

Nachleben

Astrid Fendt, **Archäologie und Restaurierung. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts.** Transformationen der Antike, Band 22, in drei Teilbänden. Verlag Walter de Gruyter, Berlin und Boston 2012. XIV und 615 (Teilband I) sowie 404 Seiten (Teilband II), 139 doppelseitige Tafeln, 93 technische Detailabbildungen, Dübelkartierungen zu 36 Skulpturen (Teilband III).

Antike Skulpturen aus Marmor, die nicht rezent aus einer Grabung stammen, konfrontieren den Betrachter mit historischen Eingriffen in ihren Bestand. Die von Christian Gottlob Heyne geforderte »erste Frage, die ein vernünftiger Antiquar zu thun hat [...]: wieviel ist daran alt?« lässt sich umso weniger leicht beantworten, je bewegter die Geschichte dieser Skulpturen war, ein Sachverhalt, den der leider jüngst verstorbene Wilfred Geominy so auf den Punkt bringt: »Jede stichwortartige Auflistung der Ergänzungen würde [...] einem Katalog unbewiesener Behauptungen gleichkommen.« (Die Florentiner Niobiden I [Diss. Bonn 1984] 10). Oft genug bleibt es auch heute bei eben dieser stichwortartigen Auflistung der Ergänzungen.

Wo genauer hingeschaut wird, stellen wir heute neben der Frage »Was ist daran alt?« auch Fragen wie »Wie wurde es ergänzt?« oder »Welche Spuren hinterließ welche Ergänzung?« und umgekehrt: »Woran erkennen wir das Alter und die Abfolge der einzelnen restauratorischen Eingriffe?« und »Welche Rückschlüsse lassen Lage und Ausmaß der Ergänzung auf die Geschichte des Objekts zu?«

Eingriffe in den Bestand eines Objekts können von der Veränderung der Oberfläche gegenüber dem Fundzustand (diverse Formen der Reinigung und Abarbeitung) bis zu Hinzufügungen reichen, die im Laufe der Zeit neu befestigt, teils oder zur Gänze ausgetauscht oder auch wieder entfernt werden konnten. Dübel, Dübellöcher, Ansatzflächen, Klebmaterialien, Bearbeitungsspuren mit unterschiedlichen Werkzeugen und Verfärbungen ergänzter Teile zeugen ebenso von diesen Eingriffen wie eine seifige, pockige oder sandige Struktur des Marmors. Solche Zeugnisse zu deuten und zu interpretieren ist die Voraussetzung für das Verstehen der Geschichte eines Objekts – und will gelernt sein. Hierzu leistet die vorgelegte Arbeit von Astrid Fendt einen wertvollen Beitrag.

Ihr Thema sind die Restaurierungen der Großplastik in der Berliner Antikensammlung im »langen«

neunzehnten Jahrhundert, also vom späten achtzehnten bis ins frühe zwanzigste Jahrhundert. Im Mittelpunkt ihrer Arbeit steht die Wechselbeziehung zwischen Restaurierungspraxis und Wissenschaftsdiskurs: Welche Bilder der Antike und der Antiken wurden durch die jeweils aktuellen Praktiken zur Ergänzung, Veränderung und Abnahme früherer Restaurierungen antiker Plastik entworfen beziehungsweise welche liegen ihnen zugrunde?

Die Auswahl von Sammlung und Zeitraum erweist sich als fruchtbar: Skulpturen der Berliner Antikensammlung zeugen bis heute von einer Vielfalt historischer Eingriffe der genannten Art unter wechselnden Direktoren, Fragestellungen und Präferenzen. Anstatt die angesetzten Teile gegen Ende des beobachteten Zeitraums wie in München, Kassel oder Dresden radikal zu entfernen, wurden in Berlin Skulpturen, die wegen ihrer Ergänzungen ästhetischen Anforderungen nicht genügten, teils an andere Standorte abgegeben, teils verkauft oder vielfach magaziniert (Kap. VII 3). Trotz der vielzitierten Weigerung Antonio Canovas, die Elgin Marbles zu ergänzen, waren Skulpturenergänzungen im Untersuchungszeitraum in Berlin keineswegs verpönt.

