

Historische Skulpturenrestaurierung

Kriterien und Techniken zur Restaurierung von antiker Plastik im frühen 19. Jahrhundert

Astrid Fendt

Das erste Kunstmuseum in Berlin eröffnete 1830. Darin ausgestellt waren Gemälde und antike Marmorskulpturen. Im Vorfeld wurden alle neu angekauften und bereits vorhandenen Skulpturen aus dem alten königlich-preußischen Besitz einer großen Restaurierungskampagne unterworfen. Es fanden Reinigungen, Umrestaurierungen und Neuergänzungen statt. Diese führten die deutschen und italienischen Bildhauer in der Werkstatt von Christian Daniel Rauch durch, beraten von dem Archäologen Aloys Hirt. Die eigens hierfür erarbeiteten Restaurierungskriterien berührten inhaltliche, ästhetische und technische Fragen. Grundsätzlich strebte man vollständig ergänzte Figuren an. Torsi und Fragmente wurden nur in Ausnahmefällen in ihrem unvollständigen Zustand belassen. Inhaltlich falsch ergänzte Skulpturen wurden entrestauriert und nach damaligen wissenschaftlichen Kriterien neu ergänzt. Figuren mit fehlender Standsicherheit stabilisierte man. Traditionelle, vor allem aus den italienischen Werkstätten tradierte Formen der Werkstattorganisation, der Bildhauertechniken und -materialien kamen zur Anwendung. Ergänzt wurde in der Regel mit Marmor, nur in Ausnahmefällen mit Gips. Als Klebe- und Dübelmaterialien kamen Kolophonium, Gips, Blei, Eisen und Messing zum Einsatz.

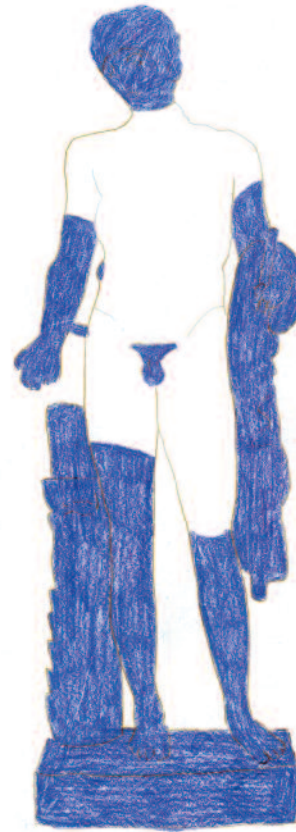
Historical Restoration of Antique Sculptures. Criteria and Techniques of the Restoration of Antique Statues in the Early 19th Century

The first art museum in Berlin opened in 1830. On display were paintings and antique sculptures. Before opening the museum, all sculptures to be exhibited were brought to the restoration workshop for general revision. All of them had been recently acquired or transferred from the old royal Prussian collections. In the workshop of Christian Daniel Rauch, German and Italian sculptors cleaned and de-restored a good number of sculptures and completed them. Scientific support was provided by the archaeologist Aloys Hirt. The restoration criteria were established with regard to content, aesthetics and techniques. Generally, all sculptures should be in perfect condition. Torsi and fragments remained in their incomplete state only in exceptional cases. Most of the pieces were completed in the course of their restoration. Incorrectly restored sculptures were de-restored and newly completed following scientific criteria current at that time. Traditional ways of workshop organization, sculpture techniques and materials known particularly from Italy were used. Generally, additions were made of marble, sometimes of plaster. The materials for gluing and plugging were colophony, plaster, lead, iron and brass.

Die Restaurierung antiker Plastik unterlag im frühen 19. Jahrhundert ihren eigenen, zeitspezifischen Kriterien. Da es um 1800 nicht wie heute üblich war, Dokumentationen über die an den Objekten vollzogenen Veränderungen anzulegen, können historische Restaurierungen nur in einer kombinierten Herangehensweise nachvollzogen werden. Dazu gehört neben der Auswertung historischer Schriftquellen die Analyse der an und in den Skulpturen noch vorhandenen historischen Materialien sowie der an den Objekten ablesbaren Werkzeugspuren. Um weiterreichende Aussagen für einen spezifischen Zeitraum und bestimmte Bildhauerwerkstätten zu erhalten, lohnt es sich, eine größere Menge an Skulpturen auf ihre Restaurierungsgeschichte hin zu untersuchen.

In einer umfassenden Studie¹ wurden über 100 großformatige antike Marmorskulpturen in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin auf diese Fragestellung hin überprüft. Ausgangspunkt dabei war der Bestand der Berliner Antikensammlung im Jahr ihrer Gründung 1830. Am 3. August hatte König Friedrich Wilhelm III. das Königliche Museum (heute Altes Museum) auf der Museumsinsel in Berlin eröffnet. In dem Ausstellungsgebäude wurden zunächst im Erdgeschoss antike Marmorskulpturen, im 1. Obergeschoss Gemälde und später im Untergeschoss antike Kleinkunst, Vasen und Bronzen gezeigt.² Im Zuge der Einrichtung der antiken Skulpturensammlung fand seit 1824 eine groß

angelegte Restaurierungskampagne statt. Unter der Leitung des Berliner Hofbildhauers Christian Daniel Rauch und des Archäologen Aloys Hirt wurden alle auszustellenden antiken Figuren aus höfischem Altbestand und aktuell getätigten Neuankäufen einer Revision unterworfen. Berücksichtigt wurden inhaltliche, ästhetische und technische Kriterien. Die Skulpturen sollten standsicher, mit inhaltlich korrekten und ästhetisch ansprechenden Ergänzungen versehen sein. Während dieser Bestandsaufnahme entschieden Rauch und Hirt, welche antiken Skulpturen in ihrem vorhandenen materiellen Zustand belassen und welche umrestauriert werden sollten. Die schließlich im Königlichen Museum ausgestellte Sammlung antiker Plastik bestand 1830 zum einen aus Skulpturen mit vor allem in Rom angefertigten barocken und klassizistischen Marmorergänzungen, zum anderen aus Skulpturen mit neu in Berlin hergestellten klassizistischen Marmor- und Gipsergänzungen aus der Werkstatt von Christian Daniel Rauch. Da nur wenige dieser Figuren im späteren 19. Jahrhundert weiteren materiellen Veränderungen unterworfen wurden, gibt das heutige Erscheinungsbild der Berliner antiken Plastik weitgehend deren Zustand aus den 1820/30er Jahren wieder. Aktuelle Konservierungsmaßnahmen seit den 1990er Jahren ermöglichten bei vielen Objekten einen detaillierten Blick auf das Innenleben der Skulpturen und somit eine aussagekräftige Interpretation ihrer historischen Ergänzungen.



1
Statue des
„Antinoos“, (SMB-PK,
ANT), 1825–26 in
der Werkstatt von
Christian Daniel
Rauch ergänzt,
Foto 19.9.1929

2
Statue des
„Antinoos“,
Kartierung des
Zustands 2008
(blau = Rauch-Er-
gänzungen, grau =
antiker Bestand)

Kriterien für die Restaurierung der antiken Plastik

Der preußische König beauftragte 1820 mit Beginn der Museumsplanungen den Berliner Archäologen Aloys Hirt gemeinsam mit dem Bildhauer Christian Daniel Rauch, Kriterien für die Restaurierung der künftig im Museum auszustellenden antiken Plastik zu entwickeln. Diese legte der Gelehrte in seiner Denkschrift vom 6.12.1820 an das preußische Ministerium der Geistlichen-, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten dar: „[...] Aber eine große Anzahl der Marmor [sic!] bedürfen einer Reinigung und Restauration. Dahin gehören hauptsächlich die, welche durch lange Jahre im Freyen stehend, durch den Ansatz von Moosflecken verunstaltet, und die Fugen der alten Restaurationen durch Nässe und Frost gesprengt wurden. Solche sind von ihren ietzigen Stellen zuerst in die Werkstatt des Restaurator's zu bringen, und dann erst in das Museum. [...] Ferner giebt es mehrere Monumente, die sehr ungeschickt und ganz falsch restaurirt sind, und also einer neuen und zweckmäßigeren Restauration bedürftig wären. [...]“³

