gestalt überdauerte, die er bei seiner Herstellung als Einzelgussstück aufwies<sup>1292</sup>.

Die an ihm angelegten Ansatzstellen für die fehlenden Teilgüsse machte sich der barockzeitliche Restaurierende zunutze, indem er hieran die Wachsmodele der Strähnen vor den Ohren sowie die Naht zum Hals der Büste mit den Locken im Nacken anpasste. Nach dem Guss wählte er für die Verbindung nicht die antike Weichlottechnik, sondern Schrauben, vielleicht auch Stifte, um die ergänzenden Neugüsse mit dem antiken Kopf zu vereinen<sup>1293</sup>. Die Augen wurden in Silber ergänzt und wie erwähnt transformierte die finale grüne Lackpatinierung das Werk zu einer Büste aus grünem Basalt<sup>1294</sup>.

Es ist restaurierungsgeschichtlich wenig zielführend, sämtliche Stationen der bewegten Objektbiographie aufzuführen. Von Bedeutung sind hier die unglücklichen Interpretationen, die das Machwerk auslöste, sobald das Wissen um eine derartig verändernde Beeinflussung verloren ging. Zunächst als ägyptische Königin, ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert als etruskisches Werk und kurzzeitig als Diana angesprochen<sup>1295</sup>, war die Büste während ihrer Jahre als Beutekunststück am Pariser Louvre (1806-1815) zwar noch als Porträt einer Frau, aber doch schon als Antike mit nachantiken Büstenuntersatz inventarisiert worden<sup>1296</sup>.

Wieder aus Paris nach Berlin zurückgekehrt berichtet dann Toelken, dass auf einem der Wandschränke im Antiquarium ein »weiblicher Kopf im älteren griechischen Kunststyl«<sup>1297</sup> steht. Der Zusatz »Brust und Gewand besonders gegossen und später«<sup>1298</sup> gibt zu erkennen, dass auch Toelken die wesentlichen Bestandteile der Hinzutaten vom Original zu unterscheiden wusste.

Anders urteilte dann Friederichs, der seinen ungewöhnlich ausführlichen Eintrag im Bestandskatalog zur Büste mit einem klaren Votum für die Echtheit und Zusammengehörigkeit mit dem Untersatz beendete<sup>1299</sup>. Friederichs Versuch, das von ihm als griechische Frauenbüste gedeutete Bildwerk als »seltenes und interessantes Stück«<sup>1300</sup> zu rehabilitieren, muss im Haus dazu geführt haben, das Werk nochmals zu prüfen und nun insgesamt als nachantike Schöpfung anzusprechen.

Die Enttäuschung durch Täuschung zog nach sich, die Büste »zur Dekoration eines der Arbeitszimmer«<sup>1301</sup> zu verwenden. Überliefert ist, dass sie, als solche auf einem Schrank platziert, in Vergessenheit geriet. Erst die von Furtwängler initiierte Neu-Restaurierung wies den Kopf als antikes Teilstück, allerdings seiner Meinung nach als das einer Statue archaischer Zeit, aus<sup>1302</sup>. Die neuere Forschung erkannte dann in dem Kopf ein Werk aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. im archaischen Stil.

Für Bronzen aus der Villa dei Papiri bot sich die ikonographisch durchaus akzeptable Verfahrensweise geradezu an, Köpfe zu Büsten zu ergänzen. Entsprechende Vorbilder wurden in dem reich ausgestatteten Landsitz ohnehin in großer Zahl geborgen.

Technisch interessant ist, dass die restaurierenden Gießer in Portici beispielsweise am Kopf einer Frau mit geflochtener Frisur die Kalotte<sup>1303</sup> noch immer durch den Überfangguss ergänzten, doch wurde im Unterschied zum zwei Jahrhunderte zuvor in Rom umgewidmeten Brutus der getrennt gegossene Büstenschild mittels Stiften und nicht mehr mit der Angusstechnik am Original angesetzt<sup>1304</sup>.

1292 Wie die Verbindung zwischen Kopf und Hals waren die einzeln gegossenen Glieder der Frisur antik mit Weichlot montiert, vgl. Peltz 2008a, 22.

1293 Zu den hierfür eigens angebrachten sowie u. U. erweiterten antiken Löchern vgl. Peltz 2008a, 23. Auf zwei Löcher wies bereits A. Furtwängler hin, vgl. Furtwängler 1893, 675.

1294 Siehe 143 f.

1295 Zu den Interpretationen im Laufe der Objektgeschichte vgl. Dostert 2008, 16-19.

1296 Vgl. Franken 2008, 11.

1297 Toelken 1850, 42 Nr. 385.

1298 Toelken 1850, 42 Nr. 385.

1299 Vgl. Friederichs 1871a, 388 Nr. 1828.

1300 Friederichs 1871a, 388.

1301 Furtwängler 1893, 675.

1302 Vgl. Furtwängler 1893.

1303 Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. NM 5592.

1304 Mit zusätzlichen Informationen zur Restaurierungsgeschichte vgl. Mattusch/Lie 2005, 226 Abb. 5.91-92.

Anders dagegen beim Kopf eines jungen Mannes aus der Villa<sup>1305</sup>. Bei ihm wollte man zunächst noch ganz auf die frühe materialähnliche Füge- und Ergänzungstechnik zurückgreifen. Hierfür reichte der Büstenschild in Gestalt der Chlamys bis weit über den antiken Halsansatz und doch gelang der Verbindungsguss nur unzureichend, sodass zusätzlich Schraubverbindungen die gewünschte Festigkeit realisieren mussten<sup>1306</sup>. Der Kompromiss verweist auf die technischen Probleme, die der anspruchsvolle Überfangguss mit sich bringen konnte und die ihn bald darauf aus dem Repertoire der Großbronzerestaurierenden zugunsten der weniger aufwändigen formschlüssigen mechanischen Fügeverfahren verdrängten.

Die mit den nachantiken Füge- und Ergänzungstechniken gewandelten sowie die tatsächlichen antiken Büsten wurden in Portici mit V-förmigen schmiedeeisernen Bändern auf zumeist marmorne Füße montiert. Ihre größere Dimensionierung als die des Eisenwinkels an der Brutusbüste folgte einer anderen statischen Einschätzung und bot doch nicht mehr Stabilität als die zurückhaltende renaissancezeitliche Variante. Zudem erweisen sie sich aus heutiger Sicht restaurierungsethisch als fragwürdiger, da man die entsprechenden Schraublöcher in der antiken Substanz billigend in Kauf nahm. Bei der Realisierung stellten sie sich allerdings keinesfalls als ethisch oder auch ästhetisch problematisch dar, denn sie verschwanden mit den Schraubköpfen und allen übrigen Restaurierungsspuren unter der erwähnten opaken schwarzgrünen, eher schwarzen Lackpatinierung. Weitere Untersuchungen zu technischen Lösungen für die Verbindung zwischen Büstenansatz und Büstenfuß liegen bisher nicht vor, sodass sich andere Möglichkeiten vorerst nicht skizzieren lassen, zu denen vielleicht auch der gemeinschaftliche Guss von Büstenschild und -fuß gezählt haben kann.

Mehr oder weniger notgedrungen veränderte man im entwickelten 18. Jahrhundert den Münchner Knabenkopf mit der Binde von einem Statuenkopf zur Büste um. Wie besprochen zählte er zu einer im Jahr 1739 geborgenen Statue, von der seinerzeit nicht mehr als das Geschlecht und der Kopf dem Schmelzofen entgingen<sup>1307</sup>.

Eine Würdigung erfuhr das Verbliebene, indem der Kopf auf eine farbige Alabasterbüste aufgesetzt wurde und so in die Sammlung des Kardinals Alessandro Albani gelangte. Erst im späten 18. Jahrhundert wurde er dann, dem Konzept der materialähnlichen Ergänzung folgend, auf eine bronzene Büste mit Fuß aus Buntmarmor aufgesetzt (**Taf. 270, 4**).

Mit der Knabenbüste erreichte aus derselben Sammlung ebenso 1815/1816 über Paris die Büste eines Satyrs<sup>1308</sup> (**Taf. 271, 1**) den Hof des späteren Königs Ludwig I. In antiker Zeit gehörte der Kopf mit abgewinkelter Fügekannte am Hals auf eine dreiviertel lebensgroße Statue. Seinen nachantiken Büstenansatz aus Bronze zierte als Attribut ein über die Schulter geknotetes Bocksfell. Den Büstenschild des Siegerknaben, den man zunächst als Prinzen oder König interpretierte, schmückte ein Schwertband mit Rosetten und ein sie rahmender Mäander. Die stilistischen Anknüpfungen erweisen sich als einziger Unterschied zwischen den Schilden an den beiden Münchener Büsten. Die übrige Gestaltung ähnelt, sodass man dieselbe Vorlage annehmen darf, die eine Zurückhaltung zum Original zu erkennen gibt.

Für beide Köpfe gilt, was Furtwängler für den archaischen Berliner Kopf annähernd umsetzte. Sie zeigen sich aktuell wieder ohne die Ergänzungen<sup>1309</sup>. Die Zeitstellung der Ent-Restaurierung des Münchener Knaben ist noch ungeklärt, auf die des Satyrs verweisen Fotografien aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, die den Kopf mit neuer Erscheinung festhielten<sup>1310</sup> (**Taf. 271, 2**), sodass zumindest auch er zu

<sup>1305</sup> Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. NM 5588.

<sup>1306</sup> Mit weiteren Anmerkungen zur frühen Restaurierung vgl. Mattusch/Lie 2005, 269.

<sup>1307</sup> Siehe 167.

<sup>1308</sup> München, Glyptothek, Inv. 450.

<sup>1309</sup> Für die restaurierungsgeschichtliche Diskussion zu beiden Köpfen ist A. Fendt (München) zu danken.

<sup>1310</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 7 b, Fach 219, Bronzen. A. Furtwängler erwähnte zu der Bronze im Jahr 1900: »Der ganze Hals und die Büste sind modern« (s. Furtwängler 1900,

den frühen restauratorischen Rückführungen auf die antike Vorgabe und dem hiervon Überlieferten zählt: Sie sind als Köpfe Teilstücke von Statuen.

## Figürliche Geräteteile

### Umwandlung

Weitaus häufiger als bei den großen figürlichen Bronzen wurde Vollständigkeit für die Gebrauchsobjekte zusehends im 19. Jahrhundert als variable Größe angesehen. Das facettenreiche Spektrum umfassend zu umreißen, könnte zum Anliegen einer eigenständigen ausführlichen Betrachtung werden, die in einem Abschnitt solche Kuriositäten behandeln sollte, die man aus heutiger Perspektive tatsächlich eher in den frühzeitig entsprechend benannten Kammern aufgehoben sieht.

Kehrt man an den Anfang des Kapitels zur Transformation des Teilstückes ›Kopf‹ zur Büste zurück, konnte man dem Bedarf des typologisch wichtigen Genres obendrein auf andere Weise gerecht werden. Die Inszenierung gelang auch, indem zu Büsten gestaltete Geräte-, Gefäß- und Mobiliarapplikationen mit einem antiken Teilstück verbunden wurden, das sich als Büstenfuß weiterverwenden ließ.

Als eine solche eigenwillige Kombination erweist sich die vermeintliche Kinderbüste (Inv. Fr. 2243) aus der Sammlung Bellori, die erstmals Beger<sup>1311</sup> abbildete (Taf. 118, 2), die um 1921/1922 fotografiert wurde<sup>1312</sup> und die beim Brand im Friedrichshainer Leitturm zu Schaden kam. Die Applike selbst befindet sich mit elektrochemisch reduziertem Oberflächenbild in Berlin<sup>1313</sup> (Taf. 118, 1), der ›Fuß‹ wird mit Brandpatina bedeckt im Puschkín-Museum aufbewahrt. Seine neuerliche Autopsie<sup>1314</sup> brachte die Gewissheit, dass es sich um die »kraterförmige Bekrönung eines römischen Kandelabers«<sup>1315</sup> handle. Als solches war sie barockzeitlich bedeutungslos, gleichfalls kam dem eher grob gearbeiteten Beschlag als Einzelstück eine untergeordnete Rolle zu. Jedoch vermochte der Restaurierende mit ausreichend Erfindungsreichtum eine soweit interessante und einst immerhin circa 23 cm hohe Antike zu kreieren, welche Bellori für Wert erachtete, in seine Kollektion aufzunehmen.

Eine häufiger anzutreffende Form war die Verselbstständigung abgelöster Füße, Attaschen, Appliken etc. von Mobiliar, Geräten, Gefäßen etc., die solche Teilstücke zu Zeugnissen dieser Gattungen erklärte, für die sie mit ihren stilistischen und typologischen Merkmalen interessant wurden. In dieser Kontextualisierung ist zunächst nichts Ungewöhnliches zu erkennen. Im Gegenteil, die Akzeptanz des Teilstückes mit antiken technischen Merkmalen vermittelte für solche Bronzen ihre Zugehörigkeit zu einem größeren Ganzen.

369). Vielleicht nahm Furtwängler seine Beobachtung zum Anlass, die Ent-Restaurierung des Satyrs während seiner Jahre an der Glyptothek zu veranlassen. Die Aufnahmen vom Satyr als Büste und ent-restauriert gehören zu den Fotografien, die bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in der Antikensammlung zusammengetragen wurden. Die Fotografie vom ent-restaurierten Kopf gibt die antike abgewinkelte Naht am Hals sowie das bei der Restaurierung veränderte Oberflächenbild zu erkennen. Die Erscheinung lässt vermuten, dass die Neu-Restaurierung zugleich die chemische, elektrochemische oder elektrolytische Abnahme der Korrosionsauflagen umfasste.

<sup>1311</sup> Vgl. Beger 1701, 329 Abb.

<sup>1312</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3584.

<sup>1313</sup> Die Bronze zählt zu den von W. Rakel nach dem Zweiten Weltkrieg auf der Museumsinsel nach dem Krefting'schen Verfahren restaurierten Antiken.

<sup>1314</sup> Dies wurde N. Franken (Berlin) bei seinem Aufenthalt im Moskauer Puschkín-Museum ermöglicht, dem für Diskussionen zu danken ist.

<sup>1315</sup> Vgl. zu diesem vermeintlichen Fuß die Fotografien von K. Korganov, zu finden in Zusammenhang mit dem Beitrag zur Kinderbüste (Inv. Fr. 2243) in der Museums-Datenbank der Bronzen des Friederichs-Inventars: <http://antike-bronzen.smb.museum>.

Eine Deutungserweiterung konnten sie erfahren, sobald sie in der Reflexion den Charakter figürlicher Antiken annahmen. In diesem Moment trat ihre Wertschätzung als Plastik in den Vordergrund und ihre eigentliche Bestimmung in den Hintergrund. Diese Vernachlässigung wurde oftmals von restauratorischen Interventionen begleitet, die dem eigentlichen Anliegen von Restaurierung – der Bewahrung des Überlieferten – entgegenstanden. Die Wandlung zur ästhetisch vollkommenen Figur gelang oftmals nur durch Reduktion der antiken Substanz, also durch Abarbeitungen, die sich auf die technischen Elemente konzentrierten, die sie als Teile eines Ensembles zu erkennen gaben. Dieser Verlust wurde nicht als Werteverlust reflektiert, sondern ermöglichte die Aufwertung vom Teilstück zur Figur.

Auch hier ist schwer auszumachen, ob mehr die Restaurierenden derlei Umwandlungen als gewinnsteigernde Eingriffe inszenierten oder die darauf ausgerichteten Anliegen der Auftraggeber und Kunden das restauratorische Agieren bestimmten.

Zwei barockzeitliche Beispiele solchen Vorgehens bieten die beiden Aufsätze eines römischen Klapptisches in Gestalt von zwei Greifen (Inv. Fr. 2298 und 2299; **Taf. 121, 1**) aus der Sammlung Bellori. Den mit der Schlange bildete Beger im ›Thesaurus Brandenburgicus‹<sup>1316</sup> als hervorragenden figuralen Vertreter in der Diskussion um die antike mystische Bedeutung solcher Wesen ab (**Taf. 122, 1**). Sicher konnte Beger den massiven Haken, der zur Aufnahme der Tischplatte diente, deshalb nicht mehr darstellen, da er bereits in Rom abgesägt worden war. Das gleiche Vorgehen für die Wandlung vom Tischaufsatz zur Statuette ist am Parallelstück zu beobachten<sup>1317</sup> (**Taf. 121, 2**).

Zu den Maßnahmen zählte auch die besprochene Versiegelung der Montagelöcher in den Tierkörpern mit dem roten Wachs, bevor schwarzopak lackpatiniert wurde<sup>1318</sup>. Die Applikation erfolgte, nachdem die Greifen mit ihren Sockeln fest verbunden worden waren. Damit konnte der Lack an der Unterseite weder die Arbeitsspuren noch die Korrosionsauflagen bedecken. Beides lag verborgen in der Masse, die die Bronzen mit den Unterbauten verbanden.

Gleiches gilt für die Ansätze mit Vierkantloch unterhalb der Standplatten zur Anbringung auf den Tischbeinen. Sie wurden bewusst nicht abgearbeitet, um sie ganz im technischen Sinne als Versockelungselemente zu nutzen<sup>1319</sup>.

Mit einem weiteren Beispiel sei auf die im 19. Jahrhundert anhaltende Praxis verwiesen, figürliche Geräteteile oder Aufsätze in Statuetten zu wandeln. Ein wichtiger und bereits im Kontext der Lackpatinierung besprochener Vertreter für diese verbreitete Ambition ist der jugendliche spähende Satyr (Inv. Fr. 1835; **Taf. 86, 1**) aus dem Nachlass Becker<sup>1320</sup>, der, kunsthandwerklich begabt, die Umarbeitung selbst vorgenommen haben kann.

Das, was als zu kleine und zu flache runde Basis überdauerte, weist ein quadratisches Loch zur Aufnahme eines massiven Vierkants von einem Unterbau auf, den der Satyr in antiker Zeit bekrönte. Greift man die runde Form der Standfläche auf und rekonstruiert sie zu einem unten offenen Zylinder, ergäbe jener das abgearbeitete Verbindungsglied, von dem vielleicht auch nur wenig erhalten war, bevor zur Feile gegriffen wurde<sup>1321</sup>. Ihre Spuren finden sich jedenfalls überall an der Unterseite (**Taf. 86, 3**), um sie als plane Standfläche herzurichten.

<sup>1316</sup> Vgl. Beger 1701, 368 Abb. Bisherige Überlegungen zu den Umarbeitungen bei Peltz 2009d, 74 Abb. 4.

<sup>1317</sup> Auch wenn diese Abarbeitungen sowie die Feilspuren an der Unterseite der Standplatten neuartig wirken, ist von einer barockzeitlich italienischen Umwandlung der Tischdekorationen zu Statuetten auszugehen.

<sup>1318</sup> Siehe 208.

<sup>1319</sup> Die Verbindung zu den Marmorsockeln ist seit geraumer Zeit gelöst, sodass die Vorgehensweise einsehbar ist.

<sup>1320</sup> Siehe 140 f.

<sup>1321</sup> Die Aufsatzfigur ist vermutlich als Bekrönung einer hellenistischen Lampe zu interpretieren, respektive wäre die Figur um einen zylindrischen Verschlussstopfen zu ergänzen. Für die Information ist N. Franken (Berlin) zu danken.

Derlei war allerdings nur mit einem stabilen Marmorsockel zielführend, auf dem der Satyr spätestens im Antiquarium aufgestellt war, wie die Aufnahme von 1921/1922 am unteren Rand zu erkennen gibt<sup>1322</sup> (Taf. 86, 2). Ohne Standhilfe würde die Aufsatzfigur nicht stehen können, was einmal mehr dafür spricht, dass man die Außenform der vermeintlichen Bronzebasis in dieser Gestalt vorfand und keinesfalls noch verkleinerte.

Eine andere Dimension der Vervollständigung durch Reduktion zeigt ein zum musizierenden Orpheus mit lauschenden Tieren gewandelter Griff eines Hufmessers<sup>1323</sup> (Inv. Fr. 2082; Taf. 107, 2). Sein Zustand, als er sich noch im Besitz des Kardinals Scipione Caffarelli Borghese befand, ist einer Zeichnung aus dem 17. Jahrhundert zu entnehmen<sup>1324</sup> (Taf. 107, 3).

Ein Parallelstück fand sich in der Antikensammlung selbst, das mit der eisernen Messerklinge als nahezu vollständiges Exemplar (Inv. 31326; Taf. 15, 1) auf die antike Bestimmung verweist<sup>1325</sup>. Auch dieses Hufmesser trägt mit der Marsbüste und einem schreitenden Pferd am Griff den für ein solch profanes Gerät ungewöhnlich reichen plastischen Figureschmuck.

Beim Stück mit dem Orpheus gingen noch vor seiner Erwerbung durch das Antiquarium im Jahr 1827 der größte Teil der Handhabe in Gestalt eines Löwen sowie der Schaft zur Aufnahme der Klinge mit weiteren Tieren verloren. Natürlich ist nicht auszuschließen, dass das Fehlende abbrach<sup>1326</sup>, doch spricht der Befund eher für das Herauslösen der zentralen Gruppe aus ihrem Zusammenhang. Anhaltspunkte hierfür bieten die Spuren der Feile an den Anschlusskanten, die in ihrer Modellierung die Struktur des Felsens aufgreifen, auf dem Orpheus ruht. Die Überfeilungen waren zusätzlich mit einem Harz in krustiger Form kaschiert worden. Seine Farbe und sein spröder Charakter lassen an Kolophonium denken, das dazu beitrug, die neu geschaffene Figurengruppe als makellose Antike erscheinen zu lassen.

#### Die Berliner Sicht auf losgelöste figürliche Appliken

Die Inszenierung des Figureschmucks von Geräten und figürlicher Appliken kam aber auch ohne die Ab- und Umarbeitungen von Objektbestandteilen aus, die den ästhetischen Eindruck einer intakten Figur beeinträchtigten. Ursache für die Zurückhaltung dürfte zunächst der fehlende Mehrwert gewesen sein, den man mit einer derartigen Intervention noch an den Tischbekrönungen und dem Geräteaufsatz erreichte. Auf der anderen Seite konnten selbst durchmodellerte figürliche Appliken an den Rückseiten technische Eigenheiten aufweisen, die sich nur schwer soweit manipulieren ließen, um auch diese Ansicht perfekt im Sinne eines vollplastischen Bildwerkes erscheinen zu lassen. Derlei Merkmale mussten zwangsläufig hingenommen werden und wurden dann zum Ende des 19. Jahrhunderts hin im Antiquarium mit einem gewissen Respekt vor diesen kunsttechnologisch sowie typologisch wichtigen Objektbestandteilen bewusst belassen.

Als überzeugende Belege für das Vorgehen sind der Satyr von Pergamon (Inv. Misc. 7466; Taf. 160, 1) und die Theseus-Minotaurus-Gruppe (Inv. Misc. 7382; Taf. 155, 1) anzusehen. Ihre Rückseiten sind vollplastisch und doch unübersehbar in Teilen als Anlageflächen für die Montage zugerichtet.

So erkannte Conze schon 1878 die »beiden Rückenabplattungen« – je eine am Theseus und eine am Minotaurus – als Anlageflächen an »einem Geräth oder Architecturtheil«, dass er nicht näher zu fassen wusste,

<sup>1322</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3620.

<sup>1323</sup> Zu bisherigen Überlegungen zur Umarbeitung vgl. Peltz 2009d, 74 Abb. 4.

<sup>1324</sup> Zur Beschreibung des Stiches und des Messergriffes vgl. Vaiani 2016, 362-365 Abb. 151.

<sup>1325</sup> Zu reich dekorierten Hufmessergriffen römischer Zeit und dem Verweis auf die Darstellung von Fr. 2082 aus dem

17. Jahrhundert vgl. Franken 2007b, 16f. Abb. 27-28. Zum direkten Vergleich beider Hufmesser aus der Berliner Antikensammlung mit Abbildung des vollständigen Exemplars vgl. Peltz 2009d, 74 Abb. 5.

<sup>1326</sup> Zu dieser Annahme, vgl. Franken 2007b, 16.

sodass die Gruppe »ein aus seinem Zusammenhang ein für alle Mal gelöstes Stück«<sup>1327</sup> bliebe. Folgt man den kürzlich angestellten Überlegungen, dass separat gegossener figürlicher Bildschmuck zu Ehrenstatuen, Inschriftentafeln, Altären etc. als offizielle Monumente zählten, die ab hellenistischer Zeit in Städten und Heiligtümern aufgestellt waren<sup>1328</sup>, könnten die miteinander Ringenden zu solch einem Denkmal gehört haben, mit dem es durch einen heute verlorenen massiven Vierkantdorn im Loch am linken Glutäus des Helden verbunden war (Taf. 155, 2. 4). Die historische Aufnahme verdeutlicht ebenso, dass Lürssen bei seiner Restaurierung das Loch nicht verschloss, wie es auch bei keiner weiteren Restaurierung, die die Gruppe seither erfuhr, geschlossen wurde.

