

Sascha Kansteiner (Herausgeber), **Ergänzungsprozesse. Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung.** Transformationen der Antike, Band 26. Verlag Walter de Gruyter, Berlin und Boston 2013. 201 Seiten, 47 Tafeln.

Der von Sascha Kansteiner herausgegebene Band versammelt neun Beiträge eines vom Sonderforschungsbereich ›Transformationen der Antike‹ an der Humboldt-Universität in Berlin im März 2011 veranstalteten Kolloquiums, welches den Titel ›Ergänzungsprozesse‹ trug. Die Aufsätze widmen sich einem Thema, welches leider erst in den letzten Jahrzehnten verstärkt die Aufmerksamkeit der Altertumswissenschaften auf sich zieht, nämlich den unterschiedlichen Motivationen und Praktiken der Antikenergänzungen des sechzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts.

Der Herausgeber skizziert in der Einleitung (S. 1–8, Taf. 1) die Geschichte der Ergänzungspraktiken von der 1506 erfolgten Auffindung der Laokoongruppe in Rom bis hin zur bewussten Rücknahme der Restaurierungen an zahlreichen Statuen der Dresdner Antikensammlung im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert. Er macht freilich deutlich, dass zumindest seine eigene Perspektive auf diesen Forschungsgegenstand in erster Linie von den Leitbildern unserer gegenwärtigen Wissenschaft bestimmt wird. Programmatisch überschreibt er seine Bemerkungen denn auch mit einem Zitat von Wilhelm Heinse (1782), in dem dieser verärgert unter anderem die »Zusammensetzung, Verschmierung und Verkleisterung« einer an sich »schönen Figur« beklagt, und lässt seine Ausführungen in eine berechtigte Kritik an der zeitgenössischen Ergänzung der 2003/2004 in der sogenannten Villa di Augusto von Somma Vesuviana gefundenen römischen Umdeutung des Dresdner Knabens als Dionysos münden. Dies lässt zunächst Zweifel an der Fruchtbarkeit der in dem Band verfolgten Fragestellungen für ein besseres Verständnis der Antikenwahrnehmung in den angesprochenen Epochen aufkommen. Doch wird der Leser glücklicherweise von den meisten der mitwirkenden Autoren eines Besseren belehrt.

Die Kolloquiumsbeiträge sind chronologisch geordnet. Den Anfang macht ein Aufsatz von Marcella De

Paoli (*Restauri di antiche sculture a Venezia nel XVI secolo. I marmi del Pubblico Statuario*, S. 9–22, Taf. 2–6). Es geht um die Restaurierung der Skulpturen in den ebenso umfangreichen wie berühmten Antikensammlungen Grimani und Contarini in Venedig. Sie vermittelt dabei einerseits umfassende, auf intensiven Quellenrecherchen sowie vor allem auf material-technischen und formal-typologischen Werkanalysen basierende Ergebnisse. Es lassen sich zum Teil zeitlich zusammengehörige Restaurierungsphasen an motivisch unterschiedlichen Skulpturenkomplexen nachweisen. Diese Einsichten bindet die Verfasserin in die zum Teil bis zur frühen Renaissance zurückreichenden Erwerbungshistorien der Statuen ein und verbindet sie mit dem räumlichen und inhaltlichen Rahmen der öffentlichen Aufstellung als Besitztümer des venezianischen Staates seit dem ausgehenden sechzehnten Jahrhundert. Ein explizites Anliegen der Verfasserin liegt darin, Restaurierungen als kulturelle Zeugnisse der zeitgenössischen antiquarischen Geistesgeschichte zu begreifen, wobei sie ihre Aufmerksamkeit vor allem dem humanistischen Venedig des ausgehenden fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhunderts, den Bibliotheksbeständen der Sammler sowie den zahlreichen ortsansässigen Kollektionen von Münzen sowie Gemmen und deren potentiellen Vorbildfunktionen für die Ergänzungen schenkt.