Die von Hirt aufgestellten Restaurierungskriterien lassen sich in zwei Kategorien unterteilen, in materialtechnische und inhaltlich-ästhetische: Zur „Restauration“ bestimmt waren Objekte, die einer Reinigung bedurften und deren Standesicherheit nicht mehr gewährleistet war. Außerdem sollten Figuren restauriert werden, die „sehr ungeschickt und ganz falsch restaurirt“ waren. Dabei handelte es sich um solche,

deren Ergänzungen nach damaligen wissenschaftlichen Erkenntnissen inhaltlich und formal falsch sowie ästhetisch unbefriedigend ausgeführt waren. Bereits 1820 stand beispielsweise fest, dass die von der Witterung stark beeinträchtigten 14 antiken Statuen im Halbrund vor dem Neuen Palais in Potsdam vordringlich restauriert werden sollten.⁴ Auf dieses grundsätzliche konservatorische Problem innerhalb des königlichen Skulpturenbestandes hatte schon der Archäologe Konrad Levezow 1804 hingewiesen: „Besonders die in freier Luft stehenden“ Objekte seien „der Gefahr der Zerstörung unausbleiblich ausgesetzt“.⁵

Zu Beginn des Jahres 1824 beantragte Rauch beim König den Beginn der Restaurierungen.⁶ Auf Anordnung Friedrich Wilhelm III. erstellte er gemeinsam mit Hirt nochmals eine Liste. In diesem „Verzeichniß der Antiken-Marmor mit Bezeichnung der Orte, wo sie sich jetzt befinden, und mit Angabe, welche Werke hauptsächlich der Restauration bedürfen“⁷ sind jeweils für größere Objektgruppen an einem gemeinsamen Standort Restaurierungsempfehlungen aufgeführt. Sollten Stücke verändert werden, wurde dies deutlich formuliert, wie bei zwei kleinen Statuen aus dem Vorsaal des Neuen Palais in Potsdam: „Die Statuen 1&2 haben sehr gelitten, und bedürfen einer besseren Restauration.“⁸ Umrestauriert werden sollten auch Antiken aus Schloss Sanssouci: „Die letzten vier genannten Statuen verdienten einer Ausbeßerung der gemachten Ausbeßerungen, ehe sie im Museo aufgestellt.“⁹ Aufschlussreich ist eine Bemerkung zu zehn großen Statuen im Potsdamer Antikentempel, der so

genannten „Familie des Lykomedes“. Nach einer ersten Einschätzung von Rauch und Hirt sollten ihre damals schon als inhaltlich falsch erkannten Barockergänzungen beibehalten werden aufgrund des guten Allgemeinzustandes der Figuren: „So viel man sieht, sind sie [die antiken Köpfe im Antikentempel] so erhalten, daß man sie ohne Weiteres im Museo aufstellen kann. Auch kann dies mit den 10 Statuen geschehen, obwohl sie ohne Ausnahme falsch restauriert sind, allein die Fügung ist überall gut, daher später vielleicht einige davon zweckmäßigere Ergänzungen erhalten könnten.“¹⁰ Im Verlaufe der Restaurierungskampagne änderte sich jedoch dieses rein pragmatische Vorgehen zugunsten einer inhaltlichen Korrektheit. Genau bei diesen zehn Statuen wurden die alten Ergänzungen entfernt und durch neue, wissenschaftlich verbürgte ersetzt!¹¹

Aus diesen Empfehlungen kann neben inhaltlichen Zielsetzungen auch die im frühen 19. Jahrhundert übliche Restaurierungsterminologie herausgelesen werden. So wurden materielle Eingriffe generell als „Restaurationen“ bezeichnet. Hinsichtlich des Objektzustandes unterteilte man in Kategorien der Standsicherheit und des inhaltlich-ästhetischen Erscheinungsbildes, das durch einen langen Aufenthalt im Freien in Mitleidenschaft gezogen worden sein konnte oder durch „Ausbesserungen“, „starke“ oder „falsche Restaurationen“ verunstaltet worden war. Mit dem Begriff „Restaurationen“ konnten auch Ergänzungen gemeint sein. An Maßnahmen schlug man eine „Reinigung“, „neue Fügungen“, „Ausbesserungen“, „bessere“, „zweckmäßigere“, „vielfältige“, „Restaurationen“ oder „Ergänzungen“ vor. An vier Beispielen kann die Umsetzung dieser Empfehlungen nachvollzogen werden.

Die vollständige Umrestauration des Apollon

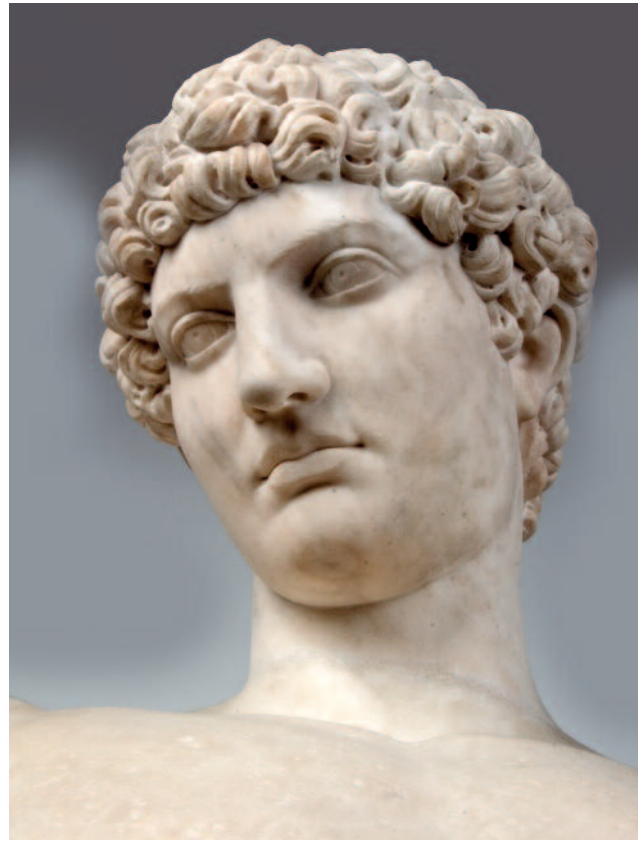
Vollständig umrestauriert wurden die spätbarocken bzw. frühklassizistischen Ergänzungen an einer antiken Figur des Gottes Apollon.¹² König Friedrich II. (der Große) ließ die Statue 1766 in Rom erwerben und anschließend mit 13 weiteren Figuren im Halbrund vor dem Neuen Palais in Potsdam, also im Außenbereich, aufstellen. Antik war an ihr lediglich der nackte Apollontorso. Der seinerzeit sehr bekannte Restaurator Bartolomeo Cavaceppi hatte ihn in Rom vor dem Verkauf nach Berlin vollständig zu einem Athleten ergänzt. Eine Abbildung dieser Erstergänzung liegt leider nicht vor. Der „Athlet im Charakter des Mercurius“, wie er auf den Listen von Hirt und Rauch bezeichnet ist, gehörte zu den Figuren, deren Standsicherheit (wie oben bereits erwähnt) aufgrund ihres langen Aufenthalts im Freien nicht mehr gewährleistet war. Zudem hatte bereits Matthias Oesterreich, Inspektor der Bildergalerie in Schloss Sanssouci, in seinem Führer zum königlich-preußischen Skulpturenbestand 1774 die Ergänzungen inhaltlich kritisiert. Es handle sich um einen Götter- nicht um einen Athletentorso.¹³ Vom 1.10.1825 bis 6.5.1826 wurde die nun nach neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen als „Antinous im Halbkreis“ bezeichnete Statue schließlich in einer aufwändigen Maßnahme für 555.22.7 Thaler (555 Thaler, 22 Groschen, 7 Pfennige) in der Rauch-Werkstatt vollständig umrestauriert (Abb. 1 und 2). Alle bestehenden Marmorergänzungen wurden entfernt und durch neue, ebenfalls aus Marmor, ersetzt. Mit Hilfe des „Conto-Buches“ von Rauch

lassen sich die einzelnen Arbeitsschritte sowie die sie ausführenden Werkstattmitarbeiter ermitteln: Beteiligt waren ein Steinmetz, der aus Carrara stammende Gipsformer Domenico Bianconi sowie die italienischen und deutschen Bildhauer Gaetano und Francesco Sanguinetti, Ceccardo Gilli, Peter Kaufmann, Adolph Bräunlich und ein Gehilfe namens Friedrich. Francesco Sanguinetti und Bräunlich erstellten Tonmodelle für den Kopf, die Arme und Füße. Bianconi hat „1 Kopf des Antinous gegossen“ und „1 Arm des Antinous mit einem Stück Gewand verloren geformt“. Gilli hat alle Teile in Marmor punktiert, Gaetano Sanguinetti alle geschliffen. Kaufmann war an der Befestigung des Kopfes beteiligt.¹⁴