Für den pergamenischen Satyr beschrieb Furtwängler 1880, dass er »mittels eines noch auf der Rückseite des Fells erhaltenen längeren Kupferstiftes an einer glatten geraden Rückwand befestigt war«<sup>1329</sup>. Anzunehmen ist, dass eine solche »Rückwand« Bestandteil eines großen Bildwerkes in Pergamon war. Der Kupferstift wurde nicht etwa abgearbeitet, sondern bot sich an, ihn für die Versockelung in nachantiker Zeit weiter zu nutzen (Taf. 160, 2. 4).

### Gefäße, Geräte – Pasticci

Das wohl größte restauratorische Kreativpotenzial in ganz eigener Dimension ist im Bestreben um Vollständigkeit von Gebrauchsobjekten zu beobachten, die insbesondere im 19. Jahrhundert als Pasticci das steigende Interesse am Kunstmarkt befriedigten.

Derlei Neuschöpfungen orientierten sich weitgehend an den zeitgenössischen Diskussionen in der archäologischen Forschung und doch boten die Nachfragen ausreichend Raum, um auch eher stilistisch frei interpretierte Machwerke aus Teilstücken ganz unterschiedlicher Provenienz in den Umlauf bringen zu können. Die Varianten der Oberflächenmanipulationen, zumeist in Gestalt der Insitupatina als irreführendes und doch überzeugendes Zertifikat für die Unversehrtheit und Echtheit, unterstrichen die Glaubwürdigkeit, intakte und unverfälschte Bronzen vorliegen zu haben.

Diese Ambitionen waren bekannt, dementsprechend waren auch die Archäologen am Antiquarium seit seiner Gründung gegenüber solchen und anderen Erzeugnissen (Fälschungen, Pasticci, Repliken etc.) sensibilisiert und doch war es im Wettlauf zwischen anwachsender Obacht und immer besseren trügerischen Methoden nicht möglich, sämtliche Pasticci bereits vor der Erwerbung als solche zu entlarven.

Gerade das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts archäologisch systematisierte und zeitgleich anwachsende Interesse an der etruskischen Kultur schlug sich auch in der Gewinnung bronzener Pasticci nieder, die teils noch immer als solche unerkannt sind.

Zu den prominenten Bronzen unter ihnen muss der beinahe 1 m große Votivschild (Inv. Fr. 1008; Taf. 53, 1) aus Tarquinia gerechnet werden. Er zählt zu den Beigaben der von Carlo Avolta im Jahr 1823 entdeckten spätvillanovazeitlichen Grabkammer. Bald nach der Ausgrabung veräußerte Avolta das Inventar an unterschiedliche Interessenten. Der Schild und Fragmente eines weiteren Exemplars (Inv. Fr. 1008 a; Taf. 54, 1) kamen über Magnus in den Besitz Dorows<sup>1330</sup>, der nach der Übereignung an das Antiquarium im Jahr 1831 die intakt erscheinende stattliche Beigabe pries, dass »aehnliches kein Museum bewahrt«<sup>1331</sup>.

<sup>1327</sup> Conze 1878, 5.

<sup>1328</sup> Vgl. Franken 2017, 119.

<sup>1329</sup> Furtwängler 1880, 6.

<sup>1330</sup> Zu dem Grabkomplex gehörte auch ein Krater mit Untersatz und Deckel, Inv. F 1635.

<sup>1331</sup> Dorow 1833, 44.

Der aufwändige konzentrische Dekor gliedert sich in Wiederholungen der charakteristischen gepunzten Strich-, Buckel-, Fischgrat- und Kreisrippenmuster, die in zwei Zonen von Bändern immer gleicher anthropomorpher Wesen sowie in zwei weitere Zonen mit jeweils anders gestalteten und in jedem Abschnitt doch identischen Vierbeinern (galoppierende Pferde?) unterbrochen sind<sup>1332</sup>. Mit diesem prachtvollen Punzdekor im orientalisierenden Stil blieb der scheinbar vollständige Schild auch später ohne Parallele am Antiquarium<sup>1333</sup>, der sich heute vollkommen neu restauriert zeigt<sup>1334</sup>.

Den ursprünglichen Zustand des sicher bald nach der Auffindung vervollständigten Schildes zuzüglich vielleicht schon der einen oder anderen Beschädigung an Ergänzungen dürfte eine Fotografie aus den Anfangsjahren des neuen Dokumentationsmediums festhalten<sup>1335</sup> (Taf. 53, 2). Bei genauer Betrachtung der Fotografie fallen auch die scharfen Kanten in den konzentrischen Dekorrahmenlinien sowie die senkrechten Striche innerhalb der Zonen auf. Ihr immer wieder gerader Verlauf erinnert keinesfalls an Bruchkanten, die sich unregelmäßiger zeigen müssten<sup>1336</sup>, sondern an Schnitte. Der heutige Zustand gibt diese Situation noch deutlicher (Taf. 53, 4) und in weitaus mehr Bereichen zu erkennen. Demnach passen die Fragmente nur scheinbar ›Bruch an Bruch‹, was nur dann zu realisieren war, wenn immerhin ein weiteres, genau gleiches Objekt vorlag, aus dem der Restaurierende die fehlenden Partien ausschnitt. Als einen solchen ›Spender‹ betrachtete er wohl Fr. 1008 a.

Ob die Erhaltung beider Schilde noch vor dieser Art von Restaurierung tatsächlich als intakt anzusehen ist, wie es ein 1829 veröffentlichter Stich vom Kammergrab vorgibt<sup>1337</sup>, ist kaum zu glauben, doch sollte der Zustand nur annähernd dem entsprochen haben, war der restauratorische Eingriff immens.

Ermöglicht wurde die Vorgehensweise durch die früheisenzeitliche etruskische Bestattungskultur, hochgestellten Persönlichkeiten die Zeremonienwaffe als Status- und Machtsymbol in größerer Zahl auf den Weg in das Nachleben mitzugeben<sup>1338</sup>. Ein wichtiges Beispiel hierfür ist die erwähnte Tomba Regolini-Galassi mit ihren acht Schilden. Aus diesem Ritual ergab sich eine Vereinfachung des Werkprozesses mit der naheliegenden Innovation, die bronzezeitlich breit etablierten Formpunzen mit einfachen Mustern (Kugel-, Lauf- und Kreisrippenpunzen) um florale und figurale Motive zu erweitern. So gelang es, mit nur einem Punzabschlag komplexere Dekorelemente zu schaffen, die in ihrer Wiederholung ganze Zonen konzentrisch füllten.

An den Avvolta-Schilden finden sich eine Punze für die anthropomorphen Gestalten und zwei unterschiedliche für die Vierbeiner, die jeweils in einer Dekorzone wiederholt angesetzt worden waren<sup>1339</sup>. Demnach dürften die Schilde wie Zwillinge nur schwer Unterschiede zu erkennen gegeben haben, folglich lag es

<sup>1332</sup> Im Übrigen stellt den Dekor vom vollständigen Schild ein Aquarell dar, welches im Ausschnitt im ›Gerhardschen Apparat‹ erhalten ist. Ebenso überliefert ein Blatt die Fragmente von Fr. 1008 a, vgl. SMB-ANT-Archiv, Gerhardscher Apparat XXIX, 93-94. Bereits in Anm. 1157 wurde als möglicher Autor der Aquarelle der Vorbesitzer und Maler E. Magnus diskutiert. Er schuf vermutlich auch die stilistisch verwandten Darstellungen zu den zwei Schildbeschlägen in Gestalt des Acheloos (Inv. Fr. 1310-1311), zu dem als Pantherkopf geformten Schildbeschlag (Inv. Fr. 1312) sowie zu einer Uräusschlange (Inv. Fr. 1442 aa). Zu diesen drei Darstellungen auf einem Blatt vgl. SMB-ANT-Archiv, Gerhardscher Apparat XXIX, 95.

<sup>1333</sup> E. H. Toelken und K. Neugebauer erwähnten als herausragende Besonderheit des Schildes die in Teilen erhaltene Vergoldung, die tatsächlich nicht vorhanden gewesen sein dürfte, vgl. Toelken 1850, 28f. Nr. 220; Führer 1924, 17. Seine ungebrochene Bedeutung kommt darin zum Ausdruck, dass er gegenwärtig in einer zentralen Einzelvitrine im Alten Museum zu besichtigen ist.

<sup>1334</sup> Vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Fr. 1008 und hier 508.

<sup>1335</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 200.

<sup>1336</sup> Dies trifft insbesondere für senkrechte Kanten zu. Innerhalb von gepunzten Dekoren kann es vorkommen, dass das Bruchbild den Punzlinien folgt. Doch auch hier dürfte die eine oder andere Bruchkante nicht unbedingt entlang der Punzierungen verlaufen, wie der aktuelle Zustand an Fehlstellen innerhalb des Schildes vergegenwärtigt.

<sup>1337</sup> Vgl. Avvolta 1829, Taf. 3.

<sup>1338</sup> Zu den treibverzierten Rundschilden vgl. Geiger 1994; 1998. Zusammenfassend zur Herstellung und zu den als Kalendarien interpretierten Dekoren auf Gold- und Bronzeobjekten seit der Bronzezeit mit weiterführender Literatur vgl. Peltz 2013b, 104f.

<sup>1339</sup> Im Übrigen finden sich die drei Formpunzen mit demselben Motiv an zwei Schilden aus der Tomba Regolini-Galassi. Darüber hinaus ähnelt die Abfolge der konzentrischen Dekore dem System an den beiden Schilden aus der sog. Tomba Avvolta auffallend. Ob sie damit demselben Werkhorizont zuzuordnen sind, müsste genauer untersucht werden. Die bisherigen Beobachtungen sprechen hierfür.

nahe, aus zwei fragmentierten einen vollständigen Schild zu gewinnen. Immerhin blieb mit den übrigen Bruchstücken die Kernaussage des Befundes, dass zwei Schilde zum Grabinventar rechneten, erhalten.

Ein ähnlich beeindruckendes Ergebnis realisierte der Restaurierende am etruskischen Stabdreifuß aus Vulci (Inv. Fr. 767; **Taf. 48, 1**) durch Hinzufügung und nicht durch Teilung<sup>1340</sup>. Er ist zugleich ein treffendes Beispiel für die geschickte Gewinnung eines vollständig anmutenden Dreifußes mit Weinmischgefäß zu einem Zeitpunkt, als sich die Gestalt und Funktion der aufwändig gearbeiteten stattlichen Prestigeobjekte durch vollständig überlieferte Funde zu erschließen begann.

So kam im Jahr 1828 ebenso in Vulci der 1837 vom British Museum erworbene Dreifuß zutage<sup>1341</sup> und 1832 wurde im Grab ›Campanari1832‹ in der Nekropole dell'Osteria von Vulci jener geborgen, der an die Vatikanischen Museen gelangte<sup>1342</sup> (**Taf. 277, 1**). Der Berliner Dreifuß wurde dann im Jahr 1833<sup>1343</sup> entdeckt und gelangte vier Jahre später über die bekannte Pariser Sammlung des Diplomaten Durand auf die Museumsinsel. Die weitgehend intakten Beispiele werden also als Vorlagen die Rekonstruktion schlechter erhaltener Stücke erleichtert haben.

Grundlegend erwies sich zugegebenermaßen die leichte Bauweise der etruskischen Stabdreifüße als hinderlich für die Rückgewinnung der originalen Gestalt. Anders als archaisch griechische Vertreter bestehen sie aus vielen einzeln gefertigten und zusammengefügteten Teilstücken, die man als zusammenhangslose Haufen vorfinden konnte, sobald sich die antiken Verbindungen lösten. Zudem korrodierten gerade die dünnen Stäbe weitgehend. Noch deutlicher waren hiervon bisweilen die getriebenen Gefäßeinsätze betroffen, die oftmals gar nicht oder nur erheblich fragmentiert vorgefunden wurden.

Sollten Reste eines solchen Einsatzes vom Berliner Dreifuß geborgen worden sein, wurden sie bei der Restaurierung nicht berücksichtigt, für die sich die Frage stellt, wo sie vorgenommen wurde. Wohl kaum ist anzunehmen, dass Durand Einzelteile erwarb und hieraus in Paris den Dreifuß herrichten ließ, als der er nach Durands Ableben im Verkaufskatalog seiner weithin prominenten Sammlung beschrieben wurde<sup>1344</sup>. Der Restaurierende, der die Parallelen gekannt haben muss und an denen er sich frei interpretierend orientierte, wird sicher in Vulci zu suchen sein.

Das Gestänge vereinigte er an Bruchstellen mit geschickten Lötungen unter Einbeziehung materialähnlicher Ergänzungen. Die drei gleichen Aufsätze in Gestalt von Löwen und den von ihnen überwältigten Hirschkühen auf Montagebögen mit Palmetten darunter dienten dazu, um jeweils zwei senkrechte Streben zu verbinden. Die Einzelstäbe dazwischen werden von drei Einzelfiguren bekrönt, die als Perseus, der ihn begleitende Hermes und die von beiden gejagte Medusa angesehen werden.

Soweit ist die Rekonstruktion unstrittig, doch fehlte für die Rückgewinnung der vollständigen Erscheinung noch immer der Gefäßeinsatz. Statt eines solchen aus etruskischer Produktion mit weit ausragendem rundem Rand, Wülsten in der Wandung und geradem horizontalen Boden, der offenbar nicht zur Hand war, komplettierte der Restaurierende den Dreifuß mit einem halbkugeligem Dinos eines griechischen, eher großgriechischen Toreuten<sup>1345</sup>. Die Anlehnung an die Vorbilder schuf aus pragmatischer Sicht etwas Richti-

<sup>1340</sup> Mit Anmerkungen zur Restaurierungsgeschichte, vgl. Bardelli 2019, 138-142 Nr. C.1 Abb. 138-144 Abb.

<sup>1341</sup> London, British Museum, Inv. 1837,0609.85, vgl. Bardelli 2019, 109-112 Nr. B.2 Abb. 102-106.

<sup>1342</sup> Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco, Inv. 12110, vgl. Bardelli 2019, 143-149 Nr. C.2 Abb. 145-153.

<sup>1343</sup> Vgl. de Witte 1836, 403 Nr. 1884.

<sup>1344</sup> Vgl. de Witte 1836, 403 Nr. 1884.

<sup>1345</sup> Für Anregungen und Diskussion zur Herkunft des Kessels ist A. Schwarzmaier (Berlin) zu danken. Es ist anzunehmen, dass der Kessel vielleicht als Erzeugnis eines Toreuten

der Magna Graecia im Süden Italiens sehr wahrscheinlich auch in Italien gefunden wurde. Direkte Parallelen ließen sich unter den Metallerzeugnissen nicht beibringen, doch ähnelt er in der Proportion zwischen Bauch, Schulter, Hals und Rand silbernen makedonischen Bechern, insbesondere denen aus dem Pappa Tumulus 2 in Sevasti, die zwischen 350-325 v. Chr. datiert werden, vgl. Macedonia 1988, 294 Kat. 245 mit Abb.; 295 Kat. 246 mit Abb.; 296 Kat. 247 mit Abb. Zudem fallen neben der Außenform die weich verlöteten Medaillons im Inneren von zwei Silberbechern auf. Der Berliner Bronzedinos weist an derselben Stelle einen großen

ges und war doch stilistisch eine Täuschung, die, im Übrigen in den 1980er Jahren als solche erkannt, eine Ent- und Um-Restaurierung durch H.-U. Tietz nach sich zog<sup>1346</sup>.

Das Ergebnis der Vulcenter Restaurierung dürften die von Luigi Savignoni im Jahr 1897 veröffentlichten Fotografien<sup>1347</sup> zu erkennen geben (**Taf. 48, 2**), die auch verdeutlichen, dass das Korrosionsbild unangestastet belassen wurde und sich der Restaurierende an diesem orientierte, um die Insitupatina an seinen Lotstellen sowie sonstigen Irritationen im Oberflächenbild zu modellieren.

Dass man mit dem Berliner Dreifußes bewusst ein Pasticcio schuf, ist unverkennbar, dass aber die Rekonstruktion selbst in beinahe allen Teilen geborgener Dreifuße nicht nur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sondern auch darüber hinaus Schwierigkeiten bereitete, vergegenwärtigt der Vulcenter Dreifuß aus dem Fürstengrab von Bad Dürkheim<sup>1348</sup> (**Taf. 276, 1**). Seine im Jahr 1864 einsetzende Restaurierungsgeschichte war davon geprägt, die figuralen Aufsätze wiederholt in der Annahme anders anzuordnen, nun die antike Gestalt rekonstruiert zu haben. Und dennoch zeigte er sich nach mehrmaliger Um-Restaurierung weiterhin mit Abweichungen zum antiken Aufbau, wie die vor wenigen Jahren erfolgte Untersuchung ergab.

Darauf, dass am Antiquarium die Sensibilisierung für Pasticci unter den begehrten etruskischen Antiken schon bald einsetzte, soll nur ein Beispiel verweisen. Eben diese Aufmerksamkeit veranlasste bereits Toelken zum etruskischen Gefäßhenkel (Inv. Fr. 1490 o 1; **Taf. 70, 2**) nach der Erwerbung 1841 im Inventar zu vermerken: »Ein besonders gestalteter Feuerhaken. An eine[m] hohlen gebogenen Handgriff befinden sich vorn drei Zacken, wie Pferdehalse mit Roßköpfen. Doch scheint das Gerät zu dieser nicht recht angemessenen Gestalt zusammengefügt zu seyn«<sup>1349</sup>. Auch wenn Toelken mit der Zuschreibung irrte, ja den hinzugefügten kleinen Tierkopf (Inv. 674 x) nicht einmal erwähnte<sup>1350</sup>, war die Beobachtung an sich richtig. Die angebrachte Vorsicht beschränkte sich nicht allein auf etruskische Bronzen, sondern weitete sich aus, sodass, wie schon angesprochen, Friederichs in seinem Bronzekatalog von 1871 auf eine stattliche Zahl nachantiker Arbeiten im Sammlungsbestand aufmerksam machen konnte<sup>1351</sup>. Am Ende des Jahrhunderts blickte besonders aufmerksam Furtwängler mit seinem Interesse an fragwürdigen Antiken auf die Berliner Bronzen, wie im folgenden Abschnitt deutlich wird<sup>1352</sup>.

Von den etruskischen Pasticci, für die sich Neugebauer interessierte, ist ein im Jahr 1830 erworbener, mehr als 1 m hoher vermeintlicher Kandelaber (Inv. Fr. 707) ein wichtiges Beispiel unter den Leuchter- und Räuchergeräten, welches die Kreativität verdeutlicht, die Restaurierende bei der Neuschöpfung vollständiger Antiken aus Elementen mit ganz unterschiedlicher Provenienz entwickelten. Noch Toelken erachtete

Bleiklumpen und einen konzentrischen Kreis innerhalb der Korrosion auf. Die Füllung kann nicht als Reparatur gelten. Sie würde sich erklären, wenn sie eingebracht wurde, um ein Medaillon am Kesselboden zu fixieren, welches sich vor dem Verlust in der Patina abdrücken konnte. Vielleicht ist in dem Dinos eine Art Prototyp zu sehen, der im späten 5. bis frühen 4. Jh. v. Chr. gefertigt wurde und als Vorbild für die makedonischen Silberbecher angesehen werden darf. Gegen die Verwendung als Trinkgefäß spricht die Lippe. Ihre scharfkantige Modellierung mit Eierstab gestaltet sich als ungefälliger Rand, sobald man von ihm hätte trinken sollen.

<sup>1346</sup> Eine erste Teilfreilegungen erfolgte in den 1920er Jahren durch H. Tietz, s. 430 f. H.-U. Tietz nahm dann im Jahr 1980 und 1984 weitere Teilfreilegungen vor, vgl. H.-U. Tietz, Tätigkeitsberichte, 1984 und 1986, in: SMB-ANT-Archiv, Restaurierungsdokumentationen und hier 527-538.

<sup>1347</sup> Der Beitrag wurde laut einer Anmerkung von L. Savignoni im Jahr 1885 eingereicht, sodass es möglich sein kann, dass die Fotografien bereits in den 1880er Jahren entstanden.

Zu den Abbildungen der drei mythologischen Personen vgl. Savignoni 1897, 351 Abb. 24. Zur Fotografie des gesamten Dreifußes vgl. Savignoni 1897, Taf. 9, 3. Die Abbildungen zählen nicht zum Bestand der Antikensammlung.

<sup>1348</sup> Speyer, Historisches Museum der Pfalz (Inv. B97). Zur Restaurierungsgeschichte und dem gegenwärtigen Rekonstruktionsvorschlag vgl. Bardelli 2017, 23-32 Abb. 30.

<sup>1349</sup> Inv. 27, Nr. 2696.

<sup>1350</sup> Der Tierkopf ist gegenwärtig nicht mit dem Griff verbunden. Seine Montage erfolgte seinerzeit mit Weichlot und Dübel. Wann es zur Abnahme kam, ist ungewiss. Anzunehmen ist die Ent-Restaurierung durch H.-U. Tietz eigens für die Neueinrichtung der Etruskerabteilung im Antikenmuseum in den 1980er Jahren, doch fehlen hierfür entsprechende Belege.

<sup>1351</sup> Vgl. Friederichs 1871a, 500-510 Nr. 2414-2511.

<sup>1352</sup> Beispielsweise verfasste er eine monographische Schrift, die sich eigens dem Thema der Antikenfälschung widmete, vgl. Furtwängler 1899b und hier 287-290.

mit seinem Verständnis für antike technische Details das Stück als Tarentiner Meisterwerk, dessen »Theile fabrikmässig einzeln gearbeitet und zusammengefügt wurden«<sup>1353</sup>, und Friederichs widmete ihm in seinem Katalog einen längeren Absatz zu den stilistischen Eigenheiten<sup>1354</sup>, die erst später irritierten und dazu führten, dass Neugebauer für den Mai 1928 im Arbeitsexemplar des Bronzekataloges von Friederichs notierte, die Bronze wurde »auseinander genommen«<sup>1355</sup> (Taf. 46, 1-2). Der Ent-Restaurierung folgte eine längere Abhandlung seitens Neugebauer zum eigenartigen Pasticcio<sup>1356</sup>, in der er es natürlich auch im Ankaufszustand mit einem kurz zuvor belichteten Negativ zeigte<sup>1357</sup> (Taf. 47, 1).

An sich irrte Toelken mit seiner Beobachtung zur Fertigung in Teilstücken nicht, doch bemerkte Neugebauer zu Recht, »daß ihre Zusammenfügung durch Schrauben und eine roh, zum Teil über die Ansichtsseiten hinausgehende Lötung keiner antiken Technik entsprach«<sup>1358</sup>. Neugebauers Analyse offerierte ein Machwerk aus »Baugliedern« von Leuchter- und Räuchergeräten römischer Herkunft unterschiedlicher Zeitstellung und aus etruskischen Gießereien. In seiner Annahme, das untere Teilstück des Mittelstabes sei ein nachantiker Guss, irrte er, doch verweist die Vermutung darauf, dass auch die Pasticci unter den Gebrauchsobjekten hin und wieder der Ergänzung von Fehlendem bedurften, sobald sich nicht ausreichend antikes Material in den Ateliers fand, um die Idee von Vollständigkeit realisieren zu können.

Die obere weibliche Stützfigur eines laut Neugebauer attisch beeinflussten etruskischen Gießers stammte tatsächlich von einem Gerät<sup>1359</sup>, wie auch die Zweite eine Verwandtschaft zu griechischen Geräteteilen aufzeigte, in ihrem Falle zu solchen, die auf Tieren ruhen<sup>1360</sup>. Für die in Knospen auslaufenden geschwungenen vier Haken und zwei Ranken bot Neugebauer eine Parallele in München an. In dem vorerst in der Glyptothek und um-restauriert im Museum für Kleinkunst (heute Antikensammlung) aufbewahrten Thymiaterion<sup>1361</sup> erkannte Neugebauer genauso wenig ein antikes Original wie in dem Berliner Stück.

Für die Bronze am Antiquarium lagen Neugebauer nicht alle Angaben zur Herkunft vor. Wäre dem so gewesen, hätte schon er die naheliegende und noch offen von ihm geführte Diskussion zur Provenienz fortgesetzt<sup>1362</sup>. Tatsächlich wurde das Münchener Exemplar im Jahr 1819 in Rom erworben. Es entstand hier also in jener Zeit, als Bartholdy seine Sammlung am selben Ort zusammentrug, zu der das Berliner Stück gehörte. Es ist kaum zu übersehen, dass die Herstellung beider Bronzen im selben Restaurierungsatelier mit der Intention mehr als wahrscheinlich ist und dass der eine Vertreter eines neugeschaffenen Leuchtertyps dem anderen ein stilistisches Alibi für die jeweilige Originalität liefern sollte.