Vorarbeiten, auf die die Verfasserin zurückgreifen konnte, sind die Untersuchungen vor allem von Huberta Heres und Wolfgang Maßmann zu den historischen und rezenten Eingriffen an einzelnen Skulpturen der Berliner Sammlung sowie zur Aufstellungs- und Restaurierungsgeschichte der Antiken der Rotunde des Alten Museums. Der von Saskia Hüneke herausgegebene Bestandskatalog der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg legte 2009 die Sammlungs- und Aufstellungsgeschichte der Berliner Großplastik bis zur Übernahme der Skulpturen ins Berliner Museum 1830 vor. Die Diplomarbeit der Steinrestauratorin Sophie Haake befasste sich 2002 mit historischen Materialien am Beispiel von acht Skulpturen der Berliner Sammlung.

Wäre Fendts Arbeit eine reine Zusammenstellung all dieser Vorarbeiten, wäre sie bereits verdienstvoll. Sie geht jedoch weit darüber hinaus, indem sie anhand des umfangreichen Objektbestandes beispielhaft »Ausagen zu den material-, bildhauer- und verwaltungstechnischen sowie geistes- und wissenschaftsgeschichtlichen Vorgängen bei der Restaurierung antiker Skulptur« zu machen sucht (Bd. I, S. 16 f.). Mit der Antikenrestaurierung verbundene sammlungs-, institu-

tionen- und technikgeschichtliche Fragen waren bislang nur selten Thema der Forschung. Die Autorin greift im Literaturbericht (Kap. II) fünf (!) Arbeiten zum Thema auf, von denen jede jedoch nur Teilaspekte berücksichtigt und keine sich mit dem langen neunzehnten Jahrhundert und dem Schauplatz Berlin befasst.

Fendt betrachtet das einzelne Objekt als »Wissenspeicher« und leitet von seinen materiellen Veränderungen Aussagen über die seinerzeit vorherrschenden Auffassungen in der Archäologie-, Kunst- und Technikgeschichte« ab (Bd. I, S. 6). Sie macht die Akteure fest, die den Eingriff in ein Objekt bestimmten, und fragt genauer nach dem Wie des Zusammenspiels zwischen Restaurierung und archäologischer Forschung im Berlin des neunzehnten Jahrhunderts und den dabei aktivierten Netzwerken, den persönlichen Interessen der Beteiligten oder den sachlichen Konstellationen. Mit dem Wissenschaftsdiskurs, der das Aussehen einer Rekonstruktion prägte, ging »meist auch ein Akt des Vergessenmachens durch die Abnahme und Vernichtung früherer Ergänzungen« einher (Bd. I, S. 9).

Als Quellen dienten der Autorin einerseits die Objekte selbst und die Berichte der Restauratoren, die seit den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts diese Stücke restaurierten, andererseits schriftliche Zeugnisse, insbesondere Verwaltungsakten, die Werkstattunterlagen einzelner Bildhauer, etwa der Werkstatt von Christian Daniel Rauch, aber auch Briefe von Bildhauern oder Wissenschaftlern und die Sammlungskataloge des neunzehnten Jahrhunderts sowie die aktuelle und zeitgenössische archäologische Literatur.

Fendts Zugang erfolgt angesichts des Vorhabens, ein ganzes Jahrhundert abzudecken, chronologisch. Daher befasst sie sich zunächst mit den im achtzehnten Jahrhundert ergänzten Berliner Antiken (Kap. III). Diese machen annähernd die Hälfte der Skulpturen aus, die im Untersuchungszeitraum einer materiellen Veränderung unterzogen wurden. Friedrich II. erwarb die Sammlung des Kardinals Melchior de Polignac, erbte die Bayreuther Sammlung seiner Schwester Wilhelmine von Preußen und ließ durch den sächsischen Minister beim Heiligen Stuhl, Giovanni Ludovico Bianconi Ankäufe in Rom tätigen. Friedrich Wilhelm II. beauftragte Friedrich Wilhelm Erdmannsdorff mit der Erwerbung von Antiken. Diese Provenienzen sind mit drei wesentlichen Etappen der Restaurierungsmethoden verbunden, mit den erzählerischen Hinzufügungen Lambert-Sigisbert Adams, den unter Einfluss von Johann Joachim Winckelmann stehenden, den Alterswert der Skulpturen herausstreichenden Ergänzungen Bartolomeo Cavaceppis und den klassizistisch-idealisierenden Eingriffen Carlo Albacinis. Als Folge des »Napoleonischen Kunstraubes« wurden ausgewählte Skulpturen aller drei Ergänzungsepochen nach Paris gebracht und dort im Wesentlichen unverändert aufgestellt, mehr als Trophäen denn als wissenschaftlich neu zu interpretierende Kunstobjekte (Kap. III 3), wie

gerade das Schicksal der Viktorien belegt, die in Paris bronzene Flügel erhielten.