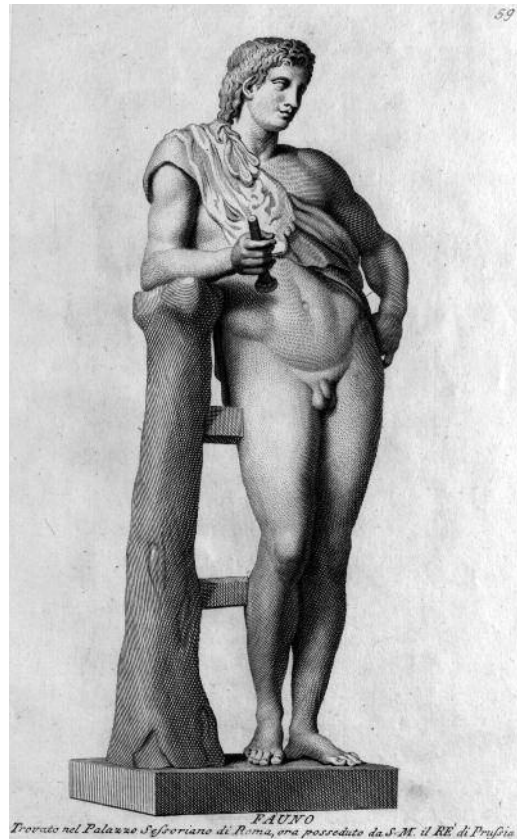
Während der Umrestauration wurden alle alten, mit geradem Fugenverlauf versehenen Ergänzungen abmontiert und durch neue ersetzt. Wie für die Rauch-Werkstatt üblich wurden verzinnte Eisen- und Messingdübel sowie Kolophonium und Gips zur Befestigung der neuen Ergänzungen verwendet. Auf der Oberfläche der Ergänzungen selbst befanden sich zum Zeitpunkt einer 2004 durchgeführten groß angelegten Konservierungsmaßnahme der Figur noch sehr viele Punktiertpunkte. Auch wurden Reste einer stark haftenden, ockerfarbenen Retuschierung vor allem an der rechten Hand, dem rechten Oberschenkel und am Palmstamm festgestellt. Auf der Rückseite der Statue finden sich mit kleinen quadratischen Vierungen verschlossene Dübellöcher, die wohl von einer früheren Befestigung stammen. An den Übergängen von den Ergänzungen zum antiken Bestand alterten die Bildhauer den modernen Marmor durch inselartig angebrachte Spitzisen- oder Stockhammerhiebe künstlich.¹⁵

Hirt und Rauch deuteten den Berliner Torso als „Antinous als Mercur“, also als historische Darstellung des Knaben Antinoos, des Geliebten des Kaisers Hadrian, in der Gestalt des Gottes Merkur. Als Vorlage für die Gestaltung der Ergänzungen dienten zwei bekannte, ehemals als Statuen des Antinoos, seit dem 19. Jahrhundert als Hermes gedeutete Figuren in Rom. Für die Ergänzung des Kopfes wurde eigens ein Gipsabguss des „Kapitolinischen Antinoos“ aus der Berliner Akademie der Künste entliehen.¹⁶ Diese am linken Arm und Bein von dem römischen Bildhauer Pietro Bracci ergänzte Statue gilt als eine der wichtigsten und am häufigsten rezipierten Antinoos-Darstellungen. Sie ist seit 1733 in den Kapitolinischen Museen in Rom ausgestellt und wurde im frühen 19. Jahrhundert auch als Merkur gedeutet.¹⁷ Für die Ergänzung des Kopfes schufen die Bildhauer der Rauch-Werkstatt nach dem Gipsabguss ein neues Tonmodell, das sie in Physiognomie, Ausrichtung und Grundanlage der Frisur an der römischen Vorlage orientierten (Abb. 3 und 4). Die Ergänzungen des Palmstammes und linken Unterarms mit übergeworfenem Mantel könnten dem „Antinoos vom Belvedere“ entlehnt sein, bei dem diese Partien antik vorhanden sind (Abb. 5). Diese ehemals als Antinoos, heute ebenfalls als Merkur gedeutete Statue hatte man 1543 gefunden und im Vatikan ausgestellt.¹⁸ Hirt und Rauch hatten sich demnach bei der Umrestauration der antiken Apollonfigur an zwei berühmten Statuen aus den großen Museen in Rom orientiert, die sie beide selbst durch ihre eigenen, langjährigen Aufenthalte in Rom kannten. Als konkrete Vorlage für die Neuergänzungen haben sie sich einen Gipsabguss von einer der beiden Figuren ausgeliehen. Dieser wurde nicht 1:1 abpunktiert, sondern die Bildhauer schufen nach dessen Vorbild neue Tonmodelle.

3
Kopf der Statue des
„Kapitolinischen
Antinoos“, Rom,
Kapitolinische
Museen



4
Statue des „Antinoos“,
(SMB-PK, ANT), 1825–26
in der Rauch-Werkstatt
ergänzter Kopf

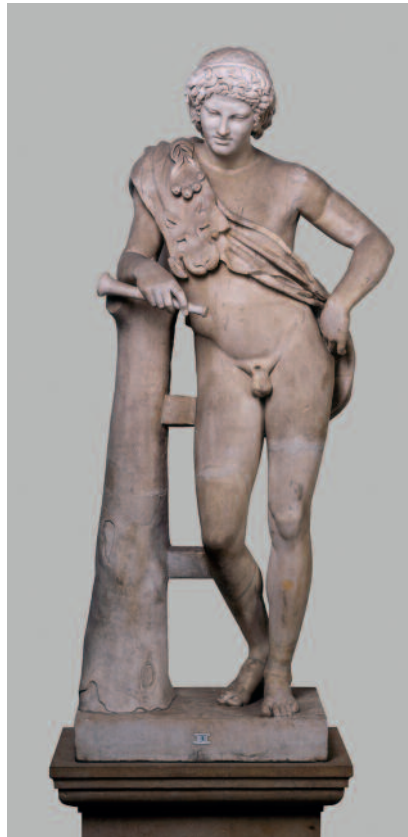
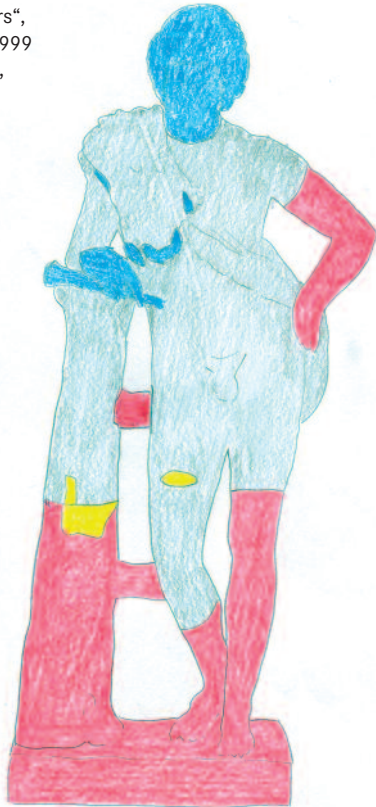