Nicht nur der prominente Antikenrestaurator Martinetti wird eine gewisse Effektivierung der Atelierabläufe bei der zeitgleichen Aufarbeitung mehrerer Bronzen praktiziert haben. Hier bot die Nachfrage nach den etruskischen Cisten mit ihrem im Grunde immer gleichen Aufbau aus Korpus, Deckel, drei Füßen, Deckelgriff sowie den Trageketten mit zugehörigen Ösen genügend Spielraum für eine Durchmischung der Bauglieder, sobald etwas zur Vervollständigung fehlte. So waren bei den vier bei Martinetti im Jahr 1873 erworbenen Cisten (Inv. Misc. 6236-6239) lediglich bei drei Exemplaren die Trageketten mit einigen zugehörigen Ösen (Inv. Misc. 6237-6239) nicht vorhanden.

Für die Ciste mit dem durchbrochenen Bronzekorpus auf lederbespanntem Holz (Inv. Misc. 6236; Taf. 131, 3) notierte dann Pernice im Inventar: »Deckel nicht zugehörig; Deckelgruppe nicht ursprünglich für den Deckel bestimmt«<sup>1363</sup>, wobei eben die Restaurierung und Untersuchung im Jahr 1984 ergab: »Danach gehören die

1353 Toelken 1850, 34 Anm.

1354 Vgl. Friederichs 1871a, 176f. Nr. 707.

1355 Friederichs 1871b, 176 Nr. 707.

1356 Zur Interpretation des Pasticcio vgl. Neugebauer 1929b, 27-30 Abb. 1-3.

1357 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 4770.

1358 Neugebauer 1929b, 27.

1359 Vgl. Neugebauer 1929b, 28f. Abb. 2.

1360 Vgl. Neugebauer 1929b, 29f. Abb. 3.

1361 München, Gyptothek (Inv. unbekannt).

1362 Neugebauer 1929b, 28: »Sollte er in der selben Zeit wie jenes, vielleicht sogar im Wettbewerb mit ihm, hergerichtet worden sein«?

1363 Inv. 28, Nr. 6236.

drei Füße ebenso zur Ciste wie der Deckelgriff zum Deckel; nichts spricht dagegen, daß auch Deckel und Ciste zusammengehören«<sup>1364</sup>. Vernachlässigt man das seinerzeit erneut überrestaurierte Oberflächenbild und betrachtet auf einer frühen Fotografie aus den ersten 1930er Jahren<sup>1365</sup> (Taf. 131, 4) die Situation, wie sie sich noch für Pernice dargestellt haben wird, erscheinen seine Einwände nachvollziehbar: Das Korrosionsbild vom Deckel mit Griff weicht von dem auf den Füßen und dem Korpus geringfügig, aber doch wahrnehmbar ab und zudem erscheint der Deckel zu groß, wenn auch nur ein wenig, so doch auffällig genug, denn die Deckel waren üblicherweise antik passgenau gearbeitet. Die Tragekette ist ganz sicher »aus zwei verschiedenen Teilen zusammengesetzt, ohne daß man noch festlegen kann, ob ein Teil davon zum antiken Bestand gehört«<sup>1366</sup>.

Die Neu-Restaurierung der Ciste mit der zentralen Darstellung des Zeus(?) und des ruhenden Dionysos(?) an einem Altar (Inv. Misc. 6237; Taf. 131, 2) auf dem Korpus im Jahr 2005 offenbarte, dass bei diesem Gefäß weder die Füße zum Korpus noch der Griff zum Deckel zugehörig sind<sup>1367</sup>. Die Abdrücke der antik montierten Gussteile passen nicht mit den Konturen der durch Martinetti aufgesetzten Bauglieder überein, zudem ging er soweit, die Füße an andere Positionen zu montieren, als die Abdrücke der Originale im Korpus vorgaben.

Neben solchen arbeitserleichternden Interpretationsspielräumen waren die praktischen Arbeitsabläufe durchstrukturiert, um so die parallele Bearbeitung der vier Cisten reibungslos und effizient zu realisieren. Hierbei unterstützte, dass zunächst die zu einer Ciste gehörig erachteten Teilstücke als ein »Bausatz« nummeriert wurden, respektive tragen beispielsweise die Einzelteile der Ciste mit der Altarsituation ein Etikett mit der Aufschrift »N 2« als Ateliernummerierung für dieses Objekt<sup>1368</sup>. Die Füße waren außerdem von »A« bis »C« durchetikettiert (Taf. 132, 1) und Markierungen von ein bis drei Strichen am Boden und Auflager der Füße sicherten die Zuordnung, um ihre einmal festgelegte Position am Korpus beizubehalten (Taf. 132, 2). So vermied man jegliche Verwechslungen der immerhin 24 wesentlichen »Bauteile« (vier Korpora, Deckel und Deckelgriffe sowie 12 Füße zuzüglich Ösen und Ketten) bei gleichzeitiger Bearbeitung von vier Cisten. Im Übrigen verstand es Martinetti gleichermaßen, die Hinterlege- und Ergänzungstechnik an den Deckeln und Korpora zu effektivieren. Zugearbeitete Kupferbleche bildeten innenwandig verklebt und durch eine Insitu Patina mit Sediment kaschiert den Untergrund für die an den Außenseiten ausgeführten Ergänzungen mit patinaähnlichen Oberflächenimitaten als Abschluss. Die Montage der Füße und Griffe wurde mit Schraubverbindungen realisiert. Für all diese Materialien ist ein ausreichender Fundus anzunehmen, aus dem Martinetti schöpfen konnte.

Diese Systematik in der italienischen Pasticcio-Herstellung des späten 19. Jahrhunderts lässt sich weit früher ausmachen und betraf natürlich nicht nur etruskische Werke.

Unter den Situlen fallen zwei Exemplare auf, die Schröder im Jahr 1914 mit weiteren Eimern in eine »Gruppe einander nahverwandter Stücke«<sup>1369</sup> großgriechischer Herkunft zusammenfasste. Der Eimer mit Tierklauen als Füßen und Medusenhauptattaschen für zwei Henkel sowie einem Eierstabdekor am Rand (Inv. Fr. 679; Taf. 43, 1) war vor der Erwerbung im Jahr 1827 im Besitz Bartholdys. Das andere Exemplar (Inv. Fr. 680; Taf. 43, 2), welches mit der 1827/1828 erworbenen Sammlung von Koller an das Antiquarium kam, unterscheidet sich gerade noch durch die birnenförmigen Füße sowie die Henkelattaschen, von denen eine als Ausguss und die andere als Handhabe zum Ausgießen gestaltet ist. Die gemeinschaftliche Abbildung der Eimer, die Schröder eigens für die Publikation veranlasste, sollte sicher ihre Verwandtschaft unterstreichen.

<sup>1364</sup> Formigli/Heilmeyer 1986, 116.

<sup>1365</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT. Neg. 6268.

<sup>1366</sup> Formigli/Heilmeyer 1986, 116 f.

<sup>1367</sup> Vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Misc. 6237.

<sup>1368</sup> Zur Etikettierung an anderen Cisten aus dem Erwerbungs-komplex vgl. Formigli/Heilmeyer 1986, 122 Abb. 11; 124 Abb. 18.

<sup>1369</sup> Schröder 1914, 5.

chen<sup>1370</sup> (**Taf. 43, 3**). Dass die stilistische Parallele weniger auf die antike Provenienz als mehr auf umfangreiche Restaurierungseingriffe zurückzuführen ist, blieb ungenannt. Vielleicht wollte Schröder das eigentlich Offenkundige nicht genauer betrachten oder er ließ sich von der eher wenig überzeugend inszenierten Insitupatina dann doch täuschen<sup>1371</sup>.

Wendet man sich restaurierungstechnisch zunächst dem Bartholdy'schen Eimer zu, sind die Füße unschwer als simple Bronzegüsse jüngerer Zeit auszumachen. Tatsächlich als antik geben sich die Henkel mit den Attaschen und das obere Teilstück des Korpus zu erkennen, der mit einer getriebenen kupfernen Nachbildung vervollständigt wurde. Zuvor war jedoch das antike Fragment an die Dimension des Henkelpaares angepasst worden, was meint, dass man ein Stück heraustrennte, um den Durchmesser bis zu dem Maß zu reduzieren, den der Abstand zwischen den Attaschen vorgab. Schlussendlich verdeckte die Insitupatina die grob ausgeführten Lötungen an sämtlichen Fügstellen genauso wie die Oberflächen aller Hinzutaten.

Beim Eimer aus der Sammlung von Koller, der sich heute mit abgelösten und geteilten Henkeln sowie zwei fehlenden Füßen darstellt, verfuhr der Restaurierende ähnlich, um die gewünschte Gestalt des Gefäßkörpers aufgreifen zu können. Gleich ist, dass er weitgehend aus Kupfer ergänzt wurde. Die Füße sind wohl ebenso als nachantike Güsse anzusprechen. Und gleichermaßen verbarg auch an diesem Eimer die noch großflächig auf dem ergänzten Korpus überlieferte Insitupatina einst die groben Lötungen an den massiv begradigten Kanten zwischen Original und Ergänzung. Anders ist, dass nicht das antike obere Teilstück des Korpus, sondern die Gestalt der nicht zugehörigen Henkel durch Auftrennen, Einkürzen und wieder Verlöten angepasst wurde.

Die Vorgehensweise an beiden Situlen zur Realisierung stilistischer Verwandter gleicht so sehr, dass man denselben Restaurierenden erkennen möchte. Sollte dem so sein, müssen sowohl von Koller und als auch Bartholdy zu seinen Kunden gerechnet werden.

Die serielle Pasticci-Gewinnung bot sich auch und gerade bei der Aufarbeitung von Grabungskomplexen an, noch bevor für ihre Kontextualisierung das Fragment und das Teilstück an Bedeutung gewannen. Eben jene ließen sich leicht zu Neuschöpfungen vereinen, deren Bestandteile immerhin dieselbe Fundprovenienz behielten, obschon sie natürlich durch die Umwandlung ihrer eigentlichen Bedeutung entzogen wurden.

Aus der Grabung in Pompeji zu Ehren Friedrich Wilhelm III. fällt in diesem Zusammenhang die Balkenwaage mit Laufgewicht und zwei Waagschalen (Inv. Fr. 891; **Taf. 50, 2**) auf. Zunächst erweckten die neuzeitlichen Schnüre als Ergänzungen für die fehlenden Hängeketten den Eindruck einer Restaurierung, die auf Kenntlichkeit bedacht war. Die Neu-Restaurierung vor wenigen Jahren zeigte dann, dass beide Waagschalen nicht als solche in antiker Zeit Verwendung fanden, wie bereits Friederichs vermutete, doch verwehrte ihm die weitreichende Insitupatina den Blick auf die Restaurierungseingriffe und damit auf die eigentliche Bestimmung der Teilstücke<sup>1372</sup>. Immerhin konnte Friederichs schon auf den floralen Punzdekor an der Unterseite einer ›Schale‹ aufmerksam machen, doch erst nach Abnahme des Patinaimitats sowie der Korrosion kam im Inneren eine antike Bleireparatur an einer Randzone zum Vorschein (**Taf. 51, 1-2**). Zudem wurde deutlich, dass nachantik der Rand begradigt und die drei Löcher für die Hängeschnüre eingebohrt worden waren. Mit diesem Befund in der Bronze weiterhin eine Waagschale erkennen zu wollen, schließt sich aus, obschon unklar bleiben muss, zu welchem Objekt sie zu ergänzen ist<sup>1373</sup>.

<sup>1370</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT. Neg. 3200. Zur Abbildung bei B. Schröder vgl. Schröder 1914, 6 Abb. 2.

<sup>1371</sup> Beide Eimer sollte C. Tietz im April 1918 reinigen, vgl. Inv. 77, s. Anlage 1 und hier 407. Es ist davon auszugehen, dass er die Insitupatina in Teilen entfernte und das heutige Oberflächenbild als Ergebnis seiner Restaurierung anzusehen ist.

<sup>1372</sup> Vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Fr. 891; Friederichs 1871a, 199 Nr. 891.

<sup>1373</sup> Dass es sich tatsächlich um eine antike Bronze handelt, belegte die archäologische Korrosionskruste. Für Diskussionen zur Rekonstruktion des Objekts, aus dem die ›Schale‹ entstand, ist N. Franken (Berlin), U. Gehrig (†), M. Maischberger (Berlin) und A. Schwarzmaier (Berlin) zu danken.

Ähnlich fiel die Autopsie der zweiten ›Schale‹ aus. In ihr lässt sich allerdings die Laffe einer Schöpfkelle (Cyathus) ausmachen. Bei der Wandlung zur Waagschale wurden die Nietlöcher zur Anbringung des langen Stiels mit Weichlot verschlossen, und auch hier sind die Löcher für die Aufhängung neuzeitliche Bohrungen.

Die trügerische Ambition erfasste also Teilstücke von drei ganz unterschiedlichen Geräten und vereinigte sie zu einem Vollständigen in Gestalt einer Waage, für die dem Restaurierenden sicher ausreichend Vorbilder aus den Vesuvstädten bekannt waren, folglich ergab das Pasticcio ein typologisch dann doch bekanntes Ganzes.

Die Waage ist nur eins der Beispiele der dubiosen Praktiken, die über solche scheinbar geordnet organisierten Grabungsrestaurierungen hinaus im Neapler Kunsthandel Verbreitung fanden, um vollständige Antiken anbieten zu können. Unweigerlich denkt man für die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zunächst an prominente Restauratoren wie Gargiulo, Trapani oder Ceci, doch dürften bereits seinerzeit weitaus mehr Restaurierende von den trügerischen Vorgehensweisen Kenntnis gehabt haben.

Nicht zuletzt erforderte es im Zweifelsfalle lediglich eine akzeptable Kompetenz zur Realisierung der Insitu-patina, die, wie in den vorhergehenden Abschnitten immer wieder anklang, an vielen Orten und durchgängig bis an das Ende des Jahrhunderts von anonymen und bekannten Restaurierenden in Italien zur Anwendung kam. In entsprechendem Ausmaß darf man sich die Gewinnung von Pasticci vorstellen.

## AUFRICHTUNG UND PRÄSENTATIONSÄSTHETIK ANTIKER BRONZEN

Als maßgebliche, dennoch geradezu selbstverständliche und wohl daher selten in geschichtlichen Betrachtungen beachtete Aufgabe von Bronzerestaurierenden ist die Aufrichtung figürlicher Bildwerke auf Postamente sowie die Installation von Konstruktionen für die Präsentation von Gebrauchsobjekten in ihren zgedachten Positionen<sup>1374</sup>.

Die antik auf Steinbasen platzierten Großbronzen gelangten weitgehend ohne die Standhilfen in die Sammlungen und Museen. Sollten sie mit bronzenen Basen geborgen worden sein, waren jene von den Statuen abgelöst. Eher war es als ein Glücksumstand zu betrachten, wenn Statuetten intakt mit ihren Bronzesöckelchen aufgefunden wurden. Doch auch für sie gilt, dass sich die Verbindungen zu den Basen meist lösten und jene nur in überschaubarem Maß überdauerten. Als weitere statische Schwachstelle erwies sich der geringe Querschnitt im Bereich der Knie und insbesondere der Knöchel, wo häufig Brüche zu verzeichnen waren und demzufolge solche Figuren oft ohne die abgebrochenen Partien und ohne Sockel den Restaurierenden übergeben wurden. An sie wendeten sich Sammler, Kunsthändler und Archäologen gleichermaßen, sobald Gebrauchsobjekte aus ihrem Zusammenhang gerissen geborgen wurden und ohne zusätzliche Standhilfen nicht ästhetisch ansprechend präsentabel waren.

Die Wertschätzung der Antiken endete also nicht mit der Überarbeitung des Oberflächenbildes oder dem facettenreichen Umgang mit Fehlendem. Sie erfuhr ihre Vollendung mit der Replatzierung überlieferter antiker Unterbauten, eher zumeist mit der Inszenierung auf neuen Postamenten, Plinthen, Stützen, Hängenvorrichtungen etc. Ihre technische Bestimmung als statisches Bindeglied ordnete sich ganz ihrer Funktion als visueller Multiplikator der wissenschaftlichen oder auch subjektiven Zuschreibung der Bronzen als Sammlungsgut von Wert unter, der durch kostbare und kostbar erscheinende Materialien pointiert wurde.

<sup>1374</sup> Zur nachantiken Aufrichtung von Großbronzen vgl. Peltz 2022a, 21 f. Abb. 16-17b.

## Nachantike Versockelung von Großbronzen

Als am Ende des 15. Jahrhunderts der Betende Knabe (Inv. Sk 2; **Taf. 249, 1**) in Rhodos geborgen wurde, wird weitaus mehr vom Bleiverguss in der Ferse des Standbeins und im Ballen des aufgesetzten rechten Fußes erhalten gewesen sein, als im Jahr 1996 bei der Entnahme aller nachantiker Versockelungsbauglieder festgestellt wurde<sup>1375</sup>. Sie belegen, dass der Knabe auf seiner Odyssee durch Europa fünfmal, vielleicht ja sogar noch öfter gesockelt wurde, womit er wohl zu den am häufigsten nachantik aufgerichteten Statuen gehören dürfte. Die erste Versockelung war gewiss Gegenstand der Restaurierung in Venedig nach der Ankunft des Jünglings im Jahr 1503. Hier wurde im Standbein weitgehend entfernt, was vom antiken Bleiverguss noch erhalten war, um so Raum für das mit einer Gips-Schamotte-Mischung eingesetzte Sockelungselement zu schaffen<sup>1376</sup> (**Taf. 255, 3**). Die Füllung reichte bis weit über das Knie und dürfte, seiner eigentlichen Bestimmung gemäß, zugleich als Formmaterial für die beschriebene Überfanggussreparatur<sup>1377</sup> in dem Bereich gedient haben. Ein weiterer Sockeldorn in der antiken runden, nur wenig tiefen Öffnung im Ballen des Spielbeins ist weder für diese noch für spätere Aufstellungen auszuschließen, jedoch nur für die unten besprochene Berliner Neuinszenierung am Ende der 1850er Jahren annähernd gesichert zu rekonstruieren.

Die Abarbeitung der antiken Verbleiung zu Gunsten nachantik verborgen installierbarer Versockelungsbauglieder dürfte weder für den Betenden Knaben noch für die meisten nach ihm restaurierten Statuen ein weiterführend diskutiertes restaurierungsethisches Problem dargestellt haben. Technisch betrachtet gab es keine statisch und ästhetisch akzeptablen Alternativen, die man hätte aus dem Repertoire zur Aufstellung zeitgenössischer Großbronzen entlehnen können. Es sei denn, man richtete Statuen mithilfe eines außenliegenden, damit sichtbaren Gestells auf<sup>1378</sup>. An dieser Situation änderte sich auch in den folgenden Jahrhunderten nicht viel, sodass beispielsweise André bei der Restaurierung des Jünglings von Antikythera im Jahr 1902 selbstverständlich die antiken Bleivergüsse entfernte<sup>1379</sup>. Annähernd zeitgleich begann sich aber auch ein Verständnis dafür zu entwickeln, die überlieferte Versockelungstechnik als bewahrenswert anzusehen. So hätte sich beim Agon von Mahdia der Austausch des antiken Bleis gegen ein nachantikes Sockelelement im Standbein geradezu angeboten, um so die statisch anspruchsvolle Flügelstellung besser auffangen zu können. Dementgegen war der Bleiverguss als zur Großbronze zugehörig angesehen und bald nach ihrer Restaurierung zwischen 1907 und 1909 ganz im antiken Sinne genutzt worden, um die Statue auf einer Rundbasis aus Marmor zu installieren<sup>1380</sup> (**Taf. 276, 3**).

<sup>1375</sup> Zu sämtlichen Versockelungen und der technischen Ausführung vgl. Rohnstock 1997, 120-122 Abb. 13 Taf. 48, 2; 49, 3; 51, 4-6; 63. Zur Interpretation und nicht immer überzeugenden zeitlichen Einordnung der einzelnen Phasen vgl. Rohnstock 1998, 175-178 Abb. 16. Zu einzelnen Versockelungsphasen vgl. Peltz 2013a, 98-100 Abb. 8.8-11; 2013f, 23 Abb. 5. Zu den als antik interpretierten Bleiresten in der linken Ferse vgl. Rohnstock/Formigli 1997, 140. Zur Restaurierung von 1996 bis 1997 vgl. Rohnstock 1997, 105-111 Abb. 1-2 Taf. 48, 3-5; 49, 1-6; 50, 1-5.

<sup>1376</sup> Zu den Resten der Gips-Schamotte-Verfüllung an der Innenwandung im gesamten linken Unterschenkel vgl. Rohnstock 1997, 121 Abb. 13. Zur Interpretation vgl. Rohnstock 1998, 175.

<sup>1377</sup> Siehe 171 f.

<sup>1378</sup> Eine solche ästhetisch unbefriedigende Aufrichtungsvariante wählten die Restaurierenden wohl nur in Ausnahmefällen bei einigen fragmentierten Statuen. Bekannte Belege sind der Jüngling von Antequera (El Museo de la Ciudad) und

ein spätrömisches Herrscherbildnis aus Nahlat al-Hamrā' im heutigen Jemen. Die Fragmente des lebensgroßen Jünglings von Antequera waren nach seiner Auffindung im Jahr 1955 an einer rückseitig platzierten senkrechten Stange mittels Hakenkonstruktionen aufgehängt und so versockelt worden, vgl. Heilmeyer 1996, Taf. 27. Für die einstige Rekonstruktion einer überlebensgroßen Königsstatue wurden im Mauerwerk des Museums in Šan'ā' Haltestangen eingelassen, vgl. Weidemann 1983, 6 Abb. oben links. Die Restaurierung in den 1970er Jahren in Mainz ergab, dass sich die unter verschiedenen Inventarnummern verzettelten Fragmente zwei Großbronzen zuordnen lassen: Damar 'alī Yuhabir und sein Sohn Ta'rān, vgl. Seipel 1998, 385-387 Abb. zu Kat. 456-457.

<sup>1379</sup> Vgl. Bol 1972, 18.

<sup>1380</sup> Zum antiken Bleiverguss vgl. Willer 1998, 87 Abb. 27. Zunächst zeigte sich der Agon auf Fotografien nach der Erst-Restaurierung im Jahr 1907 an einer massiven Stange angelehnt, die aber wohl nicht fest installiert war und noch vor der Auffindung des linken Armes im Jahr 1910 aufgenommene

Im Übrigen waren die beschriebenen inneren Tragwerkskonstruktionen beinahe ausnahmslos auch als Montageeinheiten mit Sockeln konzipiert. Beispiele für die im Inneren verschraubten oder verstifteten Varianten sind der am Beginn des 19. Jahrhunderts von Gargiulo in Neapel restaurierte Apollon Saettante<sup>1381</sup> (Taf. 271, 3) und der dann schon im 20. Jahrhundert aufgestellte Poseidon aus dem Schiffswrack von Artemision<sup>1382</sup>. Das ganz mit Füllstoffen installierte oder damit zusätzlich gesicherte Gestell mit Versockelungselementen zählte beispielsweise beim Jüngling von Zifteh<sup>1383</sup> vor 1840 genauso zum Konzept wie beim 1897/1898 bearbeiteten Schaber von Ephesos<sup>1384</sup>. Sein vorerst quadratischer Unterbau wurde spätestens bis zur Präsentation der Funde aus Ephesos im klassizistischen Wiener ›Theseus Tempel‹ im Jahr 1901 gegen eine runde Bronzebasis ausgetauscht<sup>1385</sup>. Der Ziftehjüngling ruhte bis zu seiner Ent-Restaurierung in den 1980er Jahren auf einer Eisenverstrebung, die umkleidet war. Sobald Statuen mit ihren abgelösten flachen Bronzebasen geborgen wurden, war die Replatzierung selbstverständlicher Gegenstand der Restaurierungen, so beispielsweise bei den in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts restaurierten Läufern aus der Villa dei Papiri<sup>1386</sup> (Taf. 273, 3), beim Bacchus aus dem Tiber<sup>1387</sup> (Taf. 275, 2), der am 20. September 1885 zutage kam, sowie dem Jüngling von der Porta Vesuvio in Pompeji<sup>1388</sup> nach seiner Bergung im November 1900 (Taf. 272, 2). Der Trebonianus Gallus vergegenwärtigt mit seiner Restaurierung bald nach 1823 die technische Lösung, Basen mit Teilen der unteren Gliedmaßen zu gießen, sobald sie verloren waren<sup>1389</sup>.