Im Anschluss beschäftigt sich Claudia Valeri mit den antiquarischen Wissenschaften des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts auf der Basis vieler prominenter Skulpturen der Vatikanischen Sammlungen (*Scienza antiquaria e restauro dei marmi antichi tra XVI e XVIII secolo. Alcuni esempi dai Musei Vaticani*, S. 23–42 Taf. 7–15). Dabei weckt dieser programmatisch mit einem Zitat aus der *Vita* des Benvenuto Cellini überschriebene Beitrag vor allem deswegen Interesse, weil die Autorin die ästhetischen und kulturellen Leitbilder der jeweiligen Ergänzungen und deren zeitgenössischer Auftraggeber berücksichtigt. Signifikant dafür ist etwa ihr Verweis auf die persönliche Leidenschaft von Lorenzo il Magnifico für Platon, welche einen Kunsthändler dazu veranlasste, ein heute zumeist als Karneades interpretiertes Porträt mit der Namensinschrift des geschätzten Philosophen zu versehen. Diese schlaue kommerzielle Maßnahme sollte für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Bildnis dann allerdings gewichtige Konsequenzen haben. Das Gleiche gilt für die Historie eines 1770 in den Vatikan gelangten Grabreliefs, das angeblich Cato und Porcia darstellt. Dessen lange gültige neuzeitliche Interpretation und Benennung beruht offenbar auf dem prägenden Einfluss der tragischen Beschreibung des Paares in Plutarchs *Vita* des Brutus auf die späteren Antiquare und Sammler. Von einer solchen, nie die zwangsläufigen Veränderungen der historischen und kulturellen Kontexte vernachlässigenden Perspektive profitieren dann auch alle Ausführungen der Autorin zur jeweiligen Ergänzungsgeschichte der von ihr betrachteten Statuen. Dies umso mehr, weil es gelingt, deren Restaurie-

rungsphasen in enger Verknüpfung mit der im Lauf der Zeit manchmal wechselnden Verortung der Werke innerhalb der vatikanischen Sammlungen zu verknüpfen. Die Opera werden schließlich auch in einem übergeordneten ästhetischen Bezug als Teile inszenierter räumlicher Gesamtensembles – etwa im Cortile del Belvedere oder im Cortile della Pigna gedeutet.

Eine andere Perspektive bestimmt den Beitrag von Sascha Kansteiner (*Apollon mit vier Köpfen. Der Sauroktonos Giordano*, S. 43–55 Taf. 16–17 Textabb. 1 und 2). Er stellt exemplarisch die Ergänzungsgeschichte einer einzigen Skulptur in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen und widmet sich dem Phänomen der reziproken Wechselwirkung von Restaurierungen mit der ästhetischen beziehungsweise inhaltlichen Deutung antiker Statuen. Seinem intensiven Studium sämtlicher verfügbarer schriftlicher wie bildlicher Quellen zum Sauroktonos Giordano ist es jedenfalls zu verdanken, dass wir nun nicht nur die bewegte Historie der unterschiedlichen Besitzer und Verortungen des Werkes vom sechzehnten bis zum frühen zwanzigsten Jahrhundert nachvollziehen können, sondern auch ein und derselben Figur in vier unterschiedlichen gestalterischen Konzepten begegnen, wobei im Besonderen der jedes Mal erfolgte Austausch ihres Kopfes ein aufschlussreiches Licht auf historisch veränderte Wahrnehmung von Antiken wirft. Gerade in diesem Zusammenhang hätten die Beobachtungen des Autors allerdings zweifellos noch an Brisanz gewonnen, wenn er sich dabei nicht nur gleichsam in der Rolle eines Antiquars unserer eigenen Gegenwart betätigt hätte. Besser wäre das Phänomen auch übergreifend eingebunden worden, beispielsweise in die parallelen Strömungen der jeweils zeitgenössischen antikisierenden oder klassizistischen Bildhauerkunst. Zudem zeigt der Beitrag gelegentlich sogar die schulmeisterlich anmutende Tendenz, von unserer heutigen Warte aus Ergänzungen der kritischen Bewertung als richtig oder falsch zu unterwerfen.