Im neunzehnten Jahrhundert erfolgten in Vorbereitung einer Aufstellung im neuen Königlichen Museum zunächst in den zwanziger Jahren die von Aloys Hirt und Christian Daniel Rauch konzipierten Auswechslungen älterer Restaurierungen (Kap. IV). Angestrebt war eine hohe Standfestigkeit der Antiken und kostensparendes Vorgehen, ehe bald eine Werteverstärkung zu inhaltlichen Kriterien erfolgte. Stilistische Fragen waren zu dieser Zeit noch von geringerer Bedeutung. Trotz Carl Wilhelm Böttigers grundsätzlichen Wertens gegen schlechte Ergänzungen sprachen sich sowohl Rauch als auch Wilhelm von Humboldt als zuständiger Minister noch uneingeschränkt für das Aufstellen restaurierter Antiken aus. Angestrebte Ankäufe griechischer Originalplastiken für die Rotunde scheiterten an den finanziellen Möglichkeiten Berlins ebenso wie am Fehlen geeigneter Personen, also vor allem Bildhauern, denen man die Abwicklung dieser Ankäufe hätte anvertrauen können (Kap. IV 1).

Die Akteure dieser Umrestaurierungen, die Rauch-Werkstatt mit ihren spezialisierten Mitgliedern, wurden stilbildend für die ergänzten Berliner Antiken: Inhaltlich-antiquarische Richtigkeit, Eindeutigkeit der Benennung und stilistische Korrektheit im Sinne einer klassizistisch-überzeitlichen Vorstellung waren das Ziel. Durch den »eigenständigen Stil der Rauch-Werkstatt, der oft klarer und härter in seiner Formgebung war als die antiken Bestandteile einer Statue« sprechen die Ergänzungen jedoch eine eindeutig nachantike Sprache (Bd. I, S. 168). Weitere Ergänzungen waren in Italien die unter dem Einfluss Bertel Thorvaldsens arbeitenden Bildhauer Emil Wolff und Pietro Tenerani, von denen Wolff uneindeutige Torsi nach Vorgaben des Auftraggebers vervollständigte. Die Verbindung nicht zusammengehörender antiker Fragmente zu einem Pasticcio stellte für ihn restaurierungsethisch kein Problem dar (Kap. IV 3).

Unter den Aspekt der Restaurierungsvielfalt stellt Fendt die Zeit zwischen der Eröffnung des Königlichen Museums und dem Beginn der vom Museum geleiteten Großgrabungen (Kap. V). Von den zwei- und dreißig in dieser Phase angekauften Großplastiken wurden achtzehn restauriert, vierzehn blieben in ihrem fragmentarischen Ankaufzustand. Die Anforderungen an die Objekte wandelten sich zusehends vom Kunstwerk erster Klasse zu fachwissenschaftlich interessanten Skulpturen. Angekauft wurde weiterhin auf dem vertrauten italienischen Kunstmarkt. Die jeweilige Persönlichkeit der Sammlungsdirektoren erfährt eine eigene Würdigung: der Bildhauer Christian Tieck, der »Archäolog« Eduard Gerhard, der Architekt Carl Boetticher und der klassische Archäologe Alexander Conze prägten mit ihren Schwerpunktsetzungen jeder auf seine Weise das Bild des Museums. Akut wurde nun die Frage der Beibehaltung von Ergänzungen, die Vervollständigung mit Gips oder die Ausstellung nicht ergänzter Torsi, die bereits in Humboldts Abschluss-

bericht zur Eröffnung des Museums diskutiert wurde. Ergänzt wurde weiterhin römische und für griechisch gehaltene Idealplastik. Torsi wurden so belassen, wenn sie eine gewisse Vollständigkeit repräsentierten. Zugleich wurde auch das Bild der Antike nicht mehr als in sich geschlossenes Ideal, sondern als Puzzle aus verschiedenen Bausteinen aufgefasst.

Die Phase der Großgrabungen im osmanischen Reich (Kap. VI) brachte viele Skulpturen nach Berlin, die in ihrem fragmentarischen Zustand belassen und nur gereinigt und an Bruchstellen zusammengefügt wurden. Figürliche Komplettierungen blieben auf Ausnahmen beschränkt, auf einzigartige Objekte ohne Repliken und auf künstlerisch hochrangige Einzelplastiken. An Neuankäufen wurden Altergänzungen entfernt oder durch neue aus Gips ersetzt.