Am Betenden Knaben stellte sich diese Problematik bei der ersten nachantiken Versockelung in weitaus geringerem Umfang dar. Ihm fehlte nur der Vorderteil des linken Fußes (Taf. 252, 3), welches dann im Jahr 1558 der Kardinal Bembo beisteuerte und sicher ohne Neuinstallation eines Sockelelements angesetzt werden konnte.

Eine zweite Versockelung ist im Kontext der von Fouquet im Jahr 1651 veranlassten umfassenden Restaurierung mehr als wahrscheinlich, jedoch technisch nicht näher zu fassen.

Eine weitere war vielleicht erforderlich geworden, nachdem der Knabe von 1747 bis 1786 beinahe 40 Jahre der freien Bewitterung auf der Terrasse in Sanssouci ausgesetzt war. Erinnerung sei daran, dass die Statue im Jahr 1786 aus konservatorischen Gründen abgeräumt wurde und anschließend im Parolesaal vom Berliner Stadtschloss zur Aufstellung kam, dem die besprochene gründliche Überarbeitung des Oberflächenbildes<sup>1390</sup> sowie auch eine Neuversockelung vorausgegangen sein dürfte. Ungewiss bleibt dennoch, wer die vollständige Demontage der ersten Versockelungselemente im Standbein veranlasste. Jene wurden durch ein mit Blei eingesetztes Eisenelement ersetzt<sup>1391</sup> (Taf. 255, 3). Diese Variante wich dann einem wiederum mittels Bleifüllung installierten Vierkantrohr<sup>1392</sup>.

Fotografien zeigen den Agon erstmalig auf dem Rundsockel, vgl. Willer 1998, 75 f. Abb. 2-5. Hiernach belichtete Negative erfassen dann die vollständige Statue auf demselben Postament, vgl. SMB, Schrank 8 b, Fach 243, Bronzen. Die Abbildungen geben auch ein Söckelchen für das Spielbein auf der Basis zu erkennen. Der Zusatz war erforderlich, um das seinerzeit ungenau rekonstruierte Standbild der Statue auszugleichen.

<sup>1381</sup> Vgl. Risser/Saunders 2013c, 42 f. Abb. 4.6; 4.10.

<sup>1382</sup> Vgl. Tzachou-Alexandri 2000, 86 Abb. 1d; Moraitou u. a. 2020, 91 f. Abb. 3. Hierin ist nicht ersichtlich, ob u. U. eine Verfüllung in den Unterschenkeln die Stabilität der Sockelisen unterstützt.

<sup>1383</sup> Vgl. McIntyre 1988, 84 Abb. 1.

<sup>1384</sup> Vgl. Vak 2017, 12 Abb. 1.8.

<sup>1385</sup> Zur Aufstellung mit runder Basis und zur originalen Basis aus Stein vgl. Plattner/Gschwantler 2017, 8 f. Abb. 1.4; 1.6.

<sup>1386</sup> Vgl. Mattusch/Lie 2005, 191.

<sup>1387</sup> Rom, Museo Nazionale delle Terme, Inv. 1060. Allgemein zur antiken Basis vgl. Heilmeyer 1996, 54.

<sup>1388</sup> Zur antiken Basis und ihrer Anbringung mit Schrauben vgl. Heilmeyer 1996, 51 f.

<sup>1389</sup> Vgl. Hemingway/McGregor/Smith 2013, 119 Abb. 9.8.

<sup>1390</sup> Siehe 84 f.

<sup>1391</sup> Bei der folgenden Sockelung verblieben Bleireste mit Rostspuren, die auf ein Eisenelement verwiesen. Das später eingebrachte Blei trennte sich durch eine Tonschicht von den Resten der vorhergehenden Bleiefüllung, vgl. Rohnstock 1997, 121 Abb. 13. Zur zeitlichen Einordnung vgl. Rohnstock 1998, 176.

<sup>1392</sup> Neben dem Blei der vorhergehenden Verfüllung wurde Ton eingebracht, um das unkontrollierte Abfließen des Bleis zu verhindern. Das Vierkantrohr entstand aus einem gefalteten Blech mit Widerhaken an den Außenkanten für die bessere Haftung im Blei, vgl. Rohnstock 1997, 121 Abb. 13. Zur weiterführenden Interpretation vgl. Rohnstock 1998, 176.

Jenes muss zu einem späteren Zeitpunkt im Kontaktbereich zur Basis soweit korrodiert gewesen sein, dass man in das Rohr einen massiven Sockeldorn einkittete<sup>1393</sup>. Eben diese Situation mitsamt den Spuren früherer Versockelungen fanden sich bei der Ent-Restaurierung im Jahr 1996 vor.

Gesichert ist die Neuversockelung des Betenden Knaben bei der Restaurierung durch Canlers im Jahr 1806 bald nach der Ankunft der Berliner Antiken im Louvre. Canlers erwähnte zum Sockel, den er nach Rücksprache mit dem Direktor des Louvre installierte: »Der Meinung von Herrn Lavallée folgend, habe ich, damit die Sache gut wurde, einen quadratischen Bronzesockel gesetzt, der durch die Mühe, die ich verwendet habe, ihm die Füße anzupassen, [...] an eine Haftleiste erinnert«<sup>1394</sup>. Angemerkt sei, dass der rechte Fuß fest mit der Statue verbunden ist, demnach Canlers nicht beide, sondern nur den vorderen Teil des linken Fußes mittels einer massiven Weichlötung ansetzte<sup>1395</sup>. Mit »Haftleiste« wird Canlers auf die von Athanase Lavallée gewünschte geringe Dimensionierung der Standhilfe weit weniger als Sockel, denn mehr als die Plinthe verweisen, die der Stich von Charles Paul Landon vom Dianasaal des Louvre mit der Berliner Bronze in zentraler Position erfasste<sup>1396</sup>.

Einen zusätzlichen Hinweis auf das Aussehen der neuen Standhilfe und des Vorgängermodells möchte man in Levezows Veröffentlichungen zum Betenden Knaben kurz vor und bald nach der Restaurierung durch Canlers sehen<sup>1397</sup>. Seine erste kurze Betrachtung aus dem Jahr 1803 im »Freimüthigen«, der seinerzeit bekannten Berliner Kunstzeitschrift, ließ keinen Raum für Anmerkungen zur Aufstellung. Doch illustrierte das Frontispiz der gebundenen Jahresausgabe die von einem Herrn Wachsmann gestochene Vorlage des Malers Heinrich Anton Dähling, die Levezow als »sehr genaue und richtig ausgeführte Abbildung«<sup>1398</sup> hervorhob (Taf. 249, 3). Tatsächlich ist der Betende Knabe fülliger dargestellt, wobei eben auf einer Plinthe, die in ihrer Form und geringen Höhe der Beschreibung Canlers und der Darstellung Landons folgt.

Das Frontispiz der im Jahr 1808 erschienenen Monographie zeigt in einer weiteren Zeichnung Dählings den Knaben weniger kräftig, doch nun auf einer runden und wenig höheren Basis<sup>1399</sup> (Taf. 249, 4). Auch für dieses Blatt reklamierte Levezow die korrekte Wiedergabe der Statue, doch kann das eben nicht zutreffen, denn seit annähernd zwei Jahren stand der Knabe auf der eckigen Plinthe.

Sollte Levezow von der Pariser Restaurierung gewusst haben, worauf seine besprochene korrigierte Meinung zu den Armergänzungen verweist, hatte er sicher auch Kenntnis von der Neusockelung. Hier nun verwundert Levezows Nachdruck zum dokumentarischen Wert der Stiche, es sei denn, er fokussierte die Statue und nicht die Standhilfe. Sollte aber seine Aussage weiter zu fassen sein, könnte man beinahe meinen, Dählings Darstellungen wurden nicht in der Reihenfolge ihrer Entstehung veröffentlicht, was natürlich nur dann als Überlegung in Betracht zu ziehen ist, wenn die Jahresausgabe des »Freimüthigen« erst nach Veröffentlichung der Monographie in gebundener Form erschien. Der zeitliche Abstand von fünf Jahren erscheint aus heutiger Sicht zu hoch, doch folgt man dem Gedanken, könnte der später veröffentlichte Stich die von Canlers demontierte Plinthe annähernd wiedergeben, die zwar rund, aber von gleicher Zurückhaltung wie jene war, mit der im Jahr 1815 der Betende Knabe Berlin erreichte.

<sup>1393</sup> Der Eisendorn war mit einer kolophoniumhaltigen Substanz in das Vierkantrohr eingesetzt worden, vgl. Rohnstock 1997, 122 Abb. 13; 1998, 177.

<sup>1394</sup> Zitiert nach Savoy 2011, 332.

<sup>1395</sup> In diesem Falle ist tatsächlich von einer Lötung und nicht von einem Verguss zu sprechen. Die innere Oberfläche der Bronze wurde metallisch zugerichtet, zudem handelt es sich um ein tatsächliches Weichlot, also eine Blei-Zinn-Legierung.

Zur Bearbeitung und der Legierung vgl. Rohnstock 1997, 119 Tab. 1.

<sup>1396</sup> Vgl. Hackländer 1997, Taf. 9, 2.

<sup>1397</sup> Vgl. Levezow 1803; 1808.

<sup>1398</sup> Levezow 1803, 67.

<sup>1399</sup> Hierzu kam es zu einem Zeitpunkt, als der Betende Knabe bereits wieder in Berlin war, vgl. Levezow 1822, 21.

## Drehbarkeit großer Bronzen

In einem Schreiben an Tieck ließ am 10. August 1830, also sieben Tage nach der Eröffnung der Königlichen Museen, W. von Humboldt die »Artistische Commission« wissen: »Es hat mir leid gethan, zu finden, daß der Adorant noch nicht zum Drehen eingerichtet ist. Es entsteht daraus, daß gerade die schönsten unserer Bildsäulen nicht von vorn und von den Seiten in guter Beleuchtung gesehen werden kann. Ich hatte unseren Freund Schinkel noch vor meiner Abreise dringend ersucht, diese Veranstaltung gewiss bis zur Eröffnung des Museums treffen zu lassen. In dem ich voraussetze, daß auch Sie und unser Freund Rauch von der Nothwendigkeit dieser Einrichtung überzeugt sind, bitte ich Sie, mir nächsten Montag in der Conferenz gefälligst zu sagen, was in dieser Rücksicht vielleicht schon bestellt ist oder sonst vor Rückkunft Schinkels geschehen könnte«<sup>1400</sup>.

Für die Inszenierung der seinerzeit berühmtesten Berliner Antike an zentraler Position im Göttersaal gegenüber dem Eingang zur Rotunde erwarben die Museen einen würdigen Sockel, der sich in einen Säulenschaft aus orientalischem Porphyrt mit Fuß und Kapitell aus Carrara-Marmor gliederte<sup>1401</sup>.

Die von W. von Humboldt dringlich gewünschte »Maschine[,] worauf sich der Adorant [...] in der Antiquen Gallerie, drehen lässt«<sup>1402</sup>, war noch innerhalb des Jahres nachgerüstet worden<sup>1403</sup> und ist als Ergebnis einer Entwicklung zu verstehen, die Betrachtung der allansichtigen Schönheit von zeitgenössischen Werken, antiken Skulpturen und Gipsabgüssen an ihren Aufstellungsorten mit problematischen Lichtverhältnissen oder begrenzten Platzangebot zu ermöglichen<sup>1404</sup>.

Die wohl älteste drehbare Aufstellung ist für den Idolino von Pesaro mit dem unter Girolamo Lombardi entworfenen 1,46m hohen Sockel überliefert, der den Rankenträger seit den 1530er Jahren auf einer quadratischen Plinthe mit Drehmechanismus trägt<sup>1405</sup> (**Taf. 269, 1**). Für die Folgezeit fehlen uns allerdings Beispiele für die Präsentationsvariante<sup>1406</sup>, die dann am Beginn des 19. Jahrhunderts in öffentlich zugänglichen Sammlungen antiker Plastik als neuer Standard angesehen werden kann. So bemängelte Napoleon im Jahr 1807 in Dresdens Antikenabteilung die starre Installation der Skulpturen und Bayerns Kronprinz erachtete bereits in der Planungsphase der 1830 eröffneten Glyptothek die drehbare Aufstellung der Skulpturen für zwingend erforderlich<sup>1407</sup>. In Berlin selbst waren es W. von Humboldt und Schinkel, die im 1824 fertiggestellten Schloss Tegel Antiken und Abgüsse drehbar aufstellen ließen<sup>1408</sup>. Blickt man auf die wenigen im 19. Jahrhundert außerhalb Berlins gesichert drehbar präsentierten antiken Großbronzen, nennt die Forschung den Dornauszieher im Konservatorenpalast in Rom<sup>1409</sup> (**Taf. 274, 4**), den Thermenherrscher und den Faustkämpfer vom Quirinal im Thermenmuseum Rom nach ihrer Bergung im Jahr 1885<sup>1410</sup> (**Taf. 275, 3-4**) sowie in Wien den seinerzeit noch als antikes Original angesehenen Jüngling von Magdalensberg, der spätestens ab 1891 mit der neu installierten Basis drehbar wurde<sup>1411</sup>.

Diese für die Bronzen international überschaubare Entwicklung stellt sich in der Antikensammlung anders dar, in der neben Marmorskulpturen die meisten großen Bronzewarderke bis zu dem Zeitpunkt drehbar aufgestellt waren, als man um die Wende zum 20. Jahrhundert hiervon Abstand nahm. Das höchst wichtige

<sup>1400</sup> von Humboldt an Tieck, 10.08.1830, in: SMB-ZA, V Auto-graphensammlung, Mappe 643.

<sup>1401</sup> Vgl. Peltz 2013a, 98f.

<sup>1402</sup> Anmerkung auf dem Rechnungsbeleg zitiert nach Geyer 2012, 104.

<sup>1403</sup> Vgl. Hackländer 1997, 30.

<sup>1404</sup> Zur Entwicklung drehbarer und mobiler Sockel mit weiteren Quellenangaben und unter Berücksichtigung von Skulpturen aus der Berliner Antikensammlung vgl. Geyer 2012.

<sup>1405</sup> Vgl. Geyer 2012, 99 Abb. 3.

<sup>1406</sup> Vgl. Geyer 2012, 108.

<sup>1407</sup> Vgl. Geyer 2012, 103.

<sup>1408</sup> Vgl. Geyer 2012, 103.

<sup>1409</sup> Rom, Musei Capitolini, Inv. 1186. Vgl. Geyer 2012, 106.

<sup>1410</sup> Vgl. Geyer 2012, 110.

<sup>1411</sup> Vgl. Geyer 2012, 111 Anm. 95.

Anliegen der Drehbarkeit für den Betenden Knaben muss für folgende Bronzestatuen als so selbstverständliche Aufstellungsform angesehen worden sein, dass sie keine Erwähnung fand, selbst wenn in Veröffentlichungen eigens auf die Unterbauten als neuzeitliche Hinzutaten verwiesen wurde.

Die Ankunft des Xantener Knaben<sup>1412</sup> (Inv. Sk 4; **Taf. 258, 1**) im Jahr 1859 nahm man zum Anlass, ihn erstmals und den Betenden Knaben erneut drehbar zu sockeln. Für die zeitgleiche Bearbeitung sprechen die baugleichen Plinthen und, wie angesprochen, gingen diese Maßnahmen beim Xantener mit der von Friederichs beschriebenen Innenreinigung und beim Betenden mit der Neuanbringung der Armergänzungen einher. Die Arbeiten waren zumindest am Xantener Knaben noch im selben Jahr abgeschlossen, in dem eine Fotografie entstand, die als Vorlage für die von Friederichs im Folgejahr veröffentlichte Lithografie<sup>1413</sup> (**Taf. 258, 2**) diente und die den Jüngling auf der erst 2007 abgenommenen Standhilfe zeigt.

Bei der Variante für den Betenden Knaben orientierte man sich offenbar am zurückhaltend bemessenen quadratischen Unterbau Canlers, die Plinthe für den herbeieilenden Tablettträger mit seiner weiten Schrittstellung ist von rechteckiger Form, worin auch schon der einzige Unterschied zu erkennen ist. Beide Messinggüsse mit klar verlaufenden Kanten und eben geschliffenen Flächen waren mit den gleichen schmalen Profilleisten dekoriert<sup>1414</sup>.

Wie noch im Abschnitt zu H. Tietz zu besprechen sein wird, wurde an der Plinthe des Betenden Knaben der Drehmechanismus zwischen 1930 und 1939 im Zusammenhang einer weiteren Umsockelung demonstrier<sup>1415</sup>, hingegen ist der Aufbau bei der unverändert überlieferten Basis für den Xantener Knaben noch ersichtlich (**Taf. 259, 1**). Die außen sichtbaren Leisten sind im Inneren mit einer eisernen Konstruktion aus sternförmig angeordneten Bändern verbunden<sup>1416</sup>. Insgesamt acht um das zentrale Aufnahmeloch für einen Dorn installierte Rollen ermöglichten die Drehbarkeit. Der im Ausstellungssockel eingelassene Dorn gewährleistete den gleichmäßigen Verlauf der Drehbewegung und vermied unerwünschte Verschiebungen der Statue auf dem Postament.

Bemerkenswert ist, dass der Xantener Knabe, wäre sein rechter Arm ganz erhalten, vermutlich frei und ohne zusätzliche Elemente stehen könnte, sodass er bei der Sockelung nur gegen Kippen zu sichern war, wofür es genügte, ihm eine passgenau geschmiedete Eisenstange ohne jegliche Verfüllungen in das Standbein einzulassen<sup>1417</sup> (**Taf. 259, 2**). Die eigentliche Fixierung auf der Plinthe realisierten ein Gewindehaken am linken und ein Bolzen am rechten Fuß.

Beim Betenden Knaben war spätestens zu diesem Zeitpunkt das mit Blei im Standbein eingelassene Vierkanthrohr getrennt und in ihm der schmiedeeiserne Versockelungsdorn eingekittet worden, der die Statue mit der Plinthe verband<sup>1418</sup> (**Taf. 255, 3**). Auf die gesicherte Einbindung des rechten Fußes in die Versockelung spätestens bei dieser Aufstellung verweisen die Reste einer Aufnahmehülse, die an der Plinthenunterseite mitgegossen und bei der Neusockelung in den 1930er Jahren abgearbeitet wurde. Aber auch so wird noch deutlich, dass beim Betenden Knaben im antiken Loch unterhalb des Ballens ein Befestigungselement eingesetzt gewesen sein muss, welches in die Aufnahmehülse ragte und hier mit Blei befestigt war<sup>1419</sup>.

<sup>1412</sup> Zur Versockelung des Xantener Knaben vgl. Peltz 2011b, 31 f. Abb. 18-20; 2013a, 96-98 Abb. 8.3; 8.7; 2013f, 22 Abb. 3. Zur Plinthe am Betenden Knaben vgl. Rohnstock 1997, 122 Taf. 51, 5-6; 1998, 177 Abb. 179.

<sup>1413</sup> Vgl. Friederichs 1860, Taf. 133. Zur Lithografie und Entstehung vgl. Maischberger 2011, 10 Abb. 4. Zur Reinigung hier 110.

<sup>1414</sup> Beide Basen entstanden sicher in derselben Gießerei im Sandgussverfahren. Auf dieses Formverfahren verweist die hierfür charakteristische Gussoberfläche im Inneren. Reste einer grünen Farbfassung auf den heute verrosteten Profilleisten an der Basis für den Xantener Knaben deuten auf eine Farb-

gebung entsprechend der patinierten Messingoberfläche hin, vgl. Peltz 2011b, 31 Anm. 110.

<sup>1415</sup> Siehe 448f.

<sup>1416</sup> Vgl. Peltz 2011b, 31 f. Abb. 18; 2013a, 97 Abb. 8.6; 2013f, 22 Abb. 22.

<sup>1417</sup> Vgl. Peltz 2011b, 31 f. Abb. 19; 2013a, 97 Abb. 8.7.

<sup>1418</sup> Zum Umbau des Versockelungselements vgl. Rohnstock 1997, 121 f. Abb. 13; 1998, 177.

<sup>1419</sup> Zur Innenkonstruktion in der Plinthe und den technischen Eigenschaften für die Verbindung mit der Statue sowie Hinweisen auf die Bleifixierung vgl. Rohnstock 1997, 122 Taf. 51, 5-6; 1998, 178 Abb. 16.

Das älteste Fotodokument der beiden Jünglinge zusammen mit der Victoria von Calvatone (Inv. Sk 5; **Taf. 260, 2**) – das die drei Großbronzen 1867/1868 in der Verbindungsgalerie zwischen Altem und Neuem Museum ablichtete – hielt auch die Ausstellungssockel fest, auf welchen die Großbronzen präsentiert wurden (**Abb. 10**). Der Betende Knabe stand erneut auf seinem Sockel aus Porphyr und Marmor. Der antik ebenerdig aufgestellte Xantener Knabe zeigte sich auf einem zu hohen Sockel aus hellem Stein, wohl Marmor, wofür die Bänderung spricht, die zwei nach 1885 belichtete Glasplattennegative (**Taf. 258, 3**) ausweisen<sup>1420</sup>. Bereits zuvor im »Götter- und Heroensaal«<sup>1421</sup> dürfte die Victoria schon nach der besprochenen Berliner Restaurierung<sup>1422</sup> auf dem Postament gezeigt worden sein, auf dem sie auch im Übergang stand, das in seiner Gliederung und dem Material sein Vorbild im Piedestal für den Betenden Knaben fand. Ob auch die Victoria drehbar war, lässt sich nicht mehr feststellen. Die **Abbildung 10** liefert hierfür leider keine ausreichenden Anhaltspunkte.

Immerhin lichtete sie die Außenkontur des heute verlorenen Bleis unterhalb des Himmelsglobus ab, durch das die Großbronze antik mit einem Postament verbunden war. Die vollständige Gestalt des Angusses, den bereits Conterio im Jahr 1838 näher beschrieb<sup>1423</sup>, zeigen die drei Darstellungen<sup>1424</sup> der Siegesgöttin im Zustand vor der Berliner Restaurierung als massive Scheibe mit dickem Zapfen, der in den Sockel ragte.

Es bot sich also an, den antiken Anguss im Sinne seiner Bestimmung weiter zu nutzen. Immerhin soll laut Conterio der Globus samt Bleianguss schwerer gewesen sein als die Statue selbst<sup>1425</sup>. Demnach dürfte der massige niedrige Schwerpunkt die ohnehin leicht nach vorn geneigte Statue auch mit den ergänzten Flügeln ausreichend gesichert haben, sobald der Ausstellungssockel eine Vertiefung aufwies, in die der Verguss mit Zapfen passgenau eingelassen werden konnte<sup>1426</sup>.

Von einem Verlust des Versockelungsbleis im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg ist kaum auszugehen. Dafür war es zu fest mit dem Himmelsglobus verbunden. Eher ist die gezielte Abarbeitung aus ganz pragmatischen Gründen anzunehmen. Ohne Blei war die Statue nach einer Demontage der Flügel leichter zu bewegen und ließ sich problemlos ohne zusätzliche Unterstützung stehend aufbewahren. Beide Vorteile können für die Unterbringung im Keller der Reichsmünze mit der knapp bemessenen Lagerkapazität als wichtig erachtet worden sein oder haben erst die Verantwortlichen aus der Sowjetunion dazu veranlasst, entsprechend zu reagieren.

Die Fotografie aus dem Jahr 1867/1868 vergegenwärtigt in der Galerie mit ihren großen Fensterfronten zu beiden Seiten eine Lichtsituation, die zuvor und auch danach an keinem Standort der Großbronzen nur annähernd so hinreichend war. Ihre Drehbarkeit erscheint hier kaum erforderlich und wird sich erst wieder nach der von Friederichs im Jahr 1871 angekündigten Überführung der drei Statuen in den dunklen Heroensaal im Hauptgeschoss auf der Nordseite des Alten Museums<sup>1427</sup> als hilfreich angeboten haben, doch griff man hierauf wohl nur noch eingeschränkt zurück.

Einen Hinweis auf die verminderte Aktivierung des Drehmechanismus beim Xantener Knaben liefern die beiden historischen Negative, für deren Belichtung der Knabe auf seinem Marmorsockel gedreht worden war (**Taf. 258, 3**). Die auffällige Verschmutzung seiner Oberseite im Bereich der üblichen Position der Messingplinthe hätte sich bei häufigerer Benutzung der Dreheinrichtung nicht gebildet<sup>1428</sup>. So dürfte sie zu diesem

<sup>1420</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 2665 (= Sk 1112 a) und Inv. 123, Ant Neg. 7104 (= Sk Neg. 1112 b). Zu den Abbildungen, ihrer Datierung und der gedrehten Aufstellungssituation eigens für die Belichtung der Negative vgl. Maischberger 2011, 13-16 Abb. 5a-b.