5
Statue des „Antinoos vom
Belvedere“, Rom, Vatikan

6
Statue des „angelehnten Satyrs“,
(SMB-PK, ANT), vor 1768 in
der Werkstatt von Bartolomeo
Cavaceppi ergänzt, Stich 1769

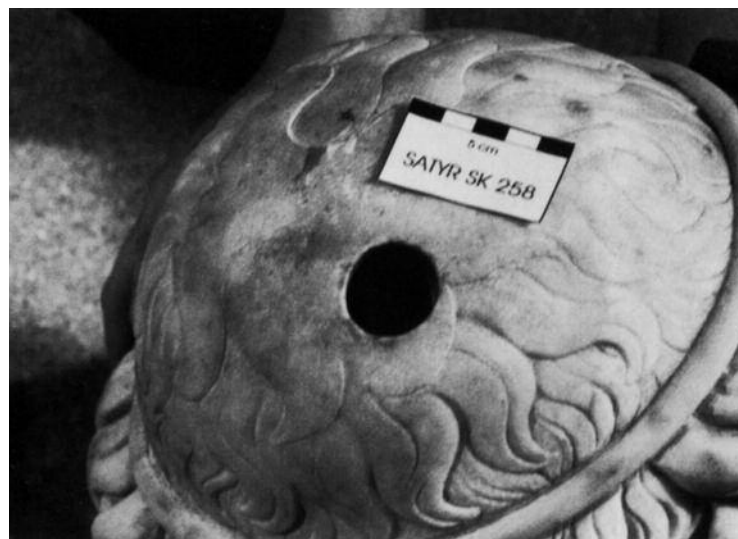
7

Statue des „angelehnten Satyrs“,
Kartierung des Zustands vor 1999
(rot = Cavaceppi-Ergänzungen,
blau = Rauch-Ergänzungen,
grau = antiker Bestand,
gelb = Gipsergänzungen
des 19./20. Jahrhunderts)



8

Statue des „angelehnten
Satyrs“, (SMB-PK, ANT),
1825 in der Werkstatt
von Christian Daniel
Rauch umrestauriert



9

Statue des „angelehnten Satyrs“,
Signatur von Rauch deponiert im
Oberkopf

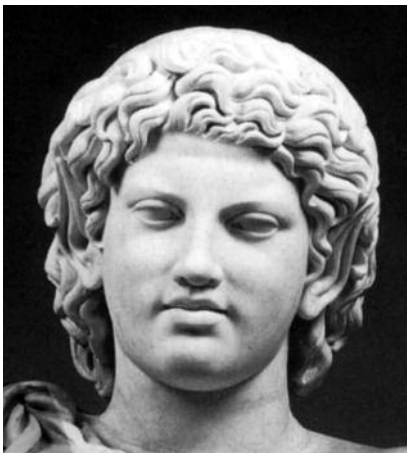


Die partielle Umrestauration des „angelehnten Satyrs“

Lediglich eine partielle Umrestauration der vorhandenen spätbarocken bzw. frühklassizistischen Ergänzungen mit neuer Vervollständigung in Marmor erfolgte bei der Statue des „angelehnten Satyrs“. ¹⁹ Auch diese Figur ließ Friedrich II. 1766/68 bei Cavaceppi in Rom erwerben und anschließend im Halbrund vor dem Neuen Palais aufstellen. Cavaceppi und seine Mitarbeiter hatten den antiken Torso eines Satyrs vollständig ergänzt (Abb. 6). ²⁰ Von diesen Erstergänzungen sind heute noch die Plinthe mit dem unteren Teil des Baumstammes und den beiden Unterschenkeln sowie der linke Arm vorhanden – letzterer flächendeckend durch feine Spitzhiebe künstlich gealtert. In der Rauch-Werkstatt umrestauiert wurden der Kopf, die Ränder des Tierfells und der rechte Unterarm (Abb. 7 und 8).

Der damals so genannte „Bacchische Faunus“ kam ebenfalls wegen ungenügender Standfestigkeit in die Werkstatt und wurde vom 26.3. bis 13.8.1825 für 416.6.8 Thaler umrestauiert. Daran beteiligt waren ein Steinmetz, die Gipsformer Carl Seeger und Domenico Bianconi, die Bildhauer Peter Kaufmann, Ceccardo Gilli, Francesco und Gaetano Sanguinetti sowie der „Gehülfe“ Friedrich. Die Gipsformer haben Tonmodelle des Kopfes, des Halses und der rechten Hand

abgegossen. Franz Sanguinetti fertigte das Tonmodell für die rechte Hand und arbeitete den Kopf in Marmor. Ceccardo Gilli punktierte die Hand in Marmor. Das geht aus dem „Conto-Buch“ hervor. ²¹ Nicht darin aufgeführt ist, wer das Modell des Kopfes erstellt hat. Wahrscheinlich war es Rauch selbst. Darauf deutet ein mit einem Marmordeckel geschlossenes Loch am Oberkopf hin, in dem ein Silbergröschen von 1822 und die Signatur „Proff. Christian D. Rauch 1825“ deponiert waren (Abb. 9). Benutzt wurden bei der Restauration folgende, für die Rauch-Werkstatt übliche Materialien: Zum Befestigen der großen Ergänzungen, wie des verzapften Kopfes, Eisendübel, zum Befestigen kleinerer Ergänzungen, wie der Vierungen am Tierfell, Messingdübel. Diese wurden entweder beidseitig mit Kolophonium oder einseitig mit Kolophonium und Gips eingeklebt, die (zuvor geglätteten) Fugenflächen mit Kolophonium zusammengefügt. ²² Ursprünglich war der Satyr wegen witterungsbedingter Schädigungen in die Werkstatt gekommen. Der Befund bei der aktuellen, im Jahr 1999 erfolgten Konservierung machte jedoch deutlich, dass einige der Altergänzungen in der Rauch-Werkstatt gar nicht demontiert worden sind. Die Verbindungen zwischen dem linken Arm und dem Körper sowie zwischen den Beinen und dem Körper bzw. dem unteren und oberen Stamm wiesen Eisendübel und dunkles Kolophonium auf. Diese Materialien sind typisch für die Werkstatt von Cavaceppi. ²³ Dies sowie der relativ gute Erhal-



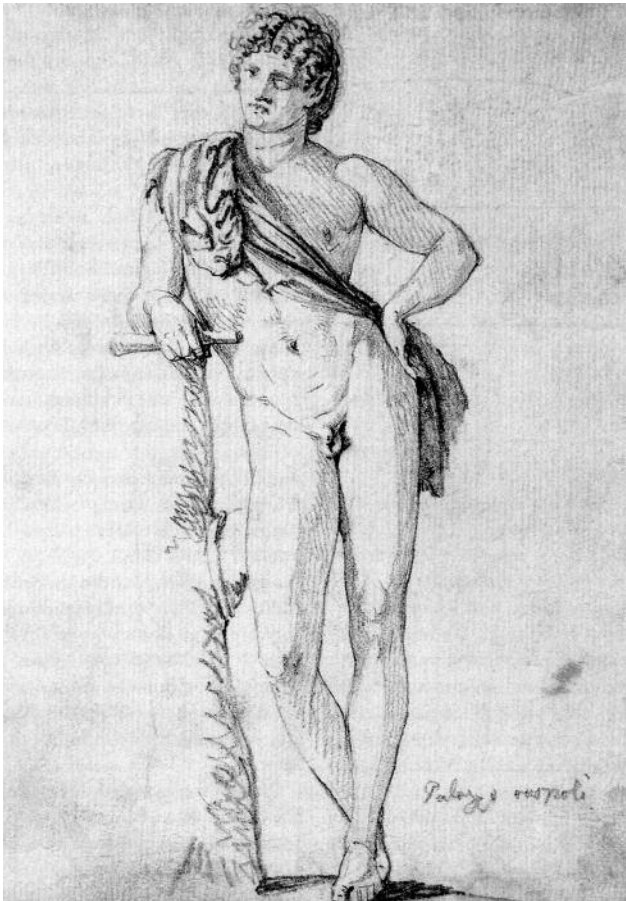
10
Statue des „angelehnten Satyrs“,
(SMB-PK, ANT),
1825 in der Rauch-
Werkstatt ergänzter
Kopf



11
Antiker Kopf der
Statue des „angelehnten Satyrs“.
Rom, Kapitolinische
Museen

12
Statue des „angelehnten Satyrs“,
Rom, Kapitolinische
Museen, historisches
Foto o. Datum





13
Statue des „angelehnten Satyrs“,
Rom, ehemals Palazzo Ruspoli,
heute Vatikan, Zeichnung
1785–87



14
Statue des „angelehnten Satyrs“,
München, Glyptothek, Stich 1850

tungszustand der Oberfläche sprechen für eine bewusste Entscheidung Rauchs zur Neuergänzung und -ausrichtung nur ausgewählter Ergänzungen, wie derjenigen des Kopfes und des rechten Unterarmes, unabhängig von ihrem Materialzustand und von der bereits vorhandenen, richtigen Benennung. Der Satyr war von Cavaceppi schon als „Fauno“ erkannt und – wie im 18. und 19. Jahrhundert beim Typus des „angelehnten Satyrs“ üblich – mit einer Flöte in der Rechten ergänzt worden.