Die Altbestände erfuhren in dieser Zeit eine Neubewertung, die seit 1889 unter dem Direktorat von Reinhard Kekulé von Stradonitz mit der Auslagerung in Schlösser, andere Museen oder Depots und in ausgewählten Fällen mit der Abnahme der neuzeitlich angestückten Teile endete. War Anfang des Jahrhunderts noch eine auszustellende Skulptur selbstverständlich ergänzt, so wurden Maßnahmen zur Rücknahme von Restaurierungen nun »im Zuge einer Rückführung auf den originalen Zustand für notwendig erachtet, eine Begründung für solche Maßnahmen wurde in der Regel nicht gegeben« (Bd. I, S. 296). Im Gegensatz zu Kekulé's Begründung der Restaurierungen und ihrer Korrektur aus wissenschaftlicher Sicht bezeichnet Bruno Schröder das Problem der barocken und klassizistischen Ergänzungen vorrangig als ästhetisches und problematisierte den Zustand sowohl der ergänzten Objekte als auch solcher, deren Komplettierungen wieder entfernt wurden. Kleinflächige Vervollständigungen aus ästhetischen Gründen, vor allem an Köpfen und Büsten, befürwortete er durchaus. Mit dem Hinweis auf den Blick des Besuchers brachte er eine Dimension ins Spiel, die Kekulé außer Acht ließ, die aber bis heute in der Diskussion um die Art der Präsentation von Antiken aktuell ist.

Die Restaurierung der Bestände wurde Bildhauern, aber auch Naturwissenschaftlern, besonders Chemikern übertragen, 1888 erfolgte die Gründung des »Chemischen Laboratoriums an den Königlichen Museen« (Bd. I, S. 300 ff.).

Einen Sonderfall stellt die Ausschreibung der Ergänzung zweier Werke am Gipsabguss in Form von kaiserlichen Preisaufgaben dar: die Berliner Tänzerin und der Schöne Kopf aus Pergamon (Kap. VI 5). Hier tritt mit der künstlerisch aktiven und interessierten Person des Kaisers eine weitere Figur in das Wechselspiel aus Restaurierung, Kunst und Archäologie ein.

Das siebte und letzte Kapitel der Arbeit wendet sich der praktischen Seite der Restaurierung antiker Plastik im Berlin des neunzehnten Jahrhunderts zu. Der Abschnitt über Material und Technik (VII 1) beschreibt genau die verwendeten Bildhauertechniken, Dübel- und Klebmaterialien. Die gelernte Steinbild-

hauerin Fendt konstatiert einen gemeinsamen Zeitstil neben unterschiedlichen Werkstattstilen. Diese Erkenntnis erlaubt es, Ergänzungen anhand des Gesamtbilds der verwendeten Materialien und Techniken der »Handschrift« einer Werkstatt zuzuweisen.

Weitere Abschnitte des Kapitels befassen sich mit der Dokumentation der angestückten Teile. Sie wurden in Beschreibungen genannt, jedoch nicht dokumentiert, und abgenommene Elemente wurden anders als in Dresden nicht aufgehoben. Außerdem wird die Wechselwirkung zwischen Restaurierung und Aufstellung betrachtet, die besonders bei der Ersteinrichtung des Königlichen Museums 1830 sehr eng war. Als neue Ankäufe hinzukamen, wurde die ursprüngliche Aufstellung in Frage gestellt, neue Forschungsräume, die über eigene Museumsräume veranschaulicht werden sollten, führten zu Wanderungen einzelner Objekte innerhalb des Museums. Als der Große Fries von Pergamon die Rotunde »beschlagnahmte«, wertete das die Bauplastik stark auf, zumal von den Funden rundplastischer Skulpturen aus Pergamon nur wenige ausgestellt waren. Kriterium dafür war ihre Vollständigkeit; sie sollten sich selbst erklären. Die Präsentation der Bauplastik als Teil einer Gesamtrekonstruktion sollte schließlich zum Bau des ersten und des zweiten Pergamonmuseums führen.

Bei der Neuaufstellung der Skulpturen unter Kekulé von Stradonitz wurden »wissenschaftliche Fragestellungen inszeniert und – mangels geeigneter Objekte – ganz explizit mittels Restaurierung transportiert« (Bd. I, S. 398). Um im neuen Hauptraum die Aura des griechischen Originals zu evozieren, reichten kleinformatige Objekte nicht aus, von nachantiken Zutaten befreite großformatige römische Arbeiten dienten als Ersatz. Inhaltlich richtig ergänzte römische Skulpturen konnten dagegen zur Illustration der Stilentwicklung der griechischen Kunst herangezogen werden. »Es ging nicht um die Wirkung des Originals, sondern um eine dezidiert kunsthistorisch-wissenschaftliche Fragestellung«.