<sup>1421</sup> Vgl. Schasler 1859, 14.

<sup>1422</sup> Siehe 186-189.

<sup>1423</sup> B. Conterio spricht von Blei und Zement, der möglicherweise als Steinpartikel aus der Vertiefung am antiken Sockel zu

interpretieren ist, die beim Anguss vom Blei eingeschlossen wurden, vgl. Conterio 1838, o. Pag. 4.

<sup>1424</sup> Vgl. Volonté 2015, Abb. auf S. 38. 41 f.

<sup>1425</sup> Zu den Maß- und Gewichtsangaben vgl. Conterio 1838, o. Pag. 4.

<sup>1426</sup> Letzte Gewissheit über ein mögliches zusätzliches Element ist nicht zu erlangen.

<sup>1427</sup> Vgl. Friederichs 1871a, 377 Anm. 1.

<sup>1428</sup> Bereits hierzu vgl. Peltz 2013a, 97; 2013f, 22.

Zeitpunkt nur noch für Fotoarbeiten mit der sperrigen Plattenkamera im dicht eingerichteten Ausstellungssaal und vielleicht noch für Studienzwecke in Betrieb genommen worden sein. Den Museumsbesuchern war die Benutzung gewiss nun untersagt, sofern sie in den Jahren zuvor überhaupt statthaft war.

Und doch hielt man an der drehbaren Versockelung von Großbronzen weiterhin fest. Für das Mädchen von Kyzikos (Inv. Sk 3; **Taf. 256, 1**) dokumentiert die 1887 inventarisierte Aufnahme<sup>1429</sup> die damalige und seit dem Zweiten Weltkrieg verlorene Basis<sup>1430</sup> (**Taf. 256, 2**), die sich in runde Grundplatte und schmalere Aufsatz gliederte. Interessant ist der Spalt zwischen Basis und Oberseite des angeschnittenen Postaments, der sich dann erklärt, wenn man einen Drehmechanismus ergänzt. Seine Konstruktion dürfte aus einem eingelassenen Metallring mit beweglichen Kugeln oder Rollen sowie dem zentral positionierten Loch zur Aufnahme des fest im Postament verankerten Dorns bestanden haben, der die gleichmäßige Drehbewegung ermöglichte und unerwünschte Verschiebungen der Statue auf dem Ausstellungssockel vermied. Die geschickt inszenierte Aufnahme gibt die in der Basis verankerte Eisenstange zur Aufnahme der bereits besprochenen Innenkonstruktion nicht zu erkennen, hingegen eine spätere Fotografie ansatzweise schon<sup>1431</sup> (**Taf. 256, 3**). Der hier ersichtliche konisch abgesetzte Fuß der Mittelstange war sicher um einen Zapfen mit Gewinde verlängert, auf das an der Unterseite der Basis eine Mutter aufgeschraubt wurde. Nur so ließe sich eine vernünftige Verbindung zwischen Tragekonstruktion und Basis erklären. Die Fotografien verdeutlichen auch, dass sich das Gewandfragment – gleich den beiden Jünglingen – direkt an der Standhilfe drehen ließ.

Etwas anders entschied man für den 1884 erworbenen Jüngling von Salamis<sup>1432</sup> (Inv. Sk 1; **Taf. 245, 2**). Gegenstand seiner Restaurierung durch Freres und Possenti war auch die Installation einer runden Basis, die nun aber zwei Griffe an den Seiten besaß. Auch dieser Sockel überdauerte den Zweiten Weltkrieg nicht, sodass über die Neuerung wieder nur historische Aufnahmen informieren<sup>1433</sup> (**Taf. 246, 3-4; 247, 1-2**). Die geringe Größe der Griffe ist auffällig und könnte auf einen leichtgängigen Drehmechanismus hindeuten, der im Aufbau dem vom Kyzikosmädchen geglichen haben wird. Eine solche Situation in massiver Ausführung bot unter den Berliner Marmorskulpturen beispielsweise bis vor einigen Jahren noch ein überlebensgroßer und weit mehr als eine halbe Tonne wiegender Apoll<sup>1434</sup> (Inv. Sk 54; **Taf. 262, 2-3**). Die sich auf ein Idol stützenden Aphrodite (Inv. Sk 586; **Taf. 264, 2**) verfügt noch über einen Drehgriff, der allgemein und nicht nur an der Berliner Sammlung auf die Drehbarkeit von Bildwerken verweist. Für die Bronzen verdeutlicht dies die frühe Fotografie vom Dornauszieher aus dem Konservatorenpalast in Rom<sup>1435</sup> (**Taf. 274, 4**).

Die historischen Aufnahmen vom Faustkämpfer und dem Thermenherrscher geben noch eine weitere Möglichkeit der Drehbarkeit zu erkennen<sup>1436</sup> (**Taf. 275, 3-4**). Bei beiden Statuen war der gesamte Ausstellungssockel mobil, folglich ließen sie sich im Raum und darüber hinaus frei bewegen, hingegen konnte der Spinario gleich den Berliner Statuen lediglich auf seinem Postament gedreht werden.

Für die drehbare Aufstellung des Jünglings von Salamis in Berlin war die Sabouroff'sche Basis entfernt worden. Das überlieferte Motiv für die Demontage, die Figur kippe in der alten Aufstellung leicht nach vorn, wie es die Fotografien in Furtwänglers Katalog zur Sammlung<sup>1437</sup> angeblich zeigen sollten<sup>1438</sup>, ist kaum

1429 Vgl. Inv. 127, Sk. Neg. 507.

1430 Zu Aspekten der Versockelung vgl. Peltz 2013f, 25f. Abb. 9-10.

1431 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Bard 92.

1432 Zur Versockelung bisher vgl. Peltz 2013a, 101 Abb. 8.16-18b; 2013f, 24f. Abb. 8.

1433 Vgl. Inv. 123, ANT Neg. 7091-7098 und SMB-ANT-Fotoarchiv, Bard 89.

1434 Vgl. Fendt/Kunze/Röhl 2006, 307f. Abb. 14.

1435 Rom, Musei Capitolini, Inv. 1186. Vgl. ANT-SMB-Fotoarchiv, Schrank 8 b, Fach 240, Bronzen.

1436 Vgl. ANT-SMB-Fotoarchiv, Schrank 8 b, Fach 239, Bronzen.

1437 Vgl. Furtwängler 1883-1887, Taf. 8-11.

1438 Zur Behauptung vgl. Skulpturen 1891, 2 Nr. 1.

mehr nachvollziehbar. Die vom Bildhauer Albert Wolff angeregte Neuausrichtung »durch eine bei antiken Plinthen durchaus geläufige Abschrägung der neuen Plinthe«<sup>1439</sup> ist im Vergleich mit der Fotoserie nach der Restaurierung nicht auszumachen<sup>1440</sup> (Taf. 246, 2; 247, 2).

Die Fotografien der Rückansicht geben zu erkennen, dass die Versockelungseisen sich in der Ferse des Spielbeins unterscheiden: Das von der Athener Aufstellung war zu einem profilierten konischen Fuß geformt, der auf der späteren Fotografie ansteigender konisch und schmucklos ist<sup>1441</sup> (Taf. 246, 1; 247, 1). Freres und Possenti tauschten neben jenem Eisen auch das im Standbein aus. Beide wurden bei der Restaurierung in den 1980er Jahren entnommen und geben gesichert Auskunft über die Verlängerung der Eisen zum Dorn mit Gewinde für die Schraubmontage auf dem Sockel (Taf. 248, 2), wie sie für das Mädchen von Kyzikos anzunehmen ist.

Erstaunlich ist, dass die Gipsfüllung samt Eisen bis weit in den Oberschenkel reichte, wobei doch eine geringere Dimensionierung durchaus genügt hätte, um den 34 kg schweren Jüngling sicher aufzustellen. Offenbar orientierten sich die für gewöhnlich schwere Marmorbildwerke restaurierenden Freres und Possenti an den hier zu bewältigenden Anforderungen und leisteten damit eine solide Arbeit, die immerhin ein Jahrhundert überdauerte.

Betrachtet man die historischen Aufnahmen vom Kyzikosmädchen und dem Salamisjüngling und dabei genauer die Basen, verführen die hochauflösenden großformatigen Glasplatten, sich auf edlen Buntmarmor festlegen zu wollen. Die Grauwerte lassen an ein kräftiges Rot denken, das beim Jüngling mehr und beim Mädchen weniger von hellen Bändern und Flächen durchzogen wurde. Ihr breiterer Unterbau wirkt tief-schwarz und könnte ein entsprechender Marmor sein. Natürlich bleibt die Aussage vage, ja selbst für noch vorhandene und ganz ähnliche Sockel an Statuetten, auf die gleich einzugehen sein wird, ist die genaue Materialansprache nicht ohne petrographische Bestimmung möglich. Gerade die Vielzahl antik und nach-antik bekannter Marmore vergleichbarer Erscheinung aus demselben Steinbruch oder auch aus unterschiedlichen Abbauregionen erschwert die Eingrenzung. Auch ist selbst die Bezeichnung als Marmor<sup>1442</sup> nach heutigen mineralogischen Gesichtspunkten ungenau und doch erklärt nur das traditionelle Verständnis von Marmor als gut zu bearbeitendes, hervorragend polierbares und ästhetisch ansprechendes antikes Material seine Wahl für nachantike Sockel, um bedeutende Antiken aufzustellen. Der materialikonologische Rückgriff liegt hier genauso auf der Hand wie für die Bronze.

Die Faszination für die antiken, insbesondere römerzeitlichen Buntmarmore führte ab dem Klassizismus sogar zu einer Sammelleidenschaft für Proben diverser Sorten und Farbvarianten. Die Antikensammlung selbst verfügt seit dem Jahr 1984 über die Sammlung des in Rom ansässigen Alceo Feliciano, der Mitte des 19. Jahrhunderts begann, eine um 1870 immerhin schon 850 Beispiele umfassende Zusammenstellung aufzubauen<sup>1443</sup>. Hierin ist der Höhepunkt einer Entwicklung zu sehen, die Jahrhunderte zuvor damit begann, für Bauvorhaben bunte Marmore aus römischen Anlagen zu gewinnen. Die späteren Probenkollektionen sind auch als eine Art international verbreiteter Kataloge zu verstehen, die bei der Suche nach einem angemessenen Material für zeitgenössische architektonische, künstlerische und eben auch restauratorische Vorhaben mit indirekten oder ganz offensichtlichen Bezügen zur klassischen Antike unterstützten. Es lag also

<sup>1439</sup> Skulpturen 1891, 2.

<sup>1440</sup> Die unveränderte Situation verdeutlichen insbesondere Aufnahmen von der linken Seite der Statue, vgl. Furtwängler 1883-1887, Taf. 10; Inv. 123, ANT Neg. 7097.

<sup>1441</sup> Vgl. Furtwängler 1883-1887, Taf. 11; Inv. 123, ANT Neg. 7096. Zur bisherigen Annahme, die in Athen mit Gips eingesetzten Eisen wurden bei der Berliner Versockelung weiterverwendet, vgl. Peltz 2013a, 101; 2013f, 25.

<sup>1442</sup> Unter Marmor versteht die Gesteinskunde ausschließlich kristallinen Kalk. »Der Laie und das Natursteingewerbe [...] nennen jeden dekorativen und polierfähigen Kalkstein so, überdies auch noch eine Reihe anderer Gesteine, die z.T. nicht einmal Kalk enthalten« (s. Müller 2001, 173).

<sup>1443</sup> Zur Entstehung und Bedeutung der Sammlung sowie dem Stellenwert von Buntmarmoren in der römischen Antike vgl. Mielsch 1985.

nahe, wertvolle antike Bronzen auch auf Postamente, Sockeln und Plinthen aus dem repräsentativen und auratisch aufgeladenen Material aufzurichten, das zudem noch in weiterhin aktiven Steinbrüchen anstand. Derlei ist an den Königlichen Museen nicht nur im Ausstellungspostament für die Erstaufstellung des Betenden Knaben und in Folge für die übrigen Großbronzen zu beobachten, sondern wurde im Antiquarium in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zunächst auf hochkarätige Neuerwerbungen übertragen und unter C. Tietz auf weitere Figuren ausgedehnt<sup>1444</sup>.

Als letzte größere Bronzefigur, für die man eine drehbare Aufstellung hätte erwägen können, erreichte im Jahr 1902 der Hypnos von Jumilla (Inv. Sk 1542; **Taf. 264, 3**) die Berliner Sammlung<sup>1445</sup>. Der dreiviertel lebensgroßen Statue fehlten bei der Bergung im Jahr 1893 im spanischen Jumilla die Arme, der Kopf, der vordere Teil des linken Fußes sowie die Metallbasis. Seine ursprüngliche Gestalt lässt sich gut anhand von besser erhaltenen Kopien des Typs nach einem prominenten hellenistischen Vorbild rekonstruieren<sup>1446</sup> (**Taf. 264, 4**). In der ausgestreckten rechten Hand hielt er das Trinkhorn mit dem Schlaftrunk, die gesenkte Linke umschloss vermutlich einen Mohnstengel und den Kopf dominierten die seitlich abstehenden Flügel.

Zunächst noch in Jumilla kurzzeitig beim Barón del Solar als schreitende Figur aufgestellt ließ der spanische Ministerpräsident Cánovas del Castillo die Bronze als Tänzer umsockeln<sup>1447</sup>. Die Neusockelung hielt man auf einigen Fotografien mit teils impressionistischem Lichteinfall fest<sup>1448</sup> (**Taf. 265, 1**) und wurde wohl im Jahr 1895 der archäologischen Forschung zugänglich gemacht<sup>1449</sup>. »Die Bedeutung der Figur als Hypnos ist zuerst am Abguss von den Beamten des Dresdner Museums erkannt worden«<sup>1450</sup>, wie dem undatierten Vermerk auf der Inventarkartei der Bronze zu entnehmen ist, die mit dieser Neuinterpretation, aber noch in alter Aufstellung über einen Kölner Kunsthändler den Königlichen Museen angeboten wurde und die am 11. Januar 1902 die Erwerbung beschlossen<sup>1451</sup>.

Auf die erste Versockelung als Schreitender noch in Jumilla verweist der Rest eines nachantiken Bleivergusses im linken Unterschenkel, mit dem sicher ein Montagedorner eingesetzt worden war. Jener erübrigte sich für die Aufstellung als Tanzender und wurde ganz, und dann mit großen Teilen des Bleis, oder zumindest als Teilstück entfernt. Im rechten Bein fixierte ein massiver Bleiverguss im halben Ober- und ganzen Unterschenkel ein Montageeisen für die Inszenierung auf dem runden hellen Sockel, der sich als Säulenbasis, gegliedert in Fuß-Torus-Trochilus-Apophyge, zu erkennen gibt.

Die dritte Versockelung erfolgte entgegen der bisherigen Vermutung nicht in Spanien, sondern dann in Berlin<sup>1452</sup>. Die Neuzuweisung ergibt sich aus einem einfachen wie deutlichen Umstand, den man eigentlich hätte nicht übersehen können. Zu den Arbeitsschritten und dem Hinweis auf die Datierung und damit Lokalisierung wurde bereits Folgendes veröffentlicht: »Man trennte das Eisen im rechten Bein unterhalb der Fußsohle ab und schweißte vermutlich das abgetrennte Stück wieder so an, daß die Eisenstange nahezu rechtwinklig zur Fußsohle aus dem Fuß ragte. In den linken Unterschenkel war eine weitere Eisenstange allerdings mit Gips befestigt worden. Beim Einfüllen des Gipses mußte verhindert werden, daß die Masse

<sup>1444</sup> Siehe 284-286. 408-414.

<sup>1445</sup> Zur Sammlungs- und Restaurierungsgeschichte des Hypnos vgl. Rohnstock 2000, 553-558 Abb. 1. 3. 5.

<sup>1446</sup> Zur Herleitung im Kontext des Berliner Hypnos vgl. Rohnstock 2000, 553-555 Abb. 2.

<sup>1447</sup> Zu den einzelnen Phasen der Sockelungen und ihren technischen Ausführungen vgl. Rohnstock 2000, 555 Abb. 1-2; Peltz 2013a, 100 Abb. 8.14; 8.15; 2013f, 23f. Abb. 7.

<sup>1448</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Inv. 128, Sk 1941.1-1941.4. Im Bestand befinden sich Abzüge, die Negative wurden nicht aus Spanien übernommen.

<sup>1449</sup> Ein früherer Eintrag auf der Inventarkartei zum Hypnos verweist auf folgende Publikation, die nicht verifiziert werden konnte: »D. Juan de la Rada y Delgado, Historia y Arte, Madrid,

1895, I p 186, nur Tafel. (als Tanzender)« (s. SMB-ANT-Archiv, Inventarkartei Sk 1542).

<sup>1450</sup> SMB-ANT-Archiv, Inventarkartei Sk 1542.

<sup>1451</sup> Im Protokoll der Sitzung der Sachverständigenkommission der Sammlung der antiken Skulpturen und Gipsabgüsse vom 11.01.1902 wurde der Ankauf des Hypnos beschlossen. Zu lesen ist: »N. Steinmeyer aus Köln bietet eine Bronzestatue eines Hypnos aus Jumilla zum Kauf an zum Preis von 40000 M« (s. SMB-ZA, I/ANT 27). Am 17.02.1902 wurde der Betrag angewiesen, vgl. SMB-ZA, I/GV 2032 Kassen-Journal für das Etatsjahr 1901, Folio 49.

<sup>1452</sup> Zur irrtümlichen Datierung und Zuschreibung vgl. Rohnstock 2000, 555.

unkontrolliert in das Statueninnere fließt. Dieses wußte man durch eine geknüllte Zeitung zu verhindern, die bei der Restaurierung 1983 entfernt wurde. Es handelt sich um die Mailänder Abendzeitung ›Corriere della sera‹ der Wochenendausgabe vom 24./25. Mai 1902<sup>1453</sup>. Demnach kann die Neusockelung nur wenig mehr als fünf Monate nach der Erwerbung durch die Berliner Museen vorgenommen worden sein, wobei man bei den Ausführenden an die italienischsprachigen Freres und Possenti aus der Skulpturenrestaurierung denkt, die nach der Lektüre die Zeitung als geeignetes Hilfsmittel weiterverwendeten.

Nun wurde das Haltungs- und Bewegungsschema, dem der herbeieilende Hypnos folgte, bereits in der damaligen Forschung als Anregung für die Diskussion zum Bildmotiv des Xantener Knaben aufgenommen<sup>1454</sup>, die eine drehbare Gegenüberstellung beider Statuen durchaus vertieft hätte, doch kam es für die kleinere Bronze nicht dazu. Der überlieferte und erstmalig im September 1902 mit der Figur abgebildete Sockel aus rotem Buntmarmor<sup>1455</sup> mit schwarzen und weißen Bändern (**Taf. 265, 2**) zeigt zumindest keinerlei Hinweise auf eine Dreheinrichtung.

Der vielleicht entscheidende Grund ist darin zu sehen, dass mit der Neueröffnung des Antiquariums im Jahr 1907 die Drehbarkeit selbst für das Studium der Antiken durch Archäologen wie auch als praktische Unterstützung bei Fotokampagnen überholt war. Für die Großbronzen waren im Obergeschoss des Alten Museums einige Ausstellungspostamente gegen solche aus dunklem Stein, vielleicht eher aus marmoriert gefasstem Holz ausgetauscht worden, andere wiederum wurden umgeändert. Die frühen Aufnahmen vom Bronzesaal III geben zu erkennen, dass man hiermit eine gewisse Vereinheitlichung des Ausstellungsbildes für derlei Unterbauten an den Statuen, zudem an Großgeräten und Einzelvitrinen zu schaffen suchte<sup>1456</sup> (**Abb. 12; 18-20**).

Auch zu sehen ist, dass der Betende Knabe wohl auf der Porphyrsäule, doch nun ohne Kapitell und mit schlichtem, quadratischem Fuß, so dicht an die östliche Wand gerückt worden war, dass seine Arme der Wand beim Drehen der Statue nahegekommen wären, wenn nicht sogar an sie angeschlagen hätten. Den gleichen Standort wies man auf ganz ähnlichem Postament dem Jüngling von Salamis an der Westwand zu und das Kyzikosmädchen kam ohne das untere Teilstück des Sockels mit dem Drehmechanismus auf einem Säulenstumpf zur Aufstellung. Eigentlich hätte sich nur noch der frei im Raum präsentierte Xantener Knabe auf der drehbaren Messingbasis als mobile Figur angeboten, doch wird bei seinem neuen dunklen Postament der zwingend erforderliche Dorn, um den sich der Mechanismus drehte und der unliebsame Bewegungen verhinderte, nicht mehr eingesetzt gewesen sein. Die Raumaufnahme vom Brückenübergang in Richtung Vestibül im Alten Museum mit der Victoria von Calvatone<sup>1457</sup> verdeutlicht (**Abb. 11**), dass auch bei ihr der Sockel erneuert worden war. In Ergänzung zeigt die nach 1937 belichtete Glasplatte<sup>1458</sup> (**Abb. 23**) vom umgestalteten Bronzesaal mit der Siegesgöttin im Hintergrund auf ihrem nun dunklen eckigen Postament einen Aufbau, der den Bleiverguss am Globus aufnahm und der als die eigentliche Standhilfe zu verstehen ist.

Einerseits lief das Konzept der optimalen Ausrichtung hochkarätiger Bildwerke zumindest für Foto- und Studienzwecke aus, so wurde andererseits die Abänderung der Lichtsituation mit den aufkommenden Möglichkeiten elektrischer Beleuchtungskörper für die Antiken nach ersten Versuchen als inakzeptabel angesehen. Noch 1916 verkündete Zahn nicht ganz ohne Stolz die Einrichtung der ersten beleuchteten Vitrine im Saal mit den Preziosen der Sammlung von Gans<sup>1459</sup>, doch fiel Wiegands Votum nur wenig später ganz

1453 Rohnstock 2000, 555. Zur Restaurierung im Jahr 1983 und weiteren Aspekten der nachantiken Versockelungen vgl. SMB-ANT-Restaurierungsdokumentationen, Sk 1542. Zu den hilfreichen Computertomographien aus den 1990er Jahren vgl. Rohnstock 2000, 557 Abb. 4b.

1454 Vgl. Schalles 2011c, 86 Anm. 5.

1455 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Inv. 127, Sk Neg. 1109 a-d.

1456 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3762-3763 und Inv. 123, ANT. Neg. 6511-6512.

1457 Vgl. SMB-ZA, V/Fotosammlung, ZA 1.1.3.-2874.

1458 Vgl. Inv. 123, ANT Neg. 7131.

1459 Vgl. Zahn 1916, 2.

anders aus, gleichwohl man im Heroensaal seit Langem und bis in das 20. Jahrhundert »die besten Stücke thunlichst in die Nähe der Fenster«<sup>1460</sup> gerückt hatte, um so immerhin für sie akzeptable Lichtbedingungen zu schaffen.

Anlass für Wiegands Intervention in dieser Sache war eine der vom Kunsthistoriker Wilhelm Reinhold Valentiner vorgebrachten Vorstellungen zur grundlegenden bildungspolitischen Neuausrichtung von Museen nach der Novemberrevolution 1818. In einer Denkschrift, die er im Dezember dem Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vorlegte, regte er an, »die Haupträume der Museen mit ein paar geschickt angebrachten Bogenlampen zu versehen, [...] damit für Arbeiter der Besuch an einigen Abenden der Woche, besonders Sonnabends und Sonntags, ermöglicht wird«<sup>1461</sup>. Grundlegend neu war die Installation zusätzlicher Lichtquellen in musealen Einrichtungen zu diesem Zeitpunkt nicht mehr<sup>1462</sup> und doch sah man nicht nur im Alten Museum keine Bereicherung darin. Wiegand meinte in einer umfänglichen Stellungnahme konkret zur geforderten Verbesserung der Lichtsituation mit Hinweis auf Zahns nun verändertem Standpunkt: »Die ausgestellten Objekte, namentlich der griechischen und römischen Plastik, aber auch der Kleinfunde und kunstgewerblichen Gegenstände sehen in dem scharfen Licht ungünstig aus, bei der Antike wirken die schwarzen Schatten geradezu verzerrend«<sup>1463</sup>.