Rauch konnte also nur solche Korrekturen durchgeführt haben, die den Stil, die Ausrichtung und damit eine gewisse fachliche Korrektheit bei der Rekonstruktion des antiken Befundes betrafen. Letzteres führte er wieder mit konkretem Bezug auf ihm bekannte Vorbilder in Rom durch. Der Kopf ist eine nahezu vollständige Kopie des 1753 erworbenen, damals sehr bekannten „angelehnten Satyrs“ in den Kapitolinischen Museen, dessen Kopf antik ist (Abb. 10, 11 und 12).²⁴ Ein Gipsabguss der Statue befand sich im frühen 19. Jahrhundert in der Berliner Akademie der Künste.²⁵ Für die Anfertigung der gesenkten rechten Hand mit dem Attribut der nach außen weisenden Flöte scheint sich Rauch sowohl an der Kapitolinischen Replik als auch an zwei weiteren Wie-

derholungen des „angelehnten Satyrs“ orientiert zu haben. Diejenige im Vatikan kannte er wohl aus einer 1785–87 angefertigten Zeichnung seines Lehrers Gottfried Schadow (Abb. 13).²⁶ Bei der Figur aus München war er selbst am Kauf beteiligt. Auch sie stammt ursprünglich aus Rom (Abb. 14).²⁷ Insgesamt hat Rauch diejenigen Ergänzungen Cavaceppis beibehalten, die in antiquarischer Hinsicht korrekt waren und den Gliedmaßen der ihm bekannten Vorbilder entsprachen wie der eingestützte linke Arm und das linke Standbein mit dahinter zurück gestelltem rechten Bein. Verändert hat er offensichtliche Abweichungen gegenüber den Vorbildern: die von Cavaceppi nach oben gedrehte rechte Hand und den nach links gewandten Kopf. Bei der Neufassung des Kopfes handelt es sich um eine formale Antikenkopie, die aber dadurch, dass sie von Rauch nicht abgegossen, sondern selbst in Ton modelliert wurde, einen unabhängigen klassizistischen Charakter erhielt. Der Eindruck des eigenständigen Kunstwerks verstärkt sich durch die bewusste Signatur des Kopfes. Wie auch schon die Bildhauer des Barock und Klassizismus vor ihm scheint Rauch auf eine einheitliche Wirkung der Statue Wert gelegt und die unterschiedlichen Marmorsorten einander farblich angeglichen zu haben.²⁸



15
Statue des „sich im Spiegel
betrachtenden Mädchens“
(SMB-PK, ANT), 1729–32 in der
Werkstatt von Lambert-Sigisbert
Adam ergänzt, Stich 1835



16
Statue der „Anbetenden“
(SMB-PK, ANT), Kartierung
des Zustands 2008
(orange = Adam-Ergänzungen,
grün = Tieck-Ergänzungen,
grau = antiker Bestand)

Gipsergänzungen an der Statue der „Anbetenden“

Eine weitere partielle Umrestauration der vorgefundenen Barockergänzungen und eine Neuergänzung nicht in Marmor, sondern in Gips fand bei einer weiblichen Figur statt, die ehemals zu einer der „Töchter des Lykomedes“ ergänzt war.²⁹ Die Statue wurde 1742 für Friedrich II. als „eine der Töchter des Lykomedes, die sich im Spiegel betrachtet“ aus der Sammlung des Kardinals Melchior de Polignac in Paris erworben und war Teil der im Antikentempel in Potsdam ausgestellten „Familie des Lykomedes“.³⁰ Als Torso gefunden, hatte der in Rom ansässige französische Bildhauer Lambert-Sigisbert Adam die Figur analog zu den anderen neun Statuen aus der Gruppe zwischen 1729 und 1732 vollständig mit einem nach oben gewandten Kopf und im Nacken geknoteten Haar ergänzt, das von einem Diadem bekrönt wird. Ihr Blick fällt auf einen Spiegel, den Adam in die, dem Verlauf der antiken Gewandfalten im Rücken entsprechend, hoch erhobene rechte Hand legte. Weiterhin ergänzte er die linke, den Mantel raffende Hand, diverse Gewandfalten und die Kontraplinthe (Abb. 15).³¹ Diese Marmorergänzungen sind heute

nur noch partiell erhalten (Abb. 16) – beispielsweise an der linken Hand.

Die Figur geriet ab dem späteren 18. Jahrhundert als Teil der wissenschaftlich erwiesenermaßen inkorrekt ergänzten „Lykomedesfamilie“ in die Kritik der Gelehrten. Der Berliner Archäologe Konrad Levezow kritisierte in einer 1804 publizierten Studie die Barockergänzungen an allen Figuren der Gruppe, indem er für die meisten der „Töchter“ eine Rekonstruktion als Musen vorgeschlug. Die „sich im Spiegel Anschauende“ rechnete Levezow jedoch nicht dazu, da sie aufgrund des erhobenen rechten Armes sowie der zierlichen Haltung des linken nicht in das Haltungsschema der Musen passe. Levezow legte sich auf keine Deutung fest, fühlte sich aber an eine Dienerin erinnert, die den Inhalt eines Gefäßes ausgieße.³²

Die Statue wurde gemeinsam mit den anderen aus der „Lykomedesgruppe“ (s. oben) von Hirt und Rauch zur Umrestauration bestimmt und vom 23.6.1829 bis 30.9.1830 in der Rauch-Werkstatt unter der Leitung des Bildhauers Friedrich Tieck für die vergleichsweise geringe Summe von 41.17.6 Thalern verändert.³³ Dabei hat man nicht alle alten Ergänzungen abgenommen und durch neue ersetzt, sondern nur



17
Statue der „Anbetenden“,
1829–30 in der Werkstatt von
Christian Daniel Rauch unter
der Leitung von Friedrich Tieck
umrestauriert, Zinkätzung 1891



18
Statue der „Anbetenden“ mit
von Tieck 1829–30 ergänztem
Kopf aus Gips (SMB-PK, ANT)



19
Statue der „Muse Euterpe“ mit
in der Rauch-Werkstatt 1829
ergänztem Kopf aus Marmor
(SMB-PK, ANT)



20
Statue der „Muse Urania“ mit
in der Rauch-Werkstatt 1828–29
ergänztem Kopf aus Marmor
(SMB-PK, ANT)

diejenigen, die inhaltlich nicht korrekt erschienen. Beibehalten wurden die linke, ins Gewand greifende Hand und die Kontraplinthe, ersetzt wurden der Kopf und der erhobene rechte Arm (Abb. 17). Als Vorbild für den Mädchenkopf (Abb. 18) dienten Tieck die Köpfe von kurz zuvor in der Rauch-Werkstatt neu ergänzten Musenstatuen wie die „Euterpe“³⁴ (Abb. 19) oder „Urania“³⁵ (Abb. 20). Kleine Unterschiede in den Frisuren legen nahe, dass keiner der beiden klassizistischen Musenköpfe direkt kopiert, sondern dass nach ihren Vorbildern ein neuer Kopf modelliert und in Gips gegossen wurde.