Im Aufsatz von Christiane Vorster (*Archäologisches zu Antikenergänzungen des sechzehnten Jahrhunderts*, S. 57–74 Taf. 18–24) geht es um die materiellen und technischen Besonderheiten von Restaurierungen der Antiken, welche 1728 unter August dem Starken von Rom nach Dresden gelangten. Die Verfasserin stellt diejenigen Skulpturen in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen, welche – anders als die archivalisch ungewöhnlich gut dokumentierten, um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts restaurierten Werke dieser Sammlung – lediglich in den zwischen 1662 und 1672 erstellten Inventaren der Sammlung Chigi zu fassen sind. Deren Ergänzungen fallen auch in technisch-formaler Hinsicht aus dem Rahmen. Der Autorin gelingt der Nachweis, dass es sich bei dem bereits seit dem achtzehnten Jahrhundert mehrfach kontrovers diskutierten Kopf der sogenannten Dresdner Pallas um einen restaurierten Jünglingskopf der italienischen Renaissance handelt. Mit eindrücklichen Vergleichsbeispielen hebt sie als hervorsteckende Charakteristika

der Antikenergänzungen der Renaissance die beeindruckende Beherrschung antiker Formensprache sowie das kreative Potential der Bildhauer hervor, ihre eng an den antiken Vorlagen orientierten Gestaltungen mit den neuen Leitbildern der eigenen Gegenwart zu verknüpfen. Als Zeugnisse für die Behutsamkeit früher Ergänzungen führt die Verfasserin ferner die Restaurierungen eines kleinformatigen Torsos der Artemis Ephesia aus der Sammlung Bellori sowie die Statue eines jugendlichen Marc Aurel in Dresden an. Unter besonderer Berücksichtigung der handwerklichen Technik an deren ergänzten Partien, aber auch in Bezug auf den schonenden Umgang mit den authentisch antiken Fragmenten erkennt Vorster eine im Verhältnis zu späteren Ergänzungspraktiken gleichsam respektvollere Wahrnehmung der Antike. Den inhaltsreichen Beitrag beschließt ein wegweisender Ausblick auf die typusbildende Wirkung solcher frühen Restaurationen für das Antikenbild der Folgezeit, wobei die Verfasserin exemplarisch auf die Flora Farnese und den Bacchus des Jacopo Sansovino verweist und die intensive Rezeption antikisierender Neuschöpfungen der Renaissance beleuchtet.

In einer prägnanten Skizze beschreibt Claudio Pizzorusso, wie ihm sein Besuch einer Auktion bei Sotheby's im November 1991 den Anstoß gab, den Ursprung einer dort angebotenen Commodusbüste aus der Sammlung Carlisle, welche später durch den Kunsthandel in das J.-Paul-Getty-Museum gelangen sollte, eingehender zu verfolgen (Un restauro, una sigla, un numero. Ipotesi per Ippolito Buzio agli Uffizi, S. 75–81 Taf. 25–31). Er vermutete zunächst, dass es sich um ein antikisierendes Werk des Florentiner Bildhauers Giovanni Battista Caccini handeln könne, welcher in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts nachweislich auch einige Antiken der Uffizien ergänzte. Die Untersuchung führte dann allerdings zu ganz anderen, ungeahnt spannenden Erkenntnissen: Eine in den Uffizien befindliche Gruppe imperialer Porträts sowie die Rückseite zweier mit neuzeitlichen Büsten ergänzter Bildnisse der sogenannten Julia Titi und eines womöglich insgesamt neuzeitlichen Nero zeigen eine Markierung mit den Nummerierungen »20« beziehungsweise »19« sowie den Buchstaben »I B«. Eine ähnliche Inschrift findet sich ebenso auf der Betung des Schlafenden Hermaphroditen (40 / I B), einem der Glanzstücke der Florentiner Sammlungen, sowie einer als Paris ergänzten Statue. Sie werden als Werkstattzeichen des bedeutenden lombardischen Bildhauers Ippolito Buzio interpretiert, welcher sich in Rom auch als großer Meister von Antikenergänzungen hervortat. In der Tat stammen die beiden Porträts der Uffizien offenbar als Bestandteile einer umfangreichen Serie von insgesamt dreizehn Bildnissen aus Rom, denn sie wurden 1669 von Leopoldo de' Medici aus der dortigen Sammlung Ludovisi erworben. Auch die stilistischen Vergleiche des Verfassers überzeugen, aber für einen tatsächlichen Nachweis dieser These bedarf es noch weitergehender Studien.