Abschließend folgen Seitenblicke auf die Restaurierungen von Kunstwerken anderer Gattungen in Berlin. Gemälderestaurierungen wurden schon früh auf hohem reflektorischen Niveau betrieben, Keramik und Metallobjekte sollten vor allem unversehrte Gesamtbilder erwecken, was teils technisch bedingt war. Betrachtet wird auch die Restaurierung antiker Skulpturen in anderen europäischen Museen (Kap. VII 5). Die Kapitولينischen und Vatikanischen Museen waren die häufigsten Lieferanten für Vorbilder zu Ergänzungen. Der Vergleich mit Sammlungen wie den römischen Museen, dem Louvre, dem British Museum, der Eremitage, der Münchner Glyptothek und Kopenhagen zeigt, dass Berlin zunächst mit den wissenschaftlich begründeten Umrestaurierungen einem europäischen Trend folgte. Dank Kekulé's differenzierten Umgangs mit dem Altbestand wurde Berlin für Europa richtungweisend, Georg Treu in Dresden und Oskar Waldhauer in der Eremitage folgten dem Beispiel der Abnahme der Ergänzungen antiker Werke.

Der Seitenblick auf andere europäische Antikenmuseen beschränkt sich auf den archäologiegeschichtlich-theoretischen Anteil am Aussehen der Antiken in diesen Sammlungen. Ein genauerer Blick auf die Dresdner Antiken wäre in technikgeschichtlicher Hinsicht fruchtbar gewesen, da deren Ergänzungen des sechzehnten, siebzehnten, frühen achtzehnten und vereinzelt neunzehnten Jahrhunderts abgenommen wurden, aber größtenteils erhalten sind. Ihre offenen Ansatzflächen, Dübellöcher, Oberflächen und anderes bieten eine Fülle an leicht zugänglichen Vergleichen zur historischen Einordnung der Spuren älterer Ergänzungen an den Berliner Antiken, die immerhin die Hälfte des Kataloges umfassen.

Der Anhang (Kap. IX) enthält nützliche und hilfreiche Verzeichnisse der im Werk genannten Personen mit Lebensdaten, Tätigkeit beziehungsweise Beruf und Wirkungsorten, eine tabellarische Übersicht über die Bildhauer und die von ihnen restaurierten Objekte, eine Konkordanz der Museumsräume, Verzeichnisse der abgekürzt zitierten Literatur, Ergänzungsberichte und historische Quellen, Tafelnachweise, Konkordanzen der Inventar- und Katalognummern und schließlich Personen-, Orts- und Sachregister.

Der zweite (Kap. X: Katalog) und der dritte Band (Tafeln, Technische Detailabbildungen, Dübelkartierungen) enthalten jenen Teil des Sammlungskataloges der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, der in Sammlungskatalogen und Führern üblicherweise auf Stichworte zusammengekurzt wird. Auf Beschreibungen der antiken Teile verzichtet die Verfasserin mit Hinweis auf die Bekanntheit der Stücke aus der Literatur und folgt auch für die Datierung und kunsthistorische Einordnung der antiken Teile der Skulpturen im Wesentlichen den Ergebnissen der aktuellen Forschung (Bd. II, S. 2).

Aus der Sicht der Restaurierungsgeschichte besteht ein wichtiges Verdienst der Autorin in der Unterscheidung zwischen Erstrestaurierungen und Umrestaurierungen von Skulpturen mit historischen Ergänzungen. Da die wenigsten ergänzten Berliner Großplastiken als Grabungsfunde ins Museum gelangten, ist in fast jedem einzelnen Fall zu fragen, welche der erhaltenen Anstückungen, Bearbeitungsspuren, Dübellöcher und anderes auf welchen Bildhauer zurückgehen. Das Einsetzen der überlieferten Geschichte einer Skulptur markiert nicht automatisch das Einsetzen ihrer Ergänzungsgeschichte.