In seinem Museumskatalog von 1832 bezeichnete Tieck, der nicht nur als Bildhauer tätig, sondern 1830 auch zum Direktor der Skulpturensammlung ernannt worden war, die Figur als „anbetendes Mädchen“.³⁶ Die Beschreibung „anbetend“ bezog sich auf die neue Haltung und den Gestus der rechten Hand. Der Arm war nach der Umrestauration wieder hoch erhoben, wandte aber anstelle des Spiegels in der Hand dem Betrachter die Handfläche mit ausgestreckten Fingern zu. Konkret beschrieb der Archäologe Eduard Gerhard 1836 die neuen Ergänzungen, darunter den Kopf, den rechten Arm und diverse Gewandfalten, und benannte vor allem auch ihr Material „Gyps“.³⁷ Dies kann im frühen 19. Jahrhundert, wo in der Regel noch mit Marmor ergänzt wurde, als ungewöhnlich angesehen werden. Die Endbearbeitung des Gipses gleicht derjenigen von Marmor und erfolgte mit großer Sorgfalt und

Präzision wie an der Ausführung des Kopfes und der Gewandfalten an der rechten Schulter zu beobachten ist.

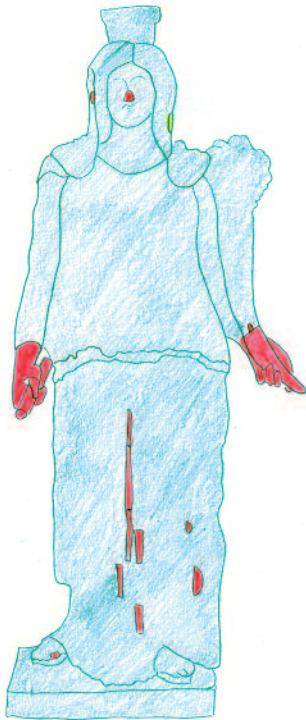
Gips wurde bei Berliner Skulpturen vor allem dann als Ergänzungsmaterial eingesetzt, wenn Rekonstruktionsunsicherheiten bestanden. Den Gelehrten des 19. Jahrhunderts fiel es – ebenso wie den heutigen – schwer, diese weibliche Statue inhaltlich zu deuten. Aufgrund der Anlage der Gewanddrapierung ist eine erhobene Haltung des rechten Armes gerechtfertigt. Das erkannte man sowohl im 18. wie im 19. Jahrhundert. Levezow schlug eine Rekonstruktion als Dienerin vor, ein Gefäß in der erhobenen Rechten haltend und ausleerend. Gerhard teilte grundsätzlich auch die Auffassung der erhobenen Rechten, kritisierte jedoch den von Tieck veranlassten Handgestus und die damit verbundene Deutung als „anbetendes Mädchen“. Denn in der Antike habe man mit beiden erhobenen Armen die Götter angefleht. Eventuell sei die Statue als „Heroine, etwa eine Tochter der Niobe“ zu deuten.³⁸

Beibehaltung der Altergänzungen an der Statue der Fortuna

Nicht entfernt wurden Altergänzungen dann, wenn sie inhaltlich passend erschienen – so bei einer ebenfalls von Cavaceppi vervollständigten Statue der Göttin Fortuna (Abb. 21, 22 und 23).³⁹ Auch sie wurde vor 1768 für Friedrich II. von dem römischen Bildhauer erworben und anschließend im Halbrund vor dem Neuen Palais aufgestellt. Cavaceppi hatte die Figur vollständig mit beiden Händen, einem Steuerruder und mehreren kleinen Vierungen ergänzt.⁴⁰ Bereits vor seinem Eingriff waren Einzelteile erneuert worden. Dafür sprechen kleinere, nicht wieder verwendete Dübellöcher in den Fugenflächen der Gewandfalten sowie des Füllhorns. In der Werkstatt von Cavaceppi sind die Fugenflächen geglättet und die neu gefertigten Ergänzungen mit Eisen verdübelt worden. Da diese 1825 in der Rauch-Werkstatt, wohl aufgrund von ungenügender Standsicherheit, erneut montiert worden sind, lässt sich das von Cavaceppi verwendete Material nur noch anhand von Resten in den Dübellöchern rekonstruieren. Wahrscheinlich ebenfalls in dessen Werkstatt wurde der antik vorhandene Puntello auf der Außenseite des rechten Knies, der zur Befestigung des antiken Steuerruders diente, abgearbeitet. Denn wie auf dem Stich in der „Raccolta“, dem Verkaufskatalog von Cavaceppi, (vgl. Abb. 21) nachzuvollziehen ist, hatte der Bildhauer sein neu ergänztes Steuerruder ohne Verbindung zum Bein der Fortuna angebracht. In der Rauch-Werkstatt wurde dieses – aus heute unbekannten Gründen – nicht mehr montiert. Da die Oberfläche der antiken Substanz stark verwittert war, hatte Cavaceppi seine Neuteile mit Hilfe von großflächig verteilten, feinen Spitzhieben künstlich gealtert und an den Bestand angeglichen. Wenig Rücksicht auf die antike Substanz hatte er beim Anbringen der Ergänzungen genommen. Die an die Vierungen angrenzenden Originalpartien weisen stellenweise großflächige Überschleifungen auf.⁴¹ Der Bildhauerstil von Cavaceppi zeichnet sich durch eine weiche, runde, den Knochenbau kaum betonende Gestaltung der Hände und Finger aus, deren Nagelbettungen durch fein konturierte, ovale, wenig prononciert verlaufende Linien angegeben sind.



21
Statue der „Fortuna“ (SMB-PK, ANT), vor 1768 in der Werkstatt von Bartolomeo Cavaceppi ergänzt, Stich 1768



22
Statue der „Fortuna“,
Kartierung des Zustands vor 1999
(rot = Cavaceppi-Ergänzungen,
graublau = antiker Bestand)

23
Statue der „Fortuna“
(SMB-PK, ANT), vor 1768
in der Werkstatt von
Bartolomeo Cavaceppi
ergänzt

Konrad Levezow verzeichnete die Fortuna 1822 auf seiner Liste der „vorzüglichen“ Bildwerke der königlichen Sammlung und sprach ihr einen „würdevollen“ und „selbst mit einer gewissen Grazie gemischten“ Ausdruck zu.⁴² Er hatte also inhaltlich nichts an den bestehenden Ergänzungen von Cavaceppi auszusetzen. Die Figur wurde 1824 von Hirt und Rauch gemeinsam mit allen anderen Statuen aus dem Halbrund aufgrund witterungsbedingter Schäden zur Restaurierung bestimmt.⁴³

Aus dem „Conto-Buch“ von Rauch geht hervor, dass sie vom 26.3. bis 16.4.1825 in einer kleinen Maßnahme für 50.13.9 Thaler restauriert worden ist. Daran beteiligt waren ein Steinmetz, der Bildhauer Peter Kaufmann und der Gehilfe Friedrich.⁴⁴ Aus der kurzen Bearbeitungszeit und den geringen Kosten sowie aus einer Stilanalyse der Ergänzungen lässt sich erschließen, dass diese in der Rauch-Werkstatt nicht neu gefertigt, sondern nur neu montiert worden sind. Auch die bei der aktuellen Konservierung im Jahr 1999 gefundenen Dübel- und Klebematerialien legen eine Herkunft aus der Rauch-Werkstatt nahe. So sind sämtliche Ergänzungen neu mit Messingdübeln befestigt und mit Kolophonium sowie Gips eingeklebt worden.⁴⁵

Die Restaurierungsphilosophie des Berliner Klassizismus

An diesen vier Beispielen lässt sich das in den 1820er Jahren in Berlin vorherrschende Restaurierungsverständnis nachvollziehen. Grundsätzlich sollten alle Figuren standsicher sein. Des Weiteren verfolgten Rauch, Tieck und Hirt das seit der Renaissance tradierte Konzept der Vervollständigung von antiken Statuenfragmenten und strebten einen Zustand der körperlichen Ganzheit und inhaltlichen Eindeutigkeit an. Wenn möglich, orientierten sie sich bei den neu anzufertigenden Ergänzungen an berühmten Vorbildern – vor allem aus den römischen Museen. Ließen sich solche nicht auffindig machen, wandten sie sich dem jeweiligen Objekt auf individuellere Weise zu und versuchten, die Ergänzungen aus dem antiken Bestand heraus zu entwickeln. War eine Identifizierung eindeutig, ergänzte man in Marmor. Traten Deutungsunsicherheiten auf, so war man sich der Fehlbarkeit der eigenen Interpretation bewusst und versuchte, für weitere Diskussionen offene Lösungen durch Vervollständigungen in Gips anzubieten.