José M. Luzón Nogué wirft ein interessantes Streiflicht auf die Transformation antiker Skulpturen in den königlichen Sammlungen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in Spanien (Die Transformation antiker Skulpturen anhand konkreter Beispiele. Die Sammlung Christinas von Schweden und die Gipsammlung der Academia de San Fernando de Madrid, S. 83–91 Taf. 32–33). Es geht um den Beginn des Transfers antiker Skulpturen in diese Region unter Philipp II. und der bald darauf folgenden Integration entsprechender Werke in die Kollektionen spanischer Adliger sowie im Besonderen in den Umbau des Alcázar in Madrid. Im Zentrum der Betrachtungen steht zunächst der von Philipp IV. an Diego Velázquez ergangene Auftrag, für die neuen Räume der Residenz Kunstkäufe in Rom zu tätigen. Hohen Zeugniswert haben die zahlreichen Bronze- und Gipskopien nahezu sämtlicher seinerzeit berühmter römischer Skulpturen, welche daraufhin zwischen 1650 und 1652 für den spanischen Hof angefertigt wurden. Sie sind auch deshalb interessant, weil sie den Zustand der Stücke vor den vielfach im achtzehnten Jahrhundert eingeleiteten Neurestaurationen überliefern. Die exemplarischen Analysen des Autors zu den Abgüssen der Schlafenden Ariadne im Vatikan, des noch mit den Ergänzungen Giuglielmo Della Porta versehenen Herkules Farnese und der ebenfalls von Della Porta restaurierten Flora Farnese zeigen, in welcher anderen Gestalt sich diese Werke noch im mittleren siebzehnten Jahrhundert präsentiert. In Bezug auf die technischen Aspekte der frühen Restaurierungen hebt der Verfasser hervor, dass stets nicht nur Marmor, sondern auch gehärteter Stuck zum Einsatz kam. Bedauerlicherweise geht er allerdings nicht auch auf die formal-ästhetische Gesamtwirkung der Werke in jenen Ergänzungsphasen ein, so etwa auf die im Vergleich zu ihrer späteren Fassung stärker sentimentbeladene und erotische Pose der Ariadne. Der Verfasser beleuchtet schließlich nochmals das weite Spektrum unterschiedlicher inhaltlicher Intentionen, welchen die Ergänzungen geschuldet sein konnten. Im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen die in Teilen unter Philipp V. für Madrid erworbene Skulpturensammlung der Christina von Schweden im Palazzo Riario in Rom – unter besonderer Berücksichtigung des späteren Schicksals der ursprünglich mit einem Porträt Christinas versehenen sogenannten Clytia – sowie die umfangreiche Gipsammlung der Academia de San Fernando in Madrid.

Ein vielschichtiger Beitrag von Giandomenico Spinola führt den Leser dann in die Vatikanischen Museen der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und damit in eine Epoche, welche den Ergänzungen der Antiken selbst besondere Aufmerksamkeit widmete (Criteri e modalità degli interventi della seconda metà del 700 sulla scultura antica negli allestimenti dei Musei Vaticani, S. 93–108 Taf. 34–39). Zu Recht hebt der Autor die herausragende Rolle hervor, die der 1793 zum Prefetto delle Antichità di Roma ernannte Johann Joachim Winckelmann in den damals vielfach