Die Fortsetzung des Meinungsbildes an der Abteilung verdeutlicht die von Weickert im Jahr 1937 realisierte und auf zwei Abbildungen<sup>1464</sup> festgehaltene Umgestaltung des Bronzesaal III (**Abb. 23; 24**), die eine zusätzliche Ausleuchtung von Einzelobjekten und Vitrinen mit elektrischem Licht nicht vorsah und die erst zu den museumstechnischen Errungenschaften des entwickelten 20. Jahrhunderts gehörte.

### Die Versockelung kleiner figürlicher Bronzen auf Holz, Bronze und Marmor

Grundsätzlich galt für die kleinen Figuren das, was für die Großbronzeversockelung skizziert wurde. Erst die Aufrichtung der vorerst liegenden Antike in ihre ursprüngliche Position auf einem Postament vollendete ihre Restaurierung. Die bedachte Wahl von Material, Stil, Form und Größe eines Sockels signalisierte den Stellenwert, den Sammler einer Figur zusprachen.

Restaurierungspraktisch betrachtet etablierte sich die Weichlötlung und mehr das Einbohren von Steck- und Gewindestiften als weitgehend übliche Befestigung zwischen nachantikem Sockel und Figur. Beide Varianten unterstützten auch die Replatzierung von antiken Sockeln, sofern sie überdauerten.

Blickt man auf die Entwicklung am Antiquarium, ist davon auszugehen, dass restaurierte Statuetten auch auf einem Sockel aufgerichtet Berlin erreichten. Dieses entscheidende Anliegen war vollkommen selbstverständlich und wurde noch weniger als bei den Großbronzen als erwähnenswert reflektiert. Die sich hieraus ergebende spärliche Überlieferung, zudem die zum Ende des 19. Jahrhunderts am Haus einsetzenden

<sup>1460</sup> Führer 1902, 20.

<sup>1461</sup> Valentiner 1919, 56 f.

<sup>1462</sup> Bereits in den 1880er Jahren führte man an der Königlichen Akademie der Künste unter den Linden künstliche Beleuchtung ein. Für die Information ist S. Kriebel (Berlin) zu danken. Kriebel teilte in einer Email vom 04.07.2016 mit: »Das sog. »Edinson'sche Glühlicht« wurde anlässlich der Ausstellung zu Ehren der Silbernen Hochzeit des Kronprinzenpaares installiert. Dokumentiert ist das u. a. im Katalog zu dieser Ausstellung sowie in zahlreichen Artikeln der Tagesspresse, die sich ebenfalls sehr begeistert von der Beleuchtung zeigten«. Die Hochzeit fand im Jahr 1883 statt.

<sup>1463</sup> Wiegand, 24.01.1919, in: SMB-ZA, I/ANT 67.

<sup>1464</sup> Vgl. Inv. 123, ANT Neg. 7130-7131. Die Umstellung von Gleich- auf Wechselstrom, der die Grundlage für effektive Beleuchtungsanlagen schuf, war mit der Installation einer Transformatorenstation auf der Museumsinsel im Laufe der 2. Hälfte der 1920er Jahre möglich geworden. Zum Umbau vgl. mehrere Vorgänge in: SMB-ZA, I/BV 581, Versorgung der Gebäude der Staatlichen Museen auf der Museumsinsel mit Elektrizität (1925-1935). Jedoch erfolgte im Ausstellungsbereich im Alten Museum der Einbau von Lichtquellen auch hiernach nicht, sondern erst nach dem Zweiten Weltkrieg mit der grundlegenden Instandsetzung des Gebäudes.

Umsockelungen, auf die noch einzugehen sein wird, sowie die Verluste historischer Sockel reduzieren die Betrachtung der präsentationsästhetischen Inszenierung von Statuetten in den Herkunftsregionen auf einen begrenzten Ausblick über diese Facette der Restaurierungsgeschichte. Soweit ersichtlich lässt sich verallgemeinernd noch zusammenfassen, dass neben dem seltenen Rückgriff auf die Bronze selbst insbesondere Sockel aus Buntmarmor das Sammlungsbild prägten. Hinzu trat Holz als vergleichsweise kostengünstiges sowie unproblematisch zu verarbeitendes und doch edel erscheinendes Material.

Angemerkt sei, dass die Versockelung auf Bronze, Stein und Holz die wichtigen, aber nicht alleinigen Varianten für die Herrichtung von Statuetten darstellten. Schlussendlich konnten die Oberflächen der Werkstoffe durch vielfältige Möglichkeiten gestaltet werden. Hier ist an die erwähnte Marmorierung auf Holz als Imitation des edleren Materials zu denken. Eine andere, wenn auch sicher seltene Form bietet der im Jahr 1888 erworbene und seit dem Zweiten Weltkrieg vermisste Kopf einer Athenastatue (Inv. Misc. 8088). Ihr früher Sockel war mit Samt bespannt, vielleicht sogar rotem, wie man auf Negativen, die bald nach der Erwerbung belichtet wurden<sup>1465</sup> (**Taf. 174, 1**), erkennen möchte. Zumindest würden Material und Farbe zum Vorbesitzer Kaiser Wilhelm II. passen, der den Kopf dem Museum zum Geschenk machte.

### Barockzeitliche Versockelungen

Das barockzeitliche Spektrum in Italien beliebter Sockel zeigen in zwei wesentlichen Grundzügen Bronzen aus der Sammlung Bellori auf, die auch ein Beispiel für die fragwürdige Genauigkeit von zeichnerischen Darstellungen der Figurenunterbauten sind, sobald sie als Hinzutaten erkannt worden waren.

Für einige Statuetten erwähnte Levezow in seinem 1825 eröffneten Verzeichnis, dass sie auf »hölzernen Postamenten« stehen, die allerdings alle nicht überlieferten. Nun beschrieb Levezow weder die Holzart noch die Gestaltung, doch kann man kaum an einfache Quader, Würfel oder Zylinder glauben, zumal es mit dem seinerzeit noch als antik erachteten Aesculap<sup>1466</sup> (Inv. Fr. 1846 a; **Taf. 88, 1**), der heute elektrochemisch reduzierten Luna (Inv. Fr. 1990; **Taf. 100, 3**) und erst recht mit der reich silbertauschierten Mondgöttin (Inv. Fr. 1845; **Taf. 87, 1**) Bronzen betraf, die Beger im »Thesaurus Brandenburgicus« als herausragende Figuren besprach<sup>1467</sup>.

Nur den Aesculap bildete Begers Stich vollständig mit dem nachantiken Postament ab (**Taf. 88, 2**). Die Darstellung vermittelt den Eindruck, die Figur könne auf einem flachen, vielleicht quadratischen Sockel mit gegliedertem Anlaufprofil am Fuß und vergleichbarem Abschluss an der Oberkante gestanden haben. Ob der Stich tatsächlich die damalige Versockelung wiedergibt, ist in diesem Fall nicht mehr zu überprüfen.

Eine Sicherheit für den bisweilen zweifelhaften Dokumentationswert früher Stichwerke und Zeichnungen über die nachantiken Unterbauten zumindest im Beger'schen »Thesaurus Brandenburgicus« liefern Statuetten mit bronzenen Sockeln.

So gab Levezow für den stattlichen Lar (Inv. Fr. 2121; **Taf. 109, 1**) an, dass er auf »erznen Postament«<sup>1468</sup> stehe, eben dem, welches schon Beger abbildete<sup>1469</sup> (**Taf. 109, 2**). Die Darstellung spiegelt gerade die Grundform wider, tatsächlich ist die Basis höher und abweichend dekoriert<sup>1470</sup>.

<sup>1465</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 179-182. Es handelt sich jeweils um Gruppenaufnahmen mit weiteren Bronzen der Antikensammlung.

<sup>1466</sup> Zur Veröffentlichung der Identifizierung als nachantiker Guss vgl. Furtwängler 1899b, 23.

<sup>1467</sup> Zu den Hinweisen im Verzeichnis und bei L. Beger: Zu Fr. 1846 a vgl. Inv. 9, B. a. XVII. a. 2; Beger 1701, 277 Abb. rechts. Zu Fr. 1990 vgl. Inv. 9, B. a. VIII. a. 5; Beger 1701, 228

Abb. rechts. Zu Fr. 1845 vgl. Inv. 9, B. a. VIII. a. 4; Beger 1701, 228 Abb. links.

<sup>1468</sup> Inv. 9, B. a. XXXI. a. 1.

<sup>1469</sup> Vgl. Beger 1701, 365 Abb.

<sup>1470</sup> Eine spätere Umsockelung ist ausgeschlossen. Hierfür fehlt es an technischen Hinweisen und die vorhandenen reihen sich ganz in das barocke Restaurierungsbild ein.

Aus technischer Sicht ist wichtig, dass der Guss der Basis mit knapp bemessener Standfläche und überproportionierter Stufengliederung im Ausschmelzverfahren eines nicht übermäßig geschickt ausgeformten Wachsmodells erfolgte. Die Verbindung zwischen Figur und Sockel realisierte Weichlot.

Ein noch prägnanteres Beispiel für die Ungenauigkeiten bei der Wiedergabe nachantiker Sockel ist in dem Merkur (Inv. Fr. 1896, **Taf. 99, 1**) aus der Sammlung Bellori zu sehen. Gleich dem Aesculap Fr. 1846 a bot ihn Beger auf viereckigem Unterbau mit Profilleisten an Ober- und Unterkanten an<sup>1471</sup> (**Taf. 99, 2**). Tatsächlich wurde der Merkur barockzeitlich fest auf »erznen Fußgestell«<sup>1472</sup> von dreieckiger Grundfläche verlötet<sup>1473</sup>. Der Sockelfuß ist mit umlaufender Wulst abgesetzt. Große Voluten dekorieren die nach oben aufeinander zulaufenden Eckleisten bis unterhalb der wieder mit Zierleisten umfassten und an den Außenkanten gewölbten Oberseite. Das ganz dem Hochbarock verpflichtete Piedestal erhöhte die Antike zu einem besonderen Schmuckstück in der Sammlung Bellori.

Im Grunde war sein Werkprozess aufwändiger als der für den in einem Stück im Ausschmelzverfahren massiv gegossenen Merkur in antiker Zeit. Der Grundkörper des Postaments war ein in dieser Technik hergestelltes Werkstück. Die drei gleichen Voluten dürften als Wachsmodelle demselben Hilfsnegativ entnommen worden sein, bevor sie aus einem Messing gegossen und dann am Sockel weich verlötet wurden. Jener gelang nicht fehlerfrei. An einer Fläche musste mit Blei ein großer Lunker aufgefüllt werden. Eine ästhetische Beeinträchtigung ergab dies genauso wenig wie die andere Farbe der Voluten und die Weichlötungen zwischen Piedestal und Voluten sowie der Figur selbst. Schlussendlich verbarg die markante schwarzopake Lackpatina diese Vielfarbigkeit sowie die verbliebene Korrosion auf der Statuette.

Etwas anders verhält es sich bei dem zweifach barockzeitlich gesockelten Vulcan (Inv. Fr. 1874; **Taf. 94, 1**). Wie schon angedeutet wurde<sup>1474</sup>, war die Statuette in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von ihrem nachantiken Sockel getrennt, mit einer zusätzlichen Plinthe versehen und der rechte Unterarm ergänzt worden, bevor sie auf den zuvor angesetzten Sockel replaziert worden war. Bei dieser Figur bildete Beger immerhin die Plinthe auf dem allerdings nur angeschnittenen Sockel ab<sup>1475</sup> (**Taf. 94, 3**). Ihn selbst gibt die Darstellung nicht wieder, gleichwohl ihn die zuvor angefertigten Zeichnungen noch annähernd genau erfassten<sup>1476</sup> (**Taf. 94, 2**). Begers Interesse bestand also auch hier einzig darin, die Antike, nicht aber die nachantike Hinzutat wiederzugeben.

Das verständliche Anliegen vernachlässigte jedoch die Bedeutung, die man in Italien gerade in der ästhetisch ausgewogenen und damit technisch aufwändigen Aufrichtung des kleinen Vulcan sah. Sein Sockel griff mit mehrfach abgesetztem Profil an Fuß- und Oberkante, einer schlichten Leiste zur Abgrenzung des schmucklos umlaufenden Frieses darunter und einem Profil als Rahmung der Mittelfelder wesentliche Elemente großformatiger Postamente auf. Die später hinzugefügte Plinthe zwischen Postament und Figur versuchte sich zwar einzupassen, stört aber nun ein wenig in ihrer etwas zu hohen Ausführung den Gesamteindruck der Verkleinerung eines monumentalen Bildwerkes.

Der gusstechnische Aufwand für die Realisierung war durchdacht und noch höher als beim Piedestal für den Merkur. Für die vier Außenseiten wird es ein Hilfsnegativ gegeben haben, dem der Gießler identische Teilstücke aus Wachs entnahm, jene getrennt goss und hiernach mit Weichlot vereinte. Die Standfläche ergab ein aufgesetztes Blech oder Einzelgussstück. Sämtliche Fügekanten, die Montage der Figur auf der Plinthe

1471 Vgl. Beger 1701, 232 Abb. links.

1472 Inv. 9, B. a. IX. a. 4.

1473 Die spätere Installation des Sockels in Berlin ist auszuschließen. Der technische Befund spricht für seine barockzeitliche Herstellung. Insbesondere die schwarzopake Lackpatina findet sich an vielen Bronzen aus der Sammlung Bellori wieder und ist für die Berliner Geschichte der Bronzesammlung nicht nachweisbar.

1474 Siehe 199f.

1475 Vgl. Beger 1701, 276 Abb.

1476 Die unter F. Angelonis angefertigten Blätter greifen die äußere Form des Postaments mit den oberen und unteren Profilen auf, die der Binnengestaltung vernachlässigte der Zeichner, vgl. Conti 1982, 69 Abb. 49 Taf. 70.

und jener auf dem Postament sowie der Eingriff in die Korrosion am Original zuzüglich der Ergänzung des rechten Unterarms wurden wieder von der Lackpatinierung überdeckt.

Im Unterschied zu den Beispielen einer ungenauen Wiedergabe von Sockeln erfasste der Stich im ›Thesaurus Brandenburgicus‹ am »bronznem Postament«<sup>1477</sup> des Aesculap (Inv. Fr. 1846; **Taf. 87, 3-4**) alle Dekore deshalb recht genau<sup>1478</sup>, da Beger noch von einer Figur mit erhaltenem, antikem Sockel ausging, der für Wert befunden wurde, dokumentiert zu werden. Erst später stellte ja Furtwängler fest, dass Statuette und Sockel nachantiken Ursprungs sind<sup>1479</sup>.

Im Übrigen ist der Umstand, dass die Betrachtung der Figuren mit ihren barockzeitlichen Sockeln heute noch möglich ist und eben jene nicht späteren Umsockelungen zum Opfer fielen, sicher ihre Materialität zu verdanken. Sie griff die der antiken Figurenbasen auf und führte sie fort. Hingegen machte die nachantike Aura von Söckelchen aus Holz oder Marmor sie zu leichter austauschbaren Standhilfen, was nicht nur für die barockzeitliche, sondern auch für die in den Folgejahrhunderten installierten Unterbauten gilt.

#### Statuettensockel aus dem 19. Jahrhundert

Für solche Bronzen, die über die Sammlung Bellori hinaus bis in das 19. Jahrhundert an das Haus kamen, finden sich keine weiteren Belege für die Versockelung auf einem »hölzernen Postament«<sup>1480</sup>, wie es Levezow im Jahr 1825 zur etruskischen Frauenstatuette (Inv. Fr. 2169; **Taf. 113, 3**) angab. Selbst diese Figur zählt zu den Antiken, die ab dem Jahrhundertende neu aufgerichtet wurden, sodass kein Überblick zu erlangen ist, in welchem Umfang die Anbringung von Holzsockeln in den Herkunftsregionen der Antiken zur Regel zählte oder die Ausnahme blieb.

Nur wenig anders verhält es sich mit bronzenen Sockeln, sodass der Eindruck entsteht, die aus den verschiedenen Regionen nach Berlin gekommenen Bronzen waren im 19. Jahrhundert nur in Ausnahmefällen materialähnlich gesockelt, was sich vielleicht mit dem relativ hohen Aufwand zur Herstellung qualitätvoller kleiner Piedestale erklärt.

Eine eher befremdliche Realisierung, trotz hoch anzurechnender Bemühungen, spiegelt der etruskische Herkules (Inv. Fr. 2073; **Taf. 104, 4**) unbekannter Herkunft mit elektrochemisch reduziertem Oberflächenbild<sup>1481</sup> wider. Er wirkt auf seiner materialähnlichen Standhilfe, die mehr als umgedrehte Schale, denn als ausgewogene Rundbasis erscheint, etwas verloren. Die Ergänzungen der Gliedmaßen fielen nicht weniger unproportioniert aus und waren teils ebenso ungenügend an das Original angepasst worden wie der Arm beim Bellori'schen Vulcan (Inv. Fr. 1874; **Taf. 94, 1**), sodass die Gesamtkomposition keinesfalls dem Anspruch nach einer hochwertigen Wiederherstellung gerecht wurde.

Demgegenüber nimmt sich die materialähnliche nachantike Sitzgelegenheit für die Göttinnenfigur (Inv. Misc. 7144; **Taf. 153, 3-4**) aus der Sammlung Friedländer weitaus harmonischer aus, die weniger als ein Sockel, denn eigentlich schon mehr als eine Ergänzung die Wertschätzung der Sitzende als besonderes Sammlerstück trotz ihres schwierigen Erhaltungszustandes unterstrich.

Eine vereinfachte Lösung bot sich mit der Weiterverwendung nicht zugehöriger antiker Bronzebasen, wie die Athena (Inv. Fr. 1875; **Taf. 95, 1**) aus Caesarea (Kappadokien) vergegenwärtigt. Die stattliche Rundbasis war für die über 26 cm hohe Statuette eigentlich zu klein, sodass Füße und Gewand über die Standfläche hinaus-

<sup>1477</sup> Inv. 9, B. a. XVII. a. 1.

<sup>1478</sup> Vgl. Beger 1701, 277 Abb. links.

<sup>1479</sup> Vgl. Furtwängler 1899b, 23.

<sup>1480</sup> Inv. 9, A. 7.

<sup>1481</sup> Die Statuette zählt zu den von W. Rakel auf der Museumsinsel nach 1959 und bis in die ersten der 1970er Jahre behandelten Bronzen.

ragten. Die hier gut erkennbaren wenig versetzten Abdrücke ganzer Fußsohlen (**Taf. 95, 3**) deuten auf ein Standmotiv hin, das an archaische oder archaisierende Jünglinge erinnert und das dem Restaurierenden nicht entgangen sein kann. Dennoch schuf er ein Pasticcio, das dann Furtwängler im Jahr 1893 auflösen ließ<sup>1482</sup>.

Das anzunehmende reiche Spektrum der Buntmarmorsockel an Figuren lässt sich an der Berliner Sammlung allerdings kaum mehr mit den wenigen gesicherten Belegen umreißen. Die frühe Quellenlage ist gerade hierzu mehr als dürftig und auch von solchen Sockeln überdauerten nur einige. Dafür, dass das Postament aus Marmor bereits im beginnenden 19. Jahrhundert gewöhnlich war, spricht, dass selbst Levezow, der sich vergleichsweise noch häufig zu Sockeln äußerte, derlei Unterbauten weder für Figuren aus der Sammlung Bellori noch für sonst eine Statuette in seinem Verzeichnis erwähnte. Nicht viel anders zeichnet sich die Situation in den folgenden Jahrzehnten des Jahrhunderts ab.

So erwähnt Toelken gerade noch für die 1844 erworbene Gewandfigur (Inv. Fr. 2219; **Taf. 117, 2**) eine hinzugefügte marmorne Basis<sup>1483</sup>. Allerdings zählt der erhaltene Sockel mit Fuß aus dem monochrom schwarzen Marmor schon zu denen, die später am Antiquarium installiert wurden<sup>1484</sup>.

Ein Beispiel für die im Zweiten Weltkrieg verlorenen Sockel dürfte der 1842 angekaufte kampfbereite Hahn (Inv. Fr. 2315; **Taf. 123, 1**) bieten. Er stand laut Toelkens Eintrag im Inventar auf »einem kleinen Piedestal von giallo di Siena«<sup>1485</sup>, also dem gelben bis bernsteinfarbenen Marmor, der weithin für vielerlei Zwecke geschätzt wurde. Für den Hahn informiert nur noch ein vor der Jahrhundertwende am Antiquarium belichtetes Negativ<sup>1486</sup> über die frühere Aufstellung (**Taf. 123, 2**). Seine aktuelle Erscheinung ist als Ergebnis des Brandunglücks im Friedrichshainer Leitturm vom Mai 1945 und der späteren Behandlung durch Rakel anzusehen. Neben Toelkens Verweis auf das Material lässt die frühe Aufnahme die Form der Standhilfe als einfachen Quader erkennen, der weitaus häufiger im Sammlungsbild anzutreffen gewesen sein wird.

Hierauf verweist auch der Heros (Inv. Fr. 1851 a; **Taf. 91, 1**) mit den hervorragend ergänzten Füßen aus der Sammlung Bartholdy. Sein erhaltener, flacher gelblicher, leicht orangefarbener Sockel gestaltet sich also in Form und Farbe ähnlich dem verlorenem vom Hahn. Dass die Statuette bereits bei Bartholdy mit dem sonst schmucklosen Sockel aufgestellt war, ist mehr als wahrscheinlich. Jedenfalls zählte er als Einzelstück im Sammlungsbestand nicht zu den später installierten Buntmarmorsockeln, die sich in gleicher Ausführung immer an mehreren Figuren nachweisen lassen.

Eine dekorierte Variante des flachen Quaders als Sockel vergegenwärtigt die kleine Diana (Inv. Misc. 7145; **Taf. 150, 4**) aus der Sammlung Friedländer. Die Wertigkeit, die der schwarz-weiße Marmor für die Antike vermitteln sollte, ergibt sich einerseits aus der Auffälligkeit des Materials und andererseits in der umlaufenden Wulst als Anspielung auf den Torus an antiken Basen. Die Anbringung bald nach der Auffindung der Bronze ist mehr als wahrscheinlich. Laut Inventar »hat der Bildhauer Emil Wolff in Rom diese Figur aus dem Peleponnes mitgebracht«<sup>1487</sup>, der sie vielleicht auch selbst um den linken Unterschenkel ergänzte und auf dem Sockel aufstellte. Erst hiernach gelangte die Statuette in den Besitz Friedländers.

Eine weitere Form stellt sich in dem Postament mit Plinthe für den gerade einmal annähernd 6 cm hohen Merkur (Inv. Fr. 1917; **Taf. 100, 1**) aus der 1824 übernommenen Sammlung von Minutoli dar. Der Quader als Sockelschaft aus Marmor mit unterschiedlich großen Fragmenten in variierenden Brauntönen sowie die homogen hellbraune, etwas größere Plinthe setzten einen aufeinander abgestimmten Akzent, der die Bedeutung der Figur zu unterstreichen suchte. Die Einbindung der überlieferten kleinen antiken Plinthe gelang geschickt über den eingebohrten Versockelungsstift, der die Höhe der Figur ohne die Ergänzung der fehlen-

<sup>1482</sup> Siehe 289.

<sup>1483</sup> Vgl. Inv. 27, Nr. 2740.

<sup>1484</sup> Siehe 411 f.

<sup>1485</sup> Inv. 27, Nr. 2716 a.

<sup>1486</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 216.

<sup>1487</sup> Inv. 28, Nr. 7145.

den Füße rekonstruierte. In dieser Inszenierung auf einem Postament mit Plinthe und eingezogenem Schaft auf quadratischer Grundfläche erinnert der Merkur an die im 19. Jahrhundert entwickelte Denkmalkultur monumentaler Einzelstandbilder.

Hieran könnte man auch für die Sphinx (Inv. Fr. 2289; **Taf. 120, 3**) aus der Sammlung von Koller denken, die sich heute reduziert und ohne historischen Sockel zeigt<sup>1488</sup>. Laut Toelken bestand das Postament für die Sphinx aus »giallo [...] <sup>1489</sup>nero antico«<sup>1490</sup>, also entsprechend der üblichen Ansprache für miteinander kombinierte gelbliche und schwarze Marmorstücke, folglich könnte die Plinthe aus schwarzem und der Schaft aus dem hellen Stein bestanden haben<sup>1491</sup>.