Die Wahl dieses Restaurierungsmaterials, aber auch die erstmalige Präsentation von Ende der 1820er Jahre neu angekauften antiken Torsi⁴⁶ im Berliner Königlichen Museum spricht für eine sich sukzessive verändernde Sichtweise in der Antikenrestaurierung um 1830. Analog zur zeitgleichen wissenschaftlichen Etablierung des Fachs der Klassischen Archäologie⁴⁷ zeichnete sich auch in der Antikenrestaurierung ein Impuls in Richtung einer wissenschaftlichen Methodik ab.

Die beginnende Diskussion um das Fragment

Die erstmals im Museum präsentierten antiken Torsi standen im Zusammenhang mit der beginnenden Diskussion um das Fragment. Sie entzündete sich an den seit Beginn des 19. Jahrhunderts im British Museum ausgestellten „Elgin Marbles“.⁴⁸ Bei diesen aus dem klassischen Griechenland stammenden Giebelfiguren des Athener Parthenon wurden Ergänzungen zum ersten Mal in einem institutionellen Kontext als verfälschende Zutaten empfunden. Die Kategorie der Authentizität einer antiken Figur erhielt dadurch einen neuen Status. Während also einerseits im frühen 19. Jahrhundert Ergänzungen weiterhin für selbstverständlich gehalten und auch angefertigt wurden, hatte das Fragment andererseits bereits eine Umwertung vom barocken Symbol der Vanitas zum romantischen Symbol der Geschichtlichkeit und Einmaligkeit eines Kunstwerkes erfahren und damit an Eigenständigkeit gewonnen. Theoretisch favorisierten einzelne Altertumskundler bereits das Fragment als eigenständige Form. Jedoch wurden in der Regel nicht alle Ergänzungen pauschal kritisiert, sondern nur solche, die inhaltlich falsch waren. Fachlich richtige Ergänzungen und auch ästhetische Korrekturen wie beispielsweise die Vervollständigung von ausgebrochenen Nasen und Lippen hielten viele Archäologen und Restauratoren im frühen 19. Jahrhundert durchaus noch für sinnvoll.⁴⁹ Im Berliner Königlichen Museum wurden 1830 bei den antiken Figuren lediglich vier im Zustand eines Torsos präsentiert, der Rest war mit barocken und klassizistischen Ergänzungen vervollständigt.

Dr. Astrid Fendt
Konservatorin
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek
Katharina-von-Bora-Straße 10
80333 München

Abkürzungen

AdK, Berlin: Akademie der Künste, Berlin
GStA PK: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin
SMB-PK, ANT: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung
SMB-PK/ZA: Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv
SPSG: Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg

Anmerkungen

- 1 Hier handelt es sich um die 2012 publizierte Dissertation der Verfasserin: Astrid Fendt, Archäologie und Restaurierung. Die Skulpturen-ergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts, 3 Bände (Berlin 2012), s. <http://www.degruyter.com/view/product/174078>
- 2 Zum Museumsbau s. grundlegend Vogtherr 1997
- 3 GStA PK, I. HA, Rep. 76 Ve, Sekt. 15, Abt. 1, Nr. 4, Bd. I, Bl. 9–36. Vollständig abgedruckt in: Vogtherr 1997, S. 261 ff. (Quelle 1820/1), hier S. 263
- 4 GStA PK, I. HA, Rep. 89, Nr. 20440, Bl. 45, Schreiben des Hofmarschalls von Maltzahn an Friedrich Wilhelm III. vom 4.8.1820
- 5 Levezow 1804, S. 1
- 6 Vogtherr 1997, S. 165
- 7 GStA PK, I. HA, Rep. 89, Nr. 20451, Bl. 100–111
- 8 Ebda., Bl. 107r
- 9 Ebda., Bl. 105r
- 10 Ebda., Bl. 108r
- 11 Diese Entscheidung ist vermerkt in einem von Rauch am 17.9.1824 erstellten „Verzeichnis“ mit allen zu restaurierenden Skulpturen: SPSG, Hist. Akten Nr. 155, Bl. 21v
- 12 SMB-PK, ANT, Inv. Sk 510; Fendt 2012a, Bd. 2, S. 214 ff. Nr. 49
- 13 Taf. 75–77; Hüneke 2009, S. 402 f. Nr. 256 m. Abb. (U. Müller-Kaspar)
- 14 Oesterreich 1774, S. 35 Nr. 316
- 15 SMB-PK/ZA, NL Rauch, C.I.20, Bl. 16–26, Bl. 70 Nr. 7
- 16 Kunze – Röhl 2004, o. Pag. Kap. 7
- 17 AdK, Berlin, Historisches Archiv, 73, Bl. 67: Senatssitzungsprotokoll No. 7877 vom 25.9.1825
- 18 Backe 2005, S. 16 f. Nr. 1
- 19 Helbig 1963, S. 190 f. Nr. 246
- 20 SMB-PK, ANT, Inv. Sk 258; Fendt 2012a, Bd. 2, S. 161 ff. Nr. 34
- 21 Taf. 57–58; Hüneke 2009, S. 417 f. Nr. 271 m. Abb. (U. Müller-Kaspar)
- 22 Cavaceppi 1769, Taf. 59
- 23 SMB-PK/ZA, NL Rauch, C.I.20, Bl. 10–14, 70 Nr. 3
- 24 Hofmann 1999b, S. 11. 20 ff.
- 25 Hofmann 1999b, S. 20 ff.
- 26 Helbig 1966, S. 234 ff. Nr. 1429
- 27 Heilmeyer 2004, S. 75 Anm. 2 (H. Heres)
- 28 AdK, Berlin, Inv. Schadow 652
- 29 Viernseisel-Schlörb 1979, S. 353 Kat. 32 (Inv. Gl. 228)
- 30 Laut Hofmann 1999b, S. 3 fanden sich in den Locken noch Reste einer braunen Lasur.
- 31 SMB-PK, ANT, Inv. Sk 497; Fendt 2012a, Bd. 2, S. 91 ff. Nr. 19
- 32 Taf. 31–32; Hüneke 2009, S. 252 f. Nr. 135 m. Abb. (A. Dostert)
- 33 Zusammenfassend zur Lykomedesfamilie s. Fendt 2012b
- 34 Zuschreibung der Ergänzungen an Adam bei Oesterreich 1774, S. 58 Nr. 469
- 35 Levezow 1804, S. 60 f.
- 36 GStA PK, I. HA, Rep. 76 Ve, Sekt. 15 Abt. 1 Nr. 4 Bd. X o. Pag. (S. 5) Nr. 58
- 37 SMB-PK, ANT, Inv. Sk 218; Fendt 2012a, Bd. 2, S. 47 ff. Nr. 10
- 38 Taf. 15–17; Hüneke 2009, S. 216 f. Nr. 103 m. Abb. (A. Dostert)
- 39 SMB-PK, ANT, Inv. Sk 222; Fendt 2012a, Bd. 2, S. 62 ff., Nr. 12
- 40 Taf. 21–23; Hüneke 2009, S. 218 f. Nr. 104 m. Abb. (A. Dostert)
- 41 Tieck 1832, S. 14 Nr. 70
- 42 Gerhard 1836, S. 67 Nr. 70
- 43 Gerhard 1836, S. 66 f. Nr. 70
- 44 SMB-PK, ANT, Inv. Sk 154; Fendt 2012a, Bd. 2, S. 142 ff. Nr. 31
- 45 Taf. 51; Hüneke 2009, S. 411 f. Nr. 265 m. Abb. (U. Müller-Kaspar)
- 46 Cavaceppi 1768, Taf. 51
- 47 Hofmann 1999a, S. 2 f., 70; Heilmeyer 2004, S. 50 f. (H. Heres)
- 48 Levezow 1822, S. 362 Nr. 6
- 49 GStA PK, I. HA, Rep. 89, Nr. 20451, Bl. 107v Nr. 9; Bl. 108r
- 50 SMB-PK/ZA, NL Rauch, C.I.20, Bl. 10. 11. 70 Nr. 4
- 51 Hofmann 1999a, S. 9 f. So auch Haake 2002, S. 89, die vier verschiedene, bei der Restaurierung 1999 entnommene Kolophoniumproben angeschliffen und hinsichtlich ihrer Einheitlichkeit untersucht hat.
- 52 SMB-PK, ANT, Inv. Sk 509, Sk 511, Sk 514, Sk 516; Fendt 2012a, Bd. 2, S. 399 f. Nr. L05–L08
- 53 Dazu bspw. Borbein 1979
- 54 Dazu bspw. Wünsche 2011, S. 67 ff.
- 55 Dazu bspw. Fendt 2012a, Bd. 1, S. 103 ff.