einsetzenden wissenschaftlichen Disputen über falsche oder richtige Restaurationen spielte. Ebenso unterstrichen wird die künstlerische Bedeutung des wohl herausragendsten zeitgenössischen Bildhauers und Antikenergänzers, Bartolomeo Cavaceppi. Als besonders fruchtbar für ein tiefergehendes Verständnis der in diesem Zeitraum ausgeführten Werkgestaltungen erweist sich überdies ein grundsätzlicher Widerspruch: Auf der einen Seite forderte die aufgeklärte Wissenschaft, dass Ergänzungen stets auf der Basis sämtlicher antiquarischer Erkenntnisse zu den originalen Werkstücken zu erfolgen hätten und diese weder formal noch inhaltlich verfälschen dürften. Auf der anderen Seite beanspruchten zahlreiche Bildhauer gerade im Umgang mit den nun auf so vielfältigen Ebenen als vorbildhaft empfundenen Antiken ihre eigenen künstlerisch-handwerklichen Techniken, ihre persönliche Auseinandersetzung mit den Leitbildern des Altertums, aber auch ihr individuelles kreatives Potential unter Beweis zu stellen. Vor diesem Hintergrund versucht der Verfasser erfolgreich, das breite Spektrum des gestalterischen Umgangs mit der Antike in dieser Zeit in einer kategorialen Gliederung knapp zu vermitteln. Mit methodischer Präzision und anhand eindrücklicher Beispiele definiert er in diesem Sinn zunächst Kriterien zur Unterscheidung von Fälschung und Kopie. Dabei misst er nicht nur den materiellen, formalen und technischen Aspekten der entsprechenden Werke, sondern im Besonderen auch den persönlichen Intentionen und Vorlieben deren jeweiliger Besitzer sowie den Auswirkungen entsprechender Nachfrage auf den Kunsthandel entscheidendes Gewicht bei. Von dieser Kategorie werden dann neoklassizistische Arbeiten »all'antica« unterschieden, welche dokumentieren, wie sich zeitgenössische Bildhauer auf allen Ebenen mit den antiken Vorbildern auseinandersetzen und mit diesen sogar in Wettstreit traten. Ebenso werden die zahlreichen Pastici des achtzehnten Jahrhunderts erfreulicherweise vor allem als Zeugnisse der künstlerischen Meisterschaft und Kreativität ihrer Schöpfer bewertet. Unter die beiden letzten Kategorien fallen schließlich Transformationen, die auf offensichtlichem ikonographischen Missverstehen der antiken Werkstücke beruhten, sowie Überarbeitungen, welche allein ökonomischen Interessen dienten. Der Autor schließt mit der Klage, dass die zunehmende Vorliebe der Folgezeit für die puristische Wahrnehmung antiker Fragmente und die damit einhergehenden Revisionen der Restaurierungen so vieler Skulpturen letztendlich zur weitgehenden Zerstörung des von ihm skizzierten Panoramas führte. Man möchte sich diesem Bedauern gern anschließen.

Einen weiten Bogen vom sechzehnten bis ins achtzehnte Jahrhundert schlägt Dagmar Grassinger, indem sie den Vorstellungen des Gottes Apollo im Verlauf dieses Zeitraums nachgeht (Aus Knabensiegern werden Museenführer. Transformationen zu Apollo oder die Erfindung von Apollo als Knabe mit der Lyra, S. 109–121 Taf. 40–42). Sie verweist auf die nahezu

übermächtige Wirkung des Apollo im Belvedere, wobei sie ungeachtet der nahezu überbordenden einschlägigen Forschungsgeschichte innovative Ergebnisse erzielt. Sie zeigt, wie der formale Entwurf und die Ikonographie der Statue zweihundert Jahre lang den idealen Wesenszügen, welche man mit diesem Gott verband, derart entgegenkam, dass fortan kaum eine seiner Verbildlichen ohne zumindest partielle Anlehnungen an dieses Vorbild auskam. Die Verfasserin weist etwa auf die Adaptation des Kopfes der Skulptur in der von Gianlorenzo Bernini geschaffenen Gruppe des Gottes mit Daphne hin sowie auf einen Torso im Typus des Sauroktonos der Sammlung Doria Pamphilj, bei dem, wie sie anmerkt, sämtliche Ergänzungen mit Blick auf dieses Vorbild vorgenommen wurden. Dadurch sowie unter der Berücksichtigung zeitgenössischer antiquarischer Beschreibungen dokumentiert sie ferner ein verblüffendes Phänomen: Selbst Attribute, die man in diesem Milieu zwar religionsgeschichtlich und ikonographisch mit dem Charakter der Gottheit verband, die der Statue im Belvedere jedoch gar nicht zu eigen waren – Kithara, Bogen, Schlange – wurden gelegentlich mit dieser Skulptur verbunden. Dass die ideale Erscheinung des stets jugendlichen Apollo dann auch die Wahrnehmung und Restaurierung anderer statuarischer Entwürfe des Gottes prägte, verdeutlicht die Autorin ferner mit Blick auf die unterschiedlichen Ergänzungen der verschiedenen Repliken des Apollo Sauroktonos, auf die Rezeption des Apollo Cesi und verwandter Statuen. Interessant ist auch die Beobachtung, dass zahlreiche Torsen, etwa des sogenannten Narkissos oder des Epheben Westmacott, vor allem wegen ihres knabenhaften Inkarnates zu »Apollini« ergänzt wurden. Wie sehr die Analysen Grassingers dabei davon profitieren, dass sie ihre Beobachtungen jeweils von den Perspektiven der zeitgenössischen Rezipienten der Antiken ausgehen lässt, dokumentiert exemplarisch ihre Einbeziehung einer Apollonfigur in Raffaels »Schule von Athen« als zusätzliches Referenzmodell für den Umgang mit den zuletzt genannten Typoi.