Ein Beispiel für dieses Phänomen ist der jugendliche Togatus aus der Sammlung Polignac (Inv. SK 388, Kat. 15 Taf. 25, 4–6; 26,1 und Tech. 20–23). Kopf einerseits und Kontraplinthe sowie Arme andererseits sind aus unterschiedlichem Marmor ergänzt. Den Kopf weist die Verfasserin auf stilistischer Basis überzeugend einem französischen Bildhauer des frühen achtzehnten Jahrhunderts zu, der für Polignac tätig war. Zu den Armen schreibt sie: »Auffällig sind die tiefen, rechtwinkelig geschnittenen Ansatzflächen am antiken Torso«, erklärt diesen auffälligen Befund je-

doch nicht weiter. Die Restauratorin Katrin Haug hatte 2000 in ihrer Restaurierungsdokumentation vermutet, die Arme seien etwas älter als der Kopf, obgleich sie sich – der überlieferten Geschichte des Togatus folgend – für die Entstehung der Ergänzungen im frühen achtzehnten Jahrhundert ausgesprochen hatte. Diese Ansatzart könnte durchaus auf eine ältere Ergänzung zurückgehen – eine Vermutung, die auch das Rätsel der unterschiedlichen Materialien erklären könnte: Arme und Kontraplinthe wären demnach nicht für Polignac gearbeitet, sondern nur für ihn überarbeitet worden.

Dankenswerterweise hat die Autorin die erhaltenen Ergänzungen jedes Objekts in einer Umzeichnung mit Buntstiften farbig kartiert, um die chronologische Einordnung der Ergänzungen auf einen Blick zu ermöglichen. Im Verlag hat man für die Legende diese Buntstiftfarben nicht fotografiert und übernommen, sondern stattdessen Volltonfarben eingesetzt, die dem Farbeindruck der Buntstiftfarben leider nur so wenig entsprechen, dass die Absicht der Verfasserin erfolgreich vereitelt wurde. Die heutigen Ergänzungen des Apoll als Kitharöde (Kat. 4), türkis und ockergelborange kartiert, würde man nach den Farben der Legende (Bd. II, vor Taf. 1) als Arbeiten von Pietro Tenerani aus der Zeit zwischen 1870 bis nach 1900 einordnen, während es sich um erheblich ältere Arbeiten der Rauch-Werkstatt unter Tieck und solche von Lambert-Sigisbert Adam handelt, die in der Legende ein klares Wiesengrün und ein helles Orange erhalten haben. Hier wurde eine Chance verpasst und der Aufwand des Farbdrucks im Tafelband ad absurdum führt.

Bei der vorgelegten Arbeit handelt es sich um die Dissertation der Verfasserin. Umfang und Ergebnis gehen über den zum Nachweis der Befähigung zum wissenschaftlichen Arbeiten erforderlichen Aufwand jedoch weit hinaus. Die Frage muss erlaubt sein: Sind neunhundert Druckseiten Text plus Anhänge sowie etwa fünfhundert Druckseiten Abbildungsmaterial wirklich noch eine Dissertation?

Klarheit und Stringenz zeichnen die Texte aus. Vorbemerkungen zum Katalog sind ebenso klar und knapp wie erhellend. Kurze Resümees am Ende jedes Abschnitts ermöglichen einen raschen Überblick. Beindruckend ist die Sicherheit, mit der Fendt ausgewählt, charakterisiert und beim Namen nennt, ohne zu werten. Diese Sicherheit prägt auch ihren Umgang mit den Richtlinien für Publikationen des Deutschen Archäologischen Instituts, indem Vornamen und Zeitschriften sowie Reihen vernünftigerweise ausgeschrieben werden.

Das hier besprochene Werk sollte in vielen Bibliotheken stehen: Archäologen, die sich mit einem der vierundneunzig besprochenen großplastischen Objekte in der Berliner Antikensammlung beschäftigen, bietet es einen strukturierten Einblick in die Geschichte des Zustands dieser Stücke, anschaulich, übersichtlich und durchaus über die Online-Publikation der Skulpturen

in der Objektdatenbank Arachne hinausgehend. Museumsleute und Restauratoren, die mit restaurierten oder ehemals restaurierten Marmorskulpturen arbeiten, finden hier gut dokumentiertes und auf der Basis des aktuellen Wissensstandes sauber interpretiertes Vergleichsmaterial. Kulturhistorikern, die sich mit der Antikenrezeption des neunzehnten Jahrhunderts beschäftigen, wird hier die Dokumentation der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in der Antikenrestaurierung des neunzehnten Jahrhunderts in Berlin geboten. Kunsthistorikern bietet Astrid Fendt Abbildungen von Köpfen, die Bildhauer des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in enger Angleichung an die Antike schufen.

Langenlois

Ulrike Müller-Kaspar