Literatur

- Annika Backe, Antinoos. Geliebter und Gott. Ausstellungsbroschüre, Pergamonmuseum Berlin. Berlin 2005
- Adolf H. Borbein, Klassische Archäologie in Berlin vom 18. zum 20. Jahrhundert. In: Berlin und die Antike. Architektur – Kunstgewerbe – Malerei – Skulptur – Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute, Aufsatzband zum Ausstellungskatalog Berlin. Hrsg. v. Wilmuth Arenhövel – Christa Schreiber. Berlin 1979, S. 99–150
- Bartolomeo Cavaceppi, Raccolta d'antiche statue, buste, bassirelievi ed altre sculture, restaurate da Bartolomeo Cavaceppi, Band I. Rom 1768
- Bartolomeo Cavaceppi, Raccolta d'antiche statue, buste, bassirelievi ed altre sculture, restaurate da Bartolomeo Cavaceppi, Band II. Rom 1769
- Feu M. de Clarac, Musée de Sculpture Antique et Moderne contenant la Description Historique et Graphique du Louvre, les Bas-Reliefs, Inscriptions, Autels, Cippes, etc. du Musée du Louvre. Les Statues Antiques des Musées et Collections de l'Europe. Les Statues Modernes du Louvre et des Tuileries. Une Iconographie Égyptienne, Grecque, Romaine et Française, tome IV. Paris 1850
- Alexander Conze (Hrsg.), Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluß der Pergamenischen Fundstücke. Berlin 1891
- Astrid Fendt, Archäologie und Restaurierung. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts, 3 Bände. Berlin 2012a
- Astrid Fendt, Die Familie des Lykomedes und das Antikeverständnis Friedrichs des Großen. In: Friederisiko – Friedrich der Große, Ausstellungskatalog Potsdam. Hrsg. v. Hartmut Dorgerloh. München 2012b, S. 168–173
- Sophie Haake, Ein Beitrag zur Restaurierungsgeschichte: Historische Restaurierungsmaterialien in der Antikenrestaurierung anhand von ausgewählten Marmorskulpturen der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Diplomarbeit. Hildesheim 2002
- Wolf-Dieter Heilmeyer, Huberta Heres, Wolfgang Maßmann, Schinkels Pantheon. Die Statuen der Rotunde im Alten Museum. Mainz 2004
- Wolfgang Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, I. Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran. 4., völlig neu bearbeitete Aufl. Hrsg. v. Hermine Speier. Tübingen 1963
- Wolfgang Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, II. Die Städtischen Sammlungen. Kapitolinische Museen und Museo Barocco. Die Staatlichen Sammlungen. Ara Pacis, Galleria Borghese, Galleria Spada, Museo Pigorini, Antiquaren auf Forum und Palatin. 4., völlig neu bearbeitete Aufl. Hrsg. v. Hermine Speier. Tübingen 1966
- Paul Hofmann, Berlin, Altes Museum, Rotunde. Restaurierung der Skulptur Fortuna SK 154, unveröffentlichte Restaurierungsdokumentation. Berlin 1999a
- Paul Hofmann, Altes Museum – Rotunde. Restaurierung der Skulptur Satyr SK 258, unveröffentlichte Restaurierungsdokumentation. Berlin 1999b
- Saskia Hüneke u. a., Antiken I. Kurfürstliche und königliche Erwerbungen für die Schlösser und Gärten Brandenburg-Preußens vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Berlin 2009
- Gerd Kunze – Sebastian Röhl, Die Restaurierung des „Torso des sogenannten Omphalosapollon, zu einem Antinous ergänzt“ (Inv.-Nr. Sk 510) aus dem Bestand der Antikensammlung, unpublizierte Restaurierungsdokumentation. Berlin 2004
- Charles-Paul Landon, Annales du Musée ou Recueil complet de Gravures. Sculpture antique tome 3. 2. Aufl. Paris 1835
- Konrad Levezow, Ueber die Familie des Lykomedes in der koeniglichen preussischen Antikensammlung. Eine archaeologische Untersuchung. Berlin 1804
- Konrad Levezow, Ueber die Königlich Preußischen Sammlungen der Denkmäler alter Kunst, in: Carl August Böttiger, Amalthea oder Museum der Kunstmythologie und bildenden Alterthumskunde, Band II. Leipzig 1822, S. 339–391
- Matthias Oesterreich, Description et Explication des Groupes, Statues, Bustes & Demi-Bustes, Bas-Reliefs, Urnes & Vases de marbre, de bronze & de plomb, antiques aussi bien que des Ouvrages modernes qui forment la Collection de S.M. Le Roi de Prusse. Berlin 1774
- Friedrich Tieck, Verzeichniss der antiken Bildhauerwerke des Königlichen Museums zu Berlin, 3. Auflage. Berlin 1832
- Hanno Thate, Restaurierungsdokumentation Euterpe Sk 218, unveröffentlichte Restaurierungsdokumentation. Berlin 2000
- Barbara Vierendeel-Schlörb, Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Glyptothek München, Katalog der Skulpturen Band II. München 1979
- Christoph Martin Vogtherr, Das königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums, Jahrbuch der Berliner Museen 39, Beiheft, Berlin 1997
- Raimund Wünsche, Kampf um Troja. 200 Jahre Ägineten in München, Ausstellungskatalog München. Lindenberg 2011

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: SMB-PK, ANT, Archiv, Inv. Sk 4514
- Abb. 2, 7, 16, 20, 22: Astrid Fendt
- Abb. 3: Aus: Fendt 2012a, Bd. 3, Taf. 76, 2
- Abb. 4: Arbeitsstelle für Digitale Archäologie – Cologne Digital Archaeology Laboratory (CoDArchLab) am Archäologischen Institut der Universität zu Köln, 106139,02
- Abb. 5: Aus: Fendt 2012a, Bd. 3, Taf. 77, 1
- Abb. 6: Aus: Cavaceppi 1769, Taf. 59
- Abb. 8, 23: SMB-PK, ANT, Foto Gisela Geng
- Abb. 9: Aus: Fendt 2012a, Bd. 3, Taf. 57, 4
- Abb. 10: Aus: Fendt 2012a, Bd. 3, Taf. 58, 1
- Abb. 11: Aus: Fendt 2012a, Bd. 3, Taf. 58, 2
- Abb. 12: SMB-PK, ANT, Fotothek, Schrank 3a, Fach 62
- Abb. 13: AdK, Berlin, Inv. Shadow 652
- Abb. 14: Aus: Clarac IV 1850, Taf. 728 Nr. 1744
- Abb. 15: Aus: Landon 1835, Taf. 34
- Abb. 17: Aus: Conze 1891, S. 195 Nr. 497
- Abb. 18: Arbeitsstelle für Digitale Archäologie – Cologne Digital Archaeology Laboratory (CoDArchLab) am Archäologischen Institut der Universität zu Köln, 106133,09
- Abb. 19: Aus: Thate 2000, Abb. 24
- Abb. 21: Aus: Cavaceppi 1768, Taf. 51