Mit dem Jüngling (Inv. Misc. 11896; **Taf. 231, 1**), den von Bode im Jahr 1910 dem Antiquarium vermachte, sei auf den sicher weithin beliebten Säulenstumpf als Sockel für Statuetten verwiesen, der allerdings im Berliner Sammlungsbild eine Sonderstellung einnimmt. Dem architektonischen Vorbild folgend gliedert sich das Postament in eine Basis mit quadratischer Plinthe und eine Folge von Wulst-Kehle-Wulst sowie dem schmucklosen Säulenschaft. Die Trennung beider Bauglieder unterstreichen farblich unterschiedliche und doch aufeinander abgestimmte Marmore. So finden die dunkelvioletten Bänder in der vom Weiß dominierten Basis ihre Fortsetzung in der Säule aus orangenem Marmor, wie eben jener Farbton einzelne Adern in der Basis charakterisiert. Ob von Bode selbst für die erhöhte Aufrichtung der 11 cm messenden Figur auf einem beinahe genauso hohen, damit umso mehr auffälligen Sockel verantwortlich zeichnet, ist gut möglich. Dass er mit der Sockelung auch bei anderen antiken Bronzestatuetten Freres beauftragte, belegen Rechnungen, so für einen »kl. antiken bronze Amor«<sup>1492</sup>, den von Bode als Petschaft sockeln ließ.

### Installationen an Gebrauchsobjekten

Wendet man sich den Gattungen der Gebrauchsgegenstände zu, ist für sie noch schwerlicher in Erfahrung zu bringen, wie Schmuck, Instrumente, Geräte, Gefäße, Waffen etc. zunächst bei ihren Vorbesitzern und bis zur Jahrhundertwende dann im Antiquarium präsentiert wurden. Andererseits ist davon auszugehen, dass vieles auch ohne Unterbauten, Gestelle sowie Ständer aufbewahrt und repräsentabel in Vitrinen eingelegt oder an ihren Rückwänden befestigt werden konnte.

Ähnlich wie für die etruskischen Spiegel beschrieben könnte es Kartonsysteme oder einfach nur Schachteln aller Art gegeben haben, die kleinformatige und flache Bronzen aufnahmen. Für sie ist auch an Tableaus zu denken, auf denen Hieb- und Stichwaffen, Schmuck, Instrumente etc. typologisch oder nach anderen Kriterien geordnet mit Zwirn oder Draht befestigt waren.

Eine solche Situation bietet die Ende der 1890er Jahre inventarisierte Fotografie<sup>1493</sup> für zahlreiche Eisenwaffen aus der Sammlung Herstatt zuzüglich einiger früherer Erwerbungen zwar an (z. B. Fr. 1111 und 1154 a sowie Misc. 6322, 340. 351. 355. 365. 386; **Taf. 60, 1**), doch muss offenbleiben, ob die Zusammenstellung eigens für die Belichtung der Glasplatte erfolgte oder ob die eher nachlässig mit Papier bespannte Unterlage eine Magazinierungsvariante aus dem Antiquarium war. Ausgestellt wurden die Waffen in dieser Inszenierung sicher nicht.

1488 Auch die Sphinx rechnet zu den von W. Rakel reduzierten Bronzen.

1489 Wahrscheinlich Abkürzung, nicht sicher zu lesen.

1490 Inv. 27, Nr. 2963.

1491 Die einzige Aufnahme aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg lichtete die Figur nur mit angeschnittenem Sockel ab,

für den nicht gesichert zu sagen ist, ob es sich um den aus der Sammlung von Koller übernommenen handelt, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, KF Neg. 60.

1492 Freres an Bode, 20.04.1897, in: SMB-ZA, NL-Bode 1892.

1493 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 210.

Ausgenommen von solchen vereinfachten Installationen waren Kessel, Spitzamphoren und Urnen, die schon in der Antike mit separat gefertigten Untersätzen ein Set ergaben, jedoch nur als Einzelstücke überdauerten.

Es ist mehr als wahrscheinlich, dass so ein hochgerühmtes Gefäß wie die etruskische Spitzamphora aus dem Fürstengrab von Schwarzenbach (Inv. Fr. 674; **Taf. 40, 2**) nach ihrer Bergung im Jahr 1858 und anschließender Restaurierung in originärer Position aufgerichtet zunächst beim Saarbrücker Bürgermeister Böcking und dann im Antiquarium ausgestellt war. Wie man sich diese Situation vorstellen darf, ist nicht überliefert. Erst die im Jahr 1914 von Heinrich Baldes und Gustav Behrens veröffentlichte Fotografie zeigt die Amphora mit der in einem Marmorsockel eingelassenen Spitze<sup>1494</sup> (**Taf. 40, 4**), wobei diese Variante nun schon eine Arbeit von C. Tietz sein dürfte. Gleich dem gibt die Aufstellung zwei bis dahin längst etablierte Grundanliegen zu erkennen: Standhilfen sollten die Erscheinung prunkvoller Gefäße nur begrenzt beeinträchtigen und sie natürlich würdevoll präsentieren.

Den gleichen Zweck erfüllten Gestelle mit drei Beinen, in die Gefäße eingehängt werden konnten, womit man unweigerlich oder ganz bewusst den antiken Typus des Dreifußes aufgriff. Das einzige Berliner Beispiel aus dem 19. Jahrhundert bietet die 1883 erworbene etruskische Urne aus Capua (Inv. Misc. 7872; **Taf. 166, 1**) und doch muss selbst für sie die Einschränkung gelten, dass der Dreifuß mehr eine Restaurierung und weniger ein neuzeitlicher Unterbau ist. Tatsächlich antik sind die Füße in Form von Löwentatzen<sup>1495</sup>. In etruskischer Zeit waren sie durch einen Eisenring verbunden. Rostspuren lassen seine vollständige oder doch so weitgehende Korrosion vermuten, die zur nachantiken Anfertigung eines vollkommen neuen Eisenringes führte, auf dem ein ringförmig gedrehter Holzreif zur Aufnahme der Urne montiert wurde (**Taf. 166, 3**). Der Standring griff mit dem Eierstabdekor und der dunkelbraunen Farbgebung als Bindeglied zwischen den Füßen und dem Gefäß antike Stilelemente sowie das farbikonologische Moment der *aerugo nobilis* auf und blieb doch als Hinzutat kenntlich<sup>1496</sup>.

Anders als andere Unterbauten überdauerte der Dreifuß daher, weil er eben keine nachantike Stützkonstruktion, sondern als Gegenstand der umfassenden Restaurierung<sup>1497</sup> eines stattlichen etruskischen Gefäßes angesehen wurde. Damit wurde er nie zum Diskussionsgegenstand bei Umgestaltungen im Antiquarium und hiermit verbundene Neusocklungen. Ganz im Gegenteil: Als prominentes Stück wurde die Urne mit dem Dreifuß spätestens ab 1907 in einer Einzelvitrine mit glockenförmiger Glashaube ausgestellt. Hierauf verweisen die Aufnahmen vom Saal III<sup>1498</sup> (**Abb. 12; 20**), die nun auch schon Gefäßständer zu erkennen geben, die als Arbeiten von C. Tietz näher in dem ihm gewidmeten Kapitel beschrieben werden<sup>1499</sup>.

Für vormalige, bereits in den Herkunftsgegenden angefertigte Installationen an Appliken und Geräteteilstücken bietet der Berliner Bestand die Situation, dass nur Levezows Einträge im ersten Bestandsverzeichnis

<sup>1494</sup> Zur Erstveröffentlichung der nicht im Berliner Bestand nachweisbaren Fotografie vgl. Baldes/Behrens 1914, Taf. 3.

<sup>1495</sup> Es ist anhand des Korrosionsbildes nicht zu bestimmen, ob die drei Füße ursprünglich zum Dreifuß für die Urne gehörten. Es bleibt der späteren Forschung vorbehalten, mittels weiterer Untersuchungen zu überdenken, ob es sich bei der Urne mit Untersatz möglicherweise um ein Pasticcio handelt.

<sup>1496</sup> Vermutlich handelt es sich um das Holz einer Pinienart. Die Verbindung zwischen Eisen- und Holzring gewährleisteten Schrauben. Der Ring wurde zu einem unbekanntem späteren Zeitpunkt erneut überfasst. Gegenwärtig zeigt der Holzring drei Risse an Leimfugen. Zumindest einer entstand bis in die 1920er Jahre, wie eine historische Aufnahme zu erkennen gibt, vgl. SMB-SMB-Fotoarchiv, ANT Neg. 3748.

<sup>1497</sup> Zusammenfassend zur italienischen Restaurierung bald nach der Auffindung sei erwähnt, dass neben der Herrichtung des Dreifußes das Gefäß teils mit Gips ausgefüllt wurde. Die Füllung stabilisiert die Wandung und ergänzt den Boden. Die Deckelfigur wird Berlin bereits durch zwei Schrauben mit dem Deckel verbunden erreicht haben. Der getrennt gegossene und antik mittels Stiften angesetzte Gefäßrand mit den aufsitzenden Pferden war bei der Bergung abgelöst. Er wurde hiernach offenbar zu keinem Zeitpunkt wieder fest mit dem Gefäß verbunden. Die Korrosion auf den Baugliedern der Urne blieb weitgehend unangetastet. Erst E. Formigli nahm sehr wahrscheinlich die Freilegungen am Dekor und anderen Partien vor, s. 527.

<sup>1498</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3762. 6512.

<sup>1499</sup> Siehe 408-410.

für einige wenige Bronzen aus der Sammlung Bellori über ihre barockzeitliche Präsentationsästhetik informieren, die sie heute nicht mehr zu erkennen geben.

Eine gewisse Bedeutung hierfür schien Holz als dem vergleichsweise günstigen sowie leicht verarbeitbaren Werkstoff erlangt zu haben, für den Levezow einige Ausführungsvarianten nennt und der sich sogar durch diverse Aufträge veredeln ließ.

Für die runde Applike mit dem Mars (Inv. Fr. 1923 a; **Taf. 101, 1**) schrieb Levezow, dass sie in »einem vergoldeten Rahmen«<sup>1500</sup>, also unter Umständen zum Hängen hergerichtet war. Diese Präsentationsform erscheint für ein antikes Beschlagelement zunächst ungewöhnlich, dann aber mit seiner Wirkung als dekoratives Relief verständlich und dürfte für vergleichbare Antiken auch in anderen früh angelegten Sammlungen anzutreffen gewesen sein. Am Antiquarium missfiel offenbar die Inszenierung oder der Rahmen verlor an Festigkeit. Jedenfalls wurde er laut Rollfilmnegativ<sup>1501</sup> von 1939/1940 abgenommen (**Taf. 101, 2**) und auch der Bronze selbst, die sich heute mit reduziertem Oberflächenbild zeigt, sind keine Hinweise mehr auf die vormalige Präsentationsvariante zu entnehmen<sup>1502</sup>.

Ähnlich verhält es sich mit dem zentralen Teilstück eines römischen Glöckchengehänges in Gestalt einer Merkurbüste (Inv. Fr. 1833 a; **Taf. 85, 1**). Es gelangte nach den Bränden vom Mai 1945 im Friedrichshainer Leitturm in die Sowjetunion und wird heute im Moskauer Puschkin-Museum aufbewahrt. Levezow beschrieb es auf »hölzernem Gestell«<sup>1503</sup> montiert, mit dem es vorerst in Rom und zunächst sicher auch in Berlin präsentiert worden war. Die später hier abgeänderte Ausstellungsmontage dokumentiert wieder eine alte Fotografie<sup>1504</sup> (**Taf. 85, 2**). Für die vormalige Aufrichtung ist ein Podest mit Rückwand zu vermuten, auf die der Merkur nahezu senkrecht aufgerichtet mit seiner abgeflachten Rückseite befestigt war.

Die Zurückhaltung in der Zuschreibung der Formgestalt eines ›Gestells‹ ist für andere Bronzen weniger vonnöten. So erwähnte Levezow auch für einen der beiden Greifenaufsätze eines Tisches (Inv. Fr. 2298; **Taf. 121, 1**), er stehe »auf hölz. Gestelle«<sup>1505</sup>, wobei man sich hier nun wahrlich einen Sockel vorstellen darf, der allerdings auch zu jenen zählt, die später am Antiquarium ausgewechselt wurden<sup>1506</sup>.

Diese kaum verwunderliche weitere Möglichkeit, also die Versockelung als figürliches Bildwerk, war ebenso für bronzene Appliken vorgesehen, die als Relief mit abgeflachten Rückseiten eigentlich nicht rundum ansichtig waren. Ein sicheres Beispiel ist die Maske des Jupiter Ammon mit Widderhörnern (Inv. Fr. 1558 c 9; **Taf. 67, 4**), der mit einem eingebohrten Stift laut Levezow auf »hölzernem Postament«<sup>1507</sup> aufgestellt war. Auch der Ammon zeigt sich heute reduziert und ohne Postament, nur der Stift ist erhalten<sup>1508</sup>.

In dieser Form, also gleich einer Statuette und vielleicht auch auf einem Postament aus Holz, könnten weitere reliefartige Appliken bei Bellori präsentiert worden sein. So bietet Beger's Abbildung<sup>1509</sup> für das Liktorenpaar (Inv. Fr. 2128 a; **Taf. 111, 1**) genau diese Aufstellung an (**Taf. 111, 2**). Selbst wenn der Stich die Situation erneut mit einer idealisierenden Standhilfe widerspiegelt, suggeriert er, dass die Applike aufgerichtet zu präsentieren sei oder so tatsächlich aufgestellt war. Dass man auch bei ihr die flache, grob gegossene und mit Montageeinrichtungen versehene Rückseite einsehen konnte, schien Bellori nicht zu stören, vielleicht ja sogar zu interessieren.

1500 Inv. 9, B. a. IX. b. 2.

1501 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, KF Neg. 356.

1502 Die Bronze weist Spuren einer Brandpatina vom Feuer im Leitturm auf und wurde durch W. Rakel nach dem Krefting'schen Verfahren reduziert.

1503 Inv. 9, B. a. IX. b. 1.

1504 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3581.

1505 Inv. 9, B. d. AA. 1. Diese Aufstellungsform ist für den zweiten Aufsatz (Inv. Fr. 2299) ebenso anzunehmen.

1506 Erstmals erfasste die im Jahr 1907 aufgenommene Fotografie vom neu eingerichteten Saal III im Antiquarium beide

Greifenaufsätze auf einem Marmorsockel in der Vitrine neben dem Betenden Knaben (**Abb. 12**), vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3762.

1507 Inv. 9, B. a. I. b. 3.

1508 Nur anzunehmen ist, dass die Applike samt Sockel von den Flammen im Friedrichshainer Leitturm erfasst wurde. Sicher ist, dass die Bronze auf der Museumsinsel von W. Rakel nach dem Krefting'schen Verfahren behandelt wurde.

1509 Vgl. Beger 1701, 262 Abb.

Hiermit erschöpfen sich die noch annähernd zu belegenden Beispiele. Über die Versockelung von Appliken oder Geräteteilstücken auf Bronze oder Marmor berichtet weder Levezow noch eine andere Quelle. Der Bestand selbst bietet keine Anhaltspunkte. Und doch ist es mehr als wahrscheinlich, dass auch solche Unterbauten Antiken, die nicht zu den kleinen und großen figürlichen Bronzen zählen, zu einem repräsentativen Stand verhalfen.

### Die Um- und Neusockelungen am Antiquarium ab den 1880er Jahren

Bisher wurde mehrfach deutlich, dass mit den frühen Erwerbungen weitgehend präsentationsästhetisch hergerichtete Bronzen an das Haus kamen, sie also, sofern sie eines Sockels, Unterbaus oder Gestells bedurften, auch über solche verfügten. Respektive war der Bedarf am Antiquarium zunächst äußerst gering, auf diesem Gebiet tätig zu werden. Eine Änderung trat spätestens mit der Ankunft von Antiken aus den eigenen Grabungen ein, wie eben auch der Kunstmarkt ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vermehrt Bronzen im Fundzustand mit archäologischer Korrosion, teils fragmentiert und auch ohne nachantike Standhilfen anbot.

In diesem Kontext muss am Antiquarium die Versockelung von Funden aus diversen Materialien auf schwarz gebeizten oder gestrichenen viereckigen Holzsockeln mit und ohne Fasen an den Oberkanten eingesetzt haben. Diese Vermutung unterstützen einige der in den späten 1890er Jahren inventarisierte Fotografien von Statuetten mit derlei Sockeln, die bereits wieder Abnutzungserscheinungen aufzeigten.

So dokumentiert das Negativ<sup>1510</sup> vom 1848 erworbenen tanzenden Knaben (Inv. Fr. 2139; **Taf. 111, 3-4**) nahe der oberen Kante Beschädigungen im Lack und auf das vormals angebrachte Beschriftungsschild weisen nur noch die Nägelchen hin. Ein weiteres Beispiel ist der schwarz lackierte Holzsockel für den im Jahr 1882 vom Sammler Dressel übernommenen jugendlichen Jupiter (Inv. Misc. 7772; **Taf. 157, 1-2**). Die Standhilfe zeigt sich auf der alten Fotografie<sup>1511</sup> so verschmutzt, dass man annehmen muss, sie wurde seit geraumer Zeit nicht gereinigt.

Die offenbar zeitgleich eingeführte Beschriftung auf den Sockeln mit knappem handschriftlichem Vermerk über die Bezeichnung, Inventarnummer und Herkunft der jeweiligen Objekte erwies sich beizeiten aus zweierlei Gründen als dienlich. Zum einen erleichterte sie die Identifizierung der Antiken im alltäglichen Umgang mit ihnen am Haus selbst, zum anderen wiesen die Ausstellungsführer bereits lange vor dem Umzug des Antiquariums vom Neuen in das Alte Museum mithilfe der Inventarnummern auf besondere Objekte hin<sup>1512</sup>. Hierfür wurden unterschiedlich gefärbte Schildchen verwendet, wobei unklar bleibt, ob der Färbung eine Bedeutung zukam. Mit der Variante aus grünem Karton überdauerte beispielsweise der im Jahr 1869 erworbene kniende Jüngling (Inv. Fr. 1825; **Taf. 82, 1-2**) und der 1882 angekaufte archaische Krieger aus Tarent (Inv. Misc. 7771; **Taf. 163, 1**) verdeutlicht die beigefarbene Ausführung.

Insgesamt zielten diese Bemühungen auf eine gewisse Vereinheitlichung der Ausstellungsästhetik ab, von dem in großem Stil auch die frühen Erwerbungen mit ihrem individuellen Versockelungsbild betroffen waren. Dass nicht sämtliche neutralschwarzen Sockel überdauerten, ist nur zum Teil mit den Verlusten während der kriegsbedingten Verlagerung zu erklären, denn die unter C. Tietz fortgesetzten Umsockelungen führten ebenso dazu, sich von einigen einfachen Unterbauten wieder zu trennen.

Schon Jahre vor seiner Anstellung wurde auch damit begonnen, hochkarätige Neuerwerbungen auf Buntmarmorpostamente aufzustellen. Der Typ mit schwarzer Plinthe sowie aufgesetztem Quader als Sockelschaft

<sup>1510</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 466.

<sup>1512</sup> Beispielsweise zu den Bronzen vgl. Führer 1880, 153-159.

<sup>1511</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 204.

aus tiefrotem bis rotbräunlichem Marmor mit knollenartiger Struktur und einzelnen fossilen Einschlüssen ist der, der am häufigsten noch im Sammlungsbild anzutreffen ist und der in der ersten Hälfte der 1890er Jahre eingeführt worden war<sup>1513</sup>. Die zurückhaltende und doch klare Anspielung auf Postamente großformatiger antiker sowie zeitgenössischer Plastik verhalf den kleineren Bildwerken auch mit der Wahl tatsächlicher oder vermeintlicher antiker Marmorarten zu edler Größe in einer Inszenierung, die an den Jüngling von Salamis (Inv. Sk 1; **Taf. 246, 3-4; 247, 1-2**) und das Mädchen von Kyzikos (Inv. Sk 3; **Taf. 256, 2-3**) erinnert.

Annähernd zeitgleich mit den beiden Großbronzen könnte der Apollon (Inv. Misc. 7934; **Taf. 169, 3**) auf diesem Sockeltyp aufgerichtet worden sein, den Furtwängler mit Attributen ergänzen ließ<sup>1514</sup>. Ein Beleg hierfür fehlt allerdings, doch ist anzunehmen, dass die Versockelung der Figur so selbstverständlich zum Gegenstand der Restaurierung zählte, dass Furtwängler im Jahr 1886 nur die Ergänzungen, nicht aber die Anbringung des Buntmarmorsockels besprach<sup>1515</sup>.

Einen deutlicheren Hinweis für die Einführung des Sockeltyps spätestens in den ersten 1890er Jahren bietet der erwähnte archaisierende Jünglingskopf (Inv. Fr. 1828; **Taf. 83, 1**), der sich auf einer von Furtwängler im Jahr 1893 veröffentlichten Fotografie<sup>1516</sup> mit neuem Postament in identischem Aufbau zeigt (**Taf. 83, 3**). Die Schwarz-Weiß-Abbildung lässt natürlich keine gesicherten Rückschlüsse auf die Färbung der Marmore zu, doch verdeutlicht sie für die Plinthe ein einheitliches dunkles Grau und für den Schaft eine knollenartige Struktur, die gut zu den noch vorhandenen Sockeln wie beispielsweise am Apollon passt<sup>1517</sup>.

Für den im Jahr 1893 in Athen erworbenen Herkules (Inv. Misc. 8395; **Taf. 182, 1**) war die Aufrichtung auf dem Sockeltyp ganz sicher Gegenstand der Restaurierung mit der oben besprochenen Teilfreilegung, denn das bald darauf inventarisierte Negativ vom Nachzustand lichtete den Helden am Ende der Bearbeitung auf dem Marmorsockel ab, auf dem er überdauerte<sup>1518</sup> (**Taf. 182, 3**). Obschon das Negativ nur das obere kleine Stück der Standhilfe erfasste, gleicht die sichtbare Bänderung so sehr dem erhaltenen Postament, dass eine Verwechslung ausgeschlossen ist.

Dieser edlen Variante ging wohl die Versockelung einiger prominenter Neuerwerbungen auf marmornen Standhilfen noch ohne größeren Sockelfuß voraus, wobei die Aufrichtung von figürlichen Appliken kurzzeitig zu einem eigenen Schwerpunkt mit neuen technischen und ästhetischen Lösungsansätzen wurde.

Den im Jahr 1880 erworbenen Satyr aus Pergamon (Inv. Misc. 7466; **Taf. 160, 1**) zeigt erstmalig die nach 1900 inventarisierte Gruppenaufnahme mit vielen weiteren Bronzen<sup>1519</sup> auf einem in mittleren Grauwerten erfassten Quader mit weißen Bändern und Einschlüssen, der an Marmor erinnert und leider im Friedrichshainer Leitturm vernichtet wurde. Schon Furtwängler bot mit dem 1880 publizierten Stich den Satyr auf einem vergleichbar proportionierten Sockel an<sup>1520</sup>, der in seiner marmorierenden Schraffur vom fototechnisch dokumentierten allerdings abweicht, wobei grundsätzlich wieder zu fragen ist, wie genau derlei graphische Darstellungen Sockel tatsächlich wiedergaben, doch erscheint die Aufstellung der Figur auf einem Marmorblock unmittelbar nach der Erwerbung denkbar.

<sup>1513</sup> An einigen Bronzen ging die schwarze Plinthe im Laufe der weiteren Objektbiografie verloren, sodass sie nur mit dem markanten Buntmarmorschicht erhalten blieben. Ein Beispiel hierfür ist der auf S. 86 besprochene Lammträger aus der Sammlung von Koller (Inv. Fr. 1823).

<sup>1514</sup> Siehe 214.

<sup>1515</sup> Vgl. Furtwängler 1886, 157.

<sup>1516</sup> Vgl. Furtwängler 1893, Taf. 32, 1b.

<sup>1517</sup> Eine ähnliche Situation bietet der Apoll von Naxos (Inv. Misc. 7383). Wenige Jahre nach der von A. Freres vorgenommenen Teilfreilegung des antiken Oberflächenniveaus entstand eine Fotografie, auf der die Statuette mit einem vergleichbar gegliederten Sockel zu sehen ist. Auch diese Versockelung kann bereits Gegenstand der Restaurierung durch

Freres gewesen sein. Zur Fotografie, deren Negativ als Verlust gilt, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, Album, Photos Antiquarium I, Nr. 313. Zur Freilegung durch Freres s. 117.

<sup>1518</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 221. Zur Freilegung s. 117.

<sup>1519</sup> Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 613. Das Negativ erfasste oben: Satyr aus Pergamon (Inv. Misc. 7466), Krieger aus Dodona (Inv. Misc. 7470), frühklassischer Standspiegel (Inv. Misc. 7103), unbekannt, minoische Betende (Inv. Misc. 8092); unten: Askos aus Boscoreale (Inv. Misc. 8619), Hengst (Inv. Ol. 1695 b), Stier (Inv. Ol. 9714), ruhender Merkur (Inv. Fr. 1833), Öllampe (Inv. Misc. 7776), samische Greifenprotome (Inv. Fr. 1442 a), Kleeblattkanne (Inv. Misc. 6464).