Die Aufsatzsammlung wird durch einen Beitrag von Astrid Fendt abgerundet, der sich mit den Ursachen und Hintergründen des Phänomens auseinandersetzt, dass im neunzehnten Jahrhundert neue antike Fundstücke zunehmend unergänzt belassen wurden und man schließlich sogar dazu überging, Ergänzungen von Skulpturen rückgängig zu machen (Unterlassene Restaurierungen. Zur Diskrepanz zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und Restaurierungszustand von antiken Marmorstatuen, S. 123–140 Taf. 43–47). Im Überblick vermittelt die Autorin die Stationen dieses Prozesses. Sie lässt zunächst frühe kritische Stimmen – darunter den Berliner Archäologen Konrad Levezow – an spätbarocken Ergänzungen zu Wort kommen. Die zunehmende Favorisierung unverfälschter Antiken beherrscht dann sehr eindrücklich die kulturgeschichtlich für die Wahrnehmung des Altertums in Deutschland bedeutende Phase der ersten großen Grabungsaktivitäten der Berliner Museen. Fendt the-

matisiert auch die im Verlauf jenes Jahrhunderts grundsätzlich neue ästhetische Wertschätzung des Fragmentes als solches. (Diese Wertschätzung lässt sich meines Erachtens als Nachwirkung nicht zuletzt in den künstlerischen Auseinandersetzungen der Frühen Moderne mit fragmentierten Formen ermaßen.) Als großer Gewinn für das tiefergehende Verständnis der Antikenwahrnehmung dieser Epoche erweist sich ferner der Umstand, dass die Verfasserin diese Prozesse nicht isoliert betrachtet, sondern mit Fällen kontrastiert, in denen derartige Maßnahmen unterlassen wurden und diese dann ihrerseits vor dem Hintergrund historisch-politischer, pragmatisch-wissenschaftlicher oder kultureller Strömungen interpretiert. In diesem Sinn bewertet sie etwa zu Recht die Unterlassung neuer Restaurierungen an den geraubten preußischen Antiken im Louvre als einen vor allem politischen Akt, begründet den Respekt, den Aloys Hirt für Pasticci aufbrachte, mit dessen grundsätzlich höherer Wertschätzung antiker Werkstücke als moderner Ergänzungen und verweist in Bezug auf die in ihrem restaurierten Zustand belassenen Skulpturen in der Rotunde des Berliner Alten Museums auf die Abwertung, welche dieser einst so prominente Raum im frühen zwanzigsten Jahrhundert erfuhr, da er sich einer Integrationsmöglichkeit in die neuen, wissenschaftlichen Konzepte zur Aufstellung von Antiken entzog.

Der vorliegende Band ist eine wesentliche Bereicherung für die Wissenschaft. Vor allem diejenigen Betrachtungen bringen dabei den größten Erkenntnisgewinn, welche die untersuchten Ergänzungen nicht von der Warte heutiger Forschungen aus in erster Linie als ›richtig‹ oder ›falsch‹ bewerten. Denn fruchtbarer ist es doch, die Transformation im Erscheinungsbild antiker Skulptur im Zuge verschiedenartiger Restaurierungsformen als ebenso authentische wie spannende Zeugen ihrer eigenen Zeit ernst nehmen und sie im eigentlichen Wortsinn als Antikenrezeption zu begreifen. Sie sind in ihre jeweils eigene Kunst- und Geistesgeschichte eingebunden.