<sup>1520</sup> Vgl. Furtwängler 1880, Taf. 1.

Hält man sich an die hochauflösenden Einzelaufnahmen, lassen die aus den Jahren 1928<sup>1521</sup> und 1929<sup>1522</sup> (Taf. 160, 3) die Versockelungstechnik für die Applike erkennen. Anders als bei den Statuetten installierte der Restaurierende keine massiven Stifte unter den Füßen, sondern orientierte sich an der antiken Vorgabe, in dem er den von Furtwängler auf der Rückseite des Fells erkannten Montagestift (Taf. 160, 4) an einer vertikalen runden Stützstange mit profiliertem Fuß befestigte<sup>1523</sup>.

Die Theseus-Minotaurus-Gruppe (Inv. Misc. 7382; Taf. 155, 1-2) verband laut den um 1896 inventarisierten Negativen<sup>1524</sup> (Taf. 155, 3-4) nahezu die gleiche Konstruktion mit einer flachen rechteckigen und ebenso spätestens seit dem Brand im Leitturm verlorenen Basis, die sich nicht viel anders darstellt als die beim Satyr. Bei der zwei Jahre vor ihm erworbenen Applike ließ Conze von Lürssen für ihre Installation eigens Montagebohrungen in die abgeflachten Partien an den Rücken der miteinander Ringenden setzen, also genau dort, wo Conze die antike Verbindung zu dem vermutete, auf dem die Gruppe befestigt war<sup>1525</sup>. Auch wenn er die große Öffnung im Glutäus des Theseus als tatsächlichen Fixierungspunkt verkannte, wird deutlich, dass es schon vor der Ankunft des Satyrs von Bedeutung war, sich bei der nachantiken Aufrichtung an der antiken Befestigungssituation zu orientieren.

Diese Diskussion wurde von Conze noch vor der aufgezeigten Versockelung in dem Bemühen intensiviert, eine Präsentationsform zu finden, die der Gruppe als Applike, aber auch als plastisches Bildwerk die gewünschte Geltung verschaffen sollte, »denn es ist auch die Rückseite, obwohl davon bei der Art der Anbringung gewiss nichts zu sehen gewesen ist, vollständig wie die Vorderseite durchmodelliert«<sup>1526</sup>. Conzes Lösungsansatz war so naheliegend wie ungewöhnlich und doch von kurzer Dauer. Er riet, »die Gruppe auf einer Glasplatte zu befestigen«<sup>1527</sup>. Neben den technischen Schwierigkeiten solch einer fragilen Aufstellung könnte auch der schwebende Eindruck, den die Ringenden unweigerlich hinterlassen haben müssen, dazu geführt haben, ihnen die unangebrachte Leichtigkeit durch einen massiven Unterbau zu nehmen.

Im Jahr 1929 war ein Glasnegativ inventarisiert worden, dass sie an einer Rückwand mit felsigem Untergrund darstellt<sup>1528</sup> (Taf. 156, 1). Die Szene, die man sich wohl innerhalb eines Labyrinths vorzustellen hatte, das in den kretischen Bergen lag, gab den Ringenden den nötigen Halt für die Dynamik des Kampfes. Der kraftvolle Druck aus den Beinen des Theseus, um den bereits knienden Minotaurus endgültig zu bezwingen, bekam mit dem Widerlager unter den Füßen die zuvor fehlende Wucht. Eine Dauerhaftigkeit ist auch für diese Aufstellungsvariante nicht anzunehmen. Der Aufbau aus Gips auf unbehandeltem Holz spricht eher für die Visualisierung eines erneuten Diskussionsangebotes der antiken Einbindung des Teilstücks in ein größeres Ganzes.

Mit den aufgezeigten Versuchen blieb die Ringergruppe allein in der Sammlungsgeschichte auf der Suche nach alternativen Präsentationsformen für figürliche Appliken. Es war unproblematischer, sie und andere weiterhin den Statuetten gleich auf Postamente aufgestellt in das Ausstellungsbild zu integrieren.

1521 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 4772.

1522 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 5129-5130.

1523 Zu A. Furtwänglers Beschreibung vgl. Furtwängler 1880, 6. Ergänzend sei darauf verwiesen, dass unter dem linken Fuß vermutlich schon seinerzeit ein kleiner kurzer Stift angebracht wurde, der den Satyr zusätzlich auf dem Marmorsockel arretierte. Die Art der Befestigung zwischen antikem Dorn und nachantiker Stützkonstruktion ist nicht überliefert.

1524 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 29-32.

1525 Vgl. Conze 1878, 4.

1526 Conze 1878, 4.

1527 Conze 1878, 4.

1528 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 5107. Rechts neben der Rückwand ist auf dem Negativ eine dunkle Säule aus dem Ausstellungsbereich zu erkennen, die an die Ordnung im Hauptgeschoss des Alten Museums erinnert und so auf den Aufnahmeort des Negativs verweist.

## UMGANG MIT DEM ERBE – BERLINER ENT-RESTAURIERUNGEN AM ENDE DES 19. JAHRHUNDERTS

Die skizzierte allmähliche Hinwendung zu Restaurierungsfragen an den Bronzen am Antiquarium sensibilisierte spätestens in der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts auch dafür, wie man restauratorisch mit dem restauratorischen Erbe umgehen könnte.

Ein wichtiger, wenn nicht gar der ausschlaggebende Initiator hierfür muss der 1882 von der Skulpturenabteilung an das Antiquarium gewechselte Furtwängler mit seinem Interesse für handwerkliche Charakteristika an Antiken gewesen sein. Ein Hinweis hierauf ist die Schrift zum Satyr aus Pergamon (Inv. Misc. 7466; **Taf. 160, 1**), die Furtwängler im Jahr 1880, also im ersten Jahr seiner Tätigkeit am Alten Museum, vorlegte<sup>1529</sup>. Seine Aufmerksamkeit für technische Besonderheiten blieb kein Einzelfall, sondern begleiteten ihn. Ein anderes Beispiel bieten solche Notizen im 1890 erschienenen Band zu den Bronzen aus den ersten Berliner Grabungen in Olympia, die einen für die Zeit auffallend großen Raum in einer archäologischen Schrift einnehmen<sup>1530</sup>. Beide Veröffentlichungen sollen auch aufzeigen, dass Furtwänglers erweiterte Sicht auf die Antiken als Kunstwerke sowie als kunsttechnologische Produkte ihrer Zeit die Basis für eine heute verbreitete Kontextualisierung legte und dass dieses Verständnis außerdem seinen Blick für restaurierungstechnische Details schärfte.

Daher führte die »im Laufe der Jahre [...] vollständige wissenschaftliche Neuordnung der gesamten Bronzen«<sup>1531</sup>, wie Furtwängler seine Arbeit am Bestand fünf Jahre nach seinem Ausscheiden umriss, auch zur sicheren Identifizierung von Pasticci und Falsifikaten.

Mit den beiden Aesculapfiguren (Inv. Fr. 1846 und 1846 a; **Taf. 87, 3; 88, 1**) aus der Sammlung Bellori seien zwei Figuren genannt, die Furtwängler in seiner viel beachteten Schrift »Neue Fälschungen von Antiken« im Jahr 1899 vorstellte<sup>1532</sup>.

Ein Beleg für Furtwänglers Kompetenz bei der Identifizierung von Neuschöpfungen aus antiken Teilstücken ist beispielsweise in dem griffartigen Gerät (Inv. Misc. 7645; **Taf. 162, 1**) zu sehen, zu dem er im Februar 1890 im Inventar ergänzte: »Ist ein Pasticcio aus verschiedenen ganz fremden Theilen modern zusammengesetzt, die Löwenköpfe sogar wol mittelalterlich. Magazinert«<sup>1533</sup>. Der knappe Anhang bringt auch zum Ausdruck, dass Furtwänglers Einschätzungen unmittelbare Auswirkungen hatten, was im Falle des Griffes bedeutete, dass er von der Ausstellung in das Depot überführt wurde<sup>1534</sup>.

Die spektakulärste Identifizierung einer dubiosen Bronze mit unmittelbar anschließender Neu-Restaurierung und einhergehender Wiederentdeckung einer bedeutenden Antike gelang mit dem archaisierenden Jünglingskopf (Inv. Fr. 1828; **Taf. 83, 1**), den in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts de Polignac zur Frauenbüste vervollständigt in Rom erwarb.

<sup>1529</sup> Vgl. Furtwängler 1880.

<sup>1530</sup> Vgl. Furtwängler 1890a.

<sup>1531</sup> Furtwängler 1899b, 23 Anm. 3. A. Furtwänglers Akribie und das Bedürfnis nach Systematisierung brachten dem Antiquarium die Erfassung der angewachsenen Vasen- und Gemmensammlung in typologisch gegliederten Verzeichnissen.

<sup>1532</sup> Vgl. Furtwängler 1899b, 23 und hier 148.

<sup>1533</sup> Inv. 28, Nr. 7645.

<sup>1534</sup> Zur Ent-Restaurierung kam es erst zu einem späteren Zeitpunkt. Hierauf verweist ein zusätzlicher Eintrag im Inventar, der den Einzelteilen des Griffes die Zusätze »a« und »b« zur Inventarnummer zuwies, vgl. Inv. 28, Nr. 7645. Die Trennung der Einzelteile dürfte aber vor dem Zweiten Weltkrieg vor-

genommen worden sein. Hierfür spricht das abweichende Oberflächenbild. Das der Jünglingsfigur legt nahe, dass hierfür der Brand im Friedrichshainer Leitturm im Mai 1945 und die spätere elektrochemische reduzierende Behandlung durch W. Rakel verantwortlich zeichnet. Gleiches könnte man zunächst auch für den Griff annehmen. Tatsächlich finden sich aber genug Unterschiede, um sagen zu können, dass er nicht das gleiche Schicksal erfuhr. Die Vereinigung beider Teilstücke nach dem Krieg nahm sicher Rakel vor. Er wird für die Weichlötung der Brüche an den Beinen des Jünglings verantwortlich zeichnen. Jene öffneten sich später, sodass die Teilstücke heute erneut getrennt im Magazin aufbewahrt werden.

Über die Ent-Restaurierung berichtete Furtwängler erstmals vor der Archäologischen Gesellschaft auf ihrer Januarsitzung 1891<sup>1535</sup> und zum gesamten Umfang der Maßnahmen äußerte er sich 1893 im Band zu den Meisterwerken der griechischen Plastik<sup>1536</sup>. Hier ist zu der seinerzeit als Fälschung auf einem Schrank abgestellten Büste zu lesen: »Als ich das Ding aber eines Tages zufällig von seinem hohen Standorte entfernte und dabei genauer betrachtete, ward ich zu meiner Ueberraschung gewahr, dass der Kopf antik und nur die Büste mit dem Hals modern sei. Ich liess nun die Ergänzungen entfernen; ausser Büste und Hals waren auch die Haare vor den Ohren und die Augäpfel ergänzt gewesen. Dann wurde die sehr fest sitzende grüne Farbe vorsichtig abgewaschen, und es kam darunter die tiefdunkle, glänzende und stellenweise rostbraune Oberfläche des antiken Metalls zutage«<sup>1537</sup>.

In diesem Zustand verblieb die Bronze aber nicht: »Um eine gefällige Aufstellung des Kopfes zu ermöglichen, liess ich durch den Bildhauer Freres eine neue Ergänzung, doch nur in Wachs herstellen, und zwar sodass der antike Kopf jederzeit leicht abnehmbar ist. [...] Die Haare vor den Ohren folgen genau dem an der Bronze erhaltenen Umriss; sie bilden die Endigung der vom Wirbel nach der Ohrgegend hin gekämmten Partie. Die Tanie war, wie das über den Ohren jederseits erhaltene Stück zeigt, ganz herumgeführt. Die Haare können im Nacken nicht aufgerollt gewesen sein, sie können nur einfach herabgehangen haben. Ihre Länge ist aber unbestimmt, und insofern ist die gewählte Ergänzung mit einfachen kurzen Enden unsicher; das Haar kann hier wesentlich länger gewesen sein«<sup>1538</sup> (Taf. 83, 3).

Tatsächlich hätte sich der Berliner Kopf von Kythera (Inv. Misc. 6324; Taf. 136, 2) angeboten, den Furtwängler auch, aber nur allgemein zitierte, um über eine Rekonstruktion der Nackenfrisur mit langem Haar und einfachem oder umgeschlagenem Knoten, also der typischen archaischen bis frühklassischen Haartracht (Krobylos), weiterführend nachzudenken. Dies wäre umso mehr angebracht gewesen, da Furtwängler den Jünglingskopf eben als »ein altgriechisches Original«<sup>1539</sup> verstand.

Im Übrigen reflektierte er diese Provenienz mehr mit den vielen technischen und vergleichsweise dazu nur eingegrenzt mit stilistischen Argumenten. In der Sache an sich waren die Technikbeobachtungen vollkommen richtig, erst die jüngere Forschung zeigte, dass gerade die gewinkelte Halsnaht mit den breiten Laschen für die weiche Verlotung des Kopfes am Halsansatz als Charakteristikum frühkaiserzeitlicher oder späterer Gießer gilt<sup>1540</sup>.

Denkt man hier nun an die archaisierenden Statuen, fällt der Blick auf den Apollon von Piombino und den aus der Casa Gaius Julius Polibius in Pompeji als ebenso dreiviertel lebensgroße Bronzen in Strengem Stil<sup>1541</sup>. An beiden war das geknotete lange Nackenhaar ein einzelnes und am Kopf angesetztes Gusswerkstück, was als stilistische und technische Lösung für den Berliner Jüngling genauso anzunehmen ist.

Mehr als Furtwänglers ungenaue zeitliche Einordnung des Kopfes ist hier die Materialwahl für die neuen Ergänzungen von Bedeutung. Die bewusste Entscheidung für Wachs als reversible Substanz lässt das fiktive Bruchbild an der Ergänzung des Halses, die im Übrigen bei Furtwängler ungenannt blieb, mit Nachsicht betrachten. Nicht nur die Hinzutat der Frisur, wie er meinte, sondern auch die Bruchkante wären jederzeit leicht nachzubessern gewesen. Tatsächlich sollte Furtwängler mit seinem Hinweis auf die unproblematische Überarbeitung seines Vorschlages Recht behalten. Wie noch im Abschnitt zu H. Tietz zu zeigen sein wird, wurde um 1922 die Diskussion über die Frisur restaurierungspraktisch erneut aufgegriffen und schlussendlich im Jahr 1937 mit der völligen Abnahme der Wachsergänzungen als erste dieser Art am Antiquarium beendet<sup>1542</sup>.

1535 Vgl. Sitzungsberichte 1891, 37.

1536 Vgl. Furtwängler 1893, 676-686 Taf. 32.

1537 Furtwängler 1893, 675.

1538 Furtwängler 1893, 676.

1539 Furtwängler 1893, 678.

1540 Zur Naht am Berliner Kopf und ihrer zeitlichen Einordnung vgl. Peltz 2008a, 22 Abb. 17. Zur Entwicklung der verbreite-

ten und gewinkelten Fügenaht zwischen Kopf und Hals im antiken Bronzeguss vgl. Peltz 2011e, 129-134 Abb. 15-22.

1541 Zu den beiden archaisierenden Bronzen vgl. Descamps-Lequime 2015; Lapatin 2015.

1542 Siehe 444f.

Weitere Hinweise zu Furtwänglers Aktivitäten in diese Richtung finden sich im durchschossenen Katalog von Friederichs, der für ergänzende Anmerkungen zu den Bronzen als Arbeitsexemplar am Antiquarium geführt wurde<sup>1543</sup>.

Mit dem vermutlich ersten Eintrag vom 08.02. oder 02.08.1890 zur vermeintlichen Gewandnadel mit angesetztem Kopf (Inv. Fr. 249 d; **Taf. 32, 1**) aus der Sammlung Gerhard erfahren wir, dass beides »von mir auseinander genommen«<sup>1544</sup> wurde, und zum Pasticcio eines Griffspiegels (Inv. Fr. 11 a; **Taf. 21, 4**) aus der Sammlung von Koller notierte Furtwängler, dass der »Griff v. Spiegel von mir getrennt«<sup>1545</sup> worden war. Demnach agierte der kunsttechnologisch interessierte Archäologe auch als Restaurierender, was für die Übrigen von ihm festgehaltenen Maßnahmen ohne genauere Angaben zum Ausführenden vielleicht ebenso gelten kann, zumal es sich im Grunde um einfache Eingriffe handelte.

So notierte Furtwängler zum heute mit Brandpatina im Puschkkin-Museum aufbewahrten und noch vor dem Zweiten Weltkrieg im ent-restaurierten Zustand fotografierten<sup>1546</sup> bronzeitlichen Schwert (Inv. Fr. 1148; **Taf. 59, 4**): »Der (spätrom.) Kopf [ist] modern angesetzt, jetzt abgenommen, auch die Ergänzungen am Griff [sind] entfernt«<sup>1547</sup>. Unter den Gebrauchsobjekten finden sich derlei kleinere Ent-Restaurierungen noch für den Armreif (Inv. Fr. 482; **Taf. 33, 1**) mit heute elektrochemisch reduziertem Oberflächenbild von der Behandlung durch Rakel zwischen 1970 und 1971<sup>1548</sup>, an dem die »Paste [...] modern eingesetzt«<sup>1549</sup> war. Zum Aufsatz eines Kandelabers in Gestalt einer Erosfigur (Inv. Fr. 715 d; **Taf. 47, 3**), der sich mit gleichem Oberflächenbild zeigt<sup>1550</sup>, vermerkte Furtwängler im Jahr 1891, dass »der eine moderne Flügel abgenommen«<sup>1551</sup> wurde.

Nur wenig komplexer stellte sich der Eingriff für den 1848 durch Gerhard erworbenen und seit dem Zweiten Weltkrieg vermissten Räucherständer (Inv. Fr. 686) dar. Eine Vorstellung vom Vorzustand und dem nach der Ent-Restaurierung erhält man mit dem Vergleich einer Zeichnung aus dem »Gerhardschen Apparat« und einem 1927/1928 belichteten Glasnegativ<sup>1552</sup> (**Taf. 44, 1-2**). Zur weiblichen Stützfigur auf dem Schaft meinte Furtwängler, sie sei »modern und jetzt abgenommen«<sup>1553</sup>, doch beließ er es nicht bei der Ent-Restaurierung, sondern replazierte die Räucherschale sicher in der Annahme, sie gehöre zum Ständer.

Unter den Statuetten rückte die Athena (Inv. Fr. 1875; **Taf. 95, 1**) aus der Sammlung Busch in den kritischen Fokus Furtwänglers, der die Bronze im Jahr 1893 an das Chemische Laboratorium zur Behandlung übergab<sup>1554</sup>. Die dortige elektrolytische Abnahme der Korrosionskruste könnte dazu geführt haben, dass sich die Verklebung zwischen Statuette und Basis löste, was leicht möglich war, wenn man von wasserlöslichem Glutin-Leim oder einem sich in Alkohol lösenden Harzkitt ausgeht, jedenfalls fehlen Hinweise auf die übliche Weichlötung. Im neuen Zustand waren die besagten Fußabrücke einer Figur im Strengen Stil kaum übersehbar (**Taf. 95, 3**), folglich wurde die Basis als »nicht zugehörig [...] besonders aufgestellt«<sup>1555</sup>, wie Furtwängler notierte.

1543 Vgl. Friederichs 1871b, 166 Nr. 686. In weiteren, nicht durchschossenen überlieferten Arbeitsexemplaren des Kataloges vermerkte A. Furtwängler ebenso Notizen zu Restaurierungseingriffen, die allerdings deckungsgleich mit der hier verwendeten Ausgabe sind.

1544 Friederichs 1871b, 95 Nr. 249 d.

1545 Friederichs 1871b, 25 Nr. 11 a. Schon C. Friederichs verwies auf R. Gargiulo, der den Griff für nachantike erachtete. A. Furtwängler gab an, dass er die Spiegelscheibe für eine ägyptische Bronze erachtete. Sie gilt heute als verloren.

1546 Vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, KF Neg. ohne Nr. Das Negativ gilt als Verlust. Ein Abzug befindet sich auf der Inventarkartei zur Applike in Gestalt einer Heckzier antiker Schiffe (Aphlaston) (Inv. Fr. 1328).

1547 Friederichs 1871b, 244 Nr. 1148.

1548 Vgl. Bronzen an Rakel, s. Anlage 2.

1549 Friederichs 1871b, 120 Nr. 482.

1550 Die Aufsatzfigur rechnet ebenso zu den von W. Rakel zwischen 1959 und 1972 nach dem Krefting'schen Verfahren behandelten Bronzen. Den Zustand nach Furtwänglers Ent-Restaurierung und noch mit überliefertem Korrosionsbild dokumentiert ein Negativ von 1921/1922, vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3536.

1551 Friederichs 1871b, 179 Nr. 715 d.

1552 Zur Zeichnung vgl. SMB-ANT-Archiv, Gerhardscher Apparat XXIX, 45. Zur Fotografie vgl. SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 4770.

1553 Friederichs 1871b, 166 Nr. 686.

1554 Siehe 329f.

1555 Friederichs 1871b, 404 Nr. 1875.

Obschon sich die kleine Minerva aus der Sammlung Böcking (Inv. Fr. 1888; **Taf. 97, 1**) ebenso mit reduzierter Oberfläche zeigt<sup>1556</sup>, erfolgte ihre Ent-Restaurierung ohne Unterstützung aus dem Laboratorium. Entscheidend hierfür dürfte der Hinweis Friederichs gewesen sein, wonach der »am linken Arm befindliche Schild [...] moderne Restauration«<sup>1557</sup> ist, sodass Furtwängler nach kurzem Eingriff knapp kommentierte: »abgenommen«<sup>1558</sup>.

Diese Ent-Restaurierung ist auch schon das letzte Beispiel der zweifelsfrei von Furtwängler initiierten Bearbeitungen. Für einige weitere Bronzen sind die Eintragungen im Arbeitsexemplar des Friederichs-Kataloges nicht eindeutig zu interpretieren<sup>1559</sup>. Außerdem fällt der Blick noch einmal auf die Applike in Gestalt eines Legionsoffiziers (Inv. Fr. 2129; **Taf. 110, 4**), der einst über eine ergänzte Lanze und einen hinzugefügten Ovalschild verfügte. Seine Abnahme ist nicht aktenkundig, doch würde es nicht verwundern, wenn auch hierfür Furtwängler verantwortlich zeichnete. Auf der anderen Seite bietet sich mit dem archaischen Jünglingskopf ein sicherer Anhaltspunkt dafür, dass Furtwängler nicht alle Ent- und Um-Restaurierungen im Friederichs-Katalog vermerkte, die auf ihn zurückgehen. Für den Kopf blieb dies sicher mit seiner Annahme aus, »Friederichs hat ihn in seinem Verzeichnis der Bronzen nicht aufgenommen«<sup>1560</sup>, gleichwohl sich doch der vormalige Leiter hierin zur Büste so ausführlich wie zu keinem anderen Stück mit dem Votum äußerte, sie sei ein griechisches Werk<sup>1561</sup>.

Wichtiger als dieser Irrtum Furtwänglers ist aus restaurierungsgeschichtlicher Sicht, dass seine Eintragungen im Arbeitsexemplar als erste Impulse anzusehen sind, restauratorische Maßnahmen archivarisch zu erfassen, die jedoch nicht zur Regel weiterentwickelt wurden.

Furtwänglers Initiative im Umgang mit dem Erbe an sich blieb jedoch nicht ungehört und fand ihre Fortsetzung durch Pernice, Zahn und Neugebauer, in deren Auftrag dann C. und H. Tietz Ent- und Um-Restaurierungen realisierten<sup>1562</sup>.

<sup>1556</sup> Sie zählt zu den von W. Rakel mit dem Krefting'schen Verfahren behandelten Stücken.

<sup>1557</sup> Friederichs 1871a, 406 Nr. 1888.

<sup>1558</sup> Friederichs 1871b, 406 Nr. 1888.

<sup>1559</sup> Beispielsweise notierte A. Furtwängler zur Minerva Inv. Fr. 1883 aus der Sammlung J. Bartholdy, sie sei »echt, aber mit grüner Farbe übermalt« (s. Friederichs 1871b, 405

Nr. 1883). Ob Furtwängler auch die Abnahme der Lackpatina vornahm, ist anzuzweifeln. Wahrscheinlicher ist, dass hierfür C. Tietz verantwortlich zeichnet, s. 404.

<sup>1560</sup> Furtwängler 1893, 677.

<sup>1561</sup> Vgl. Friederichs 1871a, 388 Nr. 1828.

<sup>1562</sup> Siehe 404-407. 439-446.