

Wiedergewonnene Pracht

Kernaufgaben in 500 Jahren Restaurierung antiker Bronzestatuen

Uwe Peltz

Nach Wiederentdeckung der klassischen Antike zählten gerade die seltenen Bronzestatuen zu den Kostbarkeiten vorerst in den privaten Kollektionen und später an den öffentlichen Sammlungen. Ihrer Inszenierung ging die Herrichtung voraus, die von der Renaissance bis in das frühe 20. Jahrhundert als ‚Königsdisziplin‘ in der Restaurierungsgeschichte antiker Bronzen wichtige Facetten der vielgestaltigen ethischen Überlegungen wie auch die Komplexität der technischen Lösungen umreißt.

Regained splendor

core tasks in 500 years of restoration of ancient bronze statues

After the rediscovery of classical antiquity, especially the rare bronze statues were among the treasures, first in private collections and later in public collections. Their presentation was preceded by their preparation, which from the Renaissance to the early 20th century, as the 'supreme discipline' in the history of restoration of ancient bronzes, encompasses important facets of the multifaceted ethical considerations as well as the complexity of the technical solutions.

Prolog

Vorerst bereicherten antike Bronzen die Kunstkabinette der europäischen Adelshäuser, dann bald auch private und hier-nach weltweit zudem öffentliche Sammlungen. Allerdings blieb die Zahl der großen Bildwerke bis heute beschränkt. So konnten sie zum Highlight werden. Zum Prestigeobjekt wurden sie, indem gerade in ihnen der Gusswerkstoff Bronze über den antiken Kontext hinaus seine Bedeutung als Symbol für Dauerhaftigkeit, Status und Macht beibehielt. Dem lagen zumeist weitreichende Aufarbeitungen zugrunde, die wir heute Restaurierungen nennen, um aus einem Trümmerhaufen die antike Pracht wiederzugewinnen.¹ Nur selten sind hierüber Berichte von den Ausführenden aus den vormaligen Jahrhunderten überliefert. Damit gilt auch für die prominenten antiken Großbronzen weitgehend, dass „die Autopsie am Objekt die Dinge selbst zum Sprechen bringen“² muss.

Status des Fragments

Als man anfing, Antiken als Sammelobjekte zu begehrn, setzte die Differenzierung der aus einem Ganzen herausgelösten Bestandteile in das nicht oder schwer zuzuordnende Fragment und das selbständige Teilstück ein. Zu ihm mit erkenntlicher Zuschreibung, respektive dem sich hieraus erschließenden Ganzen, war es eher möglich, eine Beziehung herzustellen. Die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts formierende Kontextarchäologie erkannte dann zunehmend die Bedeutung selbst eines unspezifischen Fragments als Wissensspeicher, der über Momente jeglicher Art vergangener Kulturen informieren kann. Der prächtige Arm aus dem Hafenbecken von Civitavecchia zog bereits am Ende der 1830er Jahre die Aufmerksamkeit auf sich, indem er als Relikt

einer Statue des Kaisers *Trajan* angesehen wurde. Mit diesem auratischen Status konnte er mit demgemäß aufwendig gestaltetem Sockel zu einem wichtigen Ausstellungsstück an den Vatikanischen Museen werden (Abb. 1). Bronze war und ist als Rohstoff kostbar und teuer. Es lohnte sich also, nutzlos erscheinende Bruchstücke als Umschmelzgut weiterzuveräußern. Vermehrten Schrott zu Geld zu machen, überzeugte so weit, dass auch schon mal ein Ganzes zu Bruchstücken umgewandelt wurde, so geschehen in Süditalien im Jahr 1739 beim *Knaben mit der Siegerbinde*³ (Abb. 2a, 2b). Kopf und Geschlecht verkauften die Finder als Antiquitäten, den Rest zum Metallwert an eine Gießerei. Das Geschlecht ist verloren, der Kopf zählt heute zu den prominenten Antiken an der Münchener Glyptothek. Ähnliches war selbst noch im 20. Jahrhundert möglich. Allerdings lag das Abbild eines wohlhabenden Römers aus dem ägyptischen Dendera bereits fragmentiert vor⁴ (Abb. 3a). Das Konvolut

1

Arm, vermutlich von einer Statue des Trajan, Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco, Inv. 15058, Maße unbekannt, Fotografie wohl aus dem 19. Jahrhundert



2a
Jünglingskopf mit Siegerbinde
einer Statue, München,
Glyptothek, Inv. 457



2b
Nachantik zur Büste ergänzter
Kopf mit Siegerbinde, Büste
H. 46 cm, Fotografie aus dem
frühen 20. Jahrhundert oder
zuvor



3a
Fragmentiertes Ehrenbildnis



3b
Kopf der Statue, Alexandria,
Griechisch-römisches Muse-
um, Inv. 22902, H: 37 cm,
Fotografien von 1928



wurde um 1930 mehreren Museen zum Kauf angeboten. Erhalten ist heute nur noch der Kopf (Abb. 3b). Er befindet sich in Alexandria. Das Übrige gilt als verloren und könnte durchaus in einem Schmelzriegel gelandet sein.

Vergleichbar lang hielt sich die Intention, dem kontextlosen Fragment durch Transformation einen Sinn zu geben, indem durch Umschmelzen seine antike Aura in den neu gewonnenen Erzeugnissen fortlebt. Entsprechend berichtete Johann Joachim Winckelmann nach seiner Besichtigung der Funde von Herculaneum in der Gießerei von Portici, als dem Ort, in dem die Bronzen restauriert wurden,⁵ dass für überzählig erachtete antike Bruchstücke „zu zwey großen erhaben gearbeiteten Brustbildern des Königs und der Königin“⁶ umgeschmolzen wurden. Man wollte hiermit das Herrscherpaar ehren. Dass das Vorgehen bereits seinerzeit als weniger gegückter Umgang mit Antiken angesehen wurde, ist dem Umstand zu entnehmen, Winckelmann die Besichtigung der Medaillons trotz Nachfrage zu verwehren.⁷

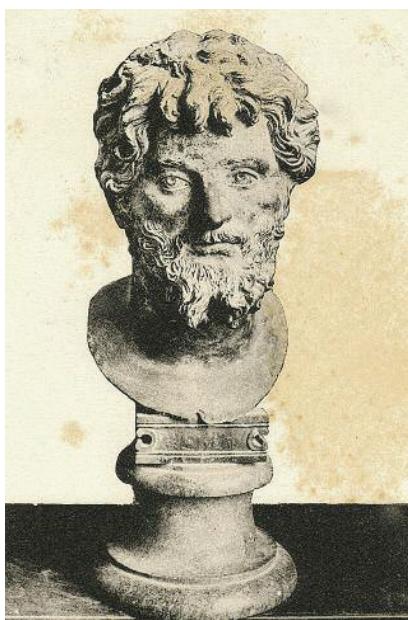
In Portici war auch noch eine andere Varietät des despektierlichen Umgangs mit dem Fragment praktiziert worden, die sicher keinesfalls nur dort, sondern gewiss auch andernorts praktiziert wurde: das Einschmelzen von überschüssigen Scherben zu Ergänzungen. Der stetige Zeitdruck der Auftraggeber bei den Herculaneum-Bronzen sowie keine ausreichenden Mittel für frische Gusswerkstoffe waren der Grund. Bis in die Gegenwart erweist sich der Umgang mit deformierten Objekten aus gegossener Bronze als schwer überwindbare restauratorische Hürde, gleichwohl einzelne Altertumsforscher noch im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts der Ansicht waren, dass eine Rückformung weniger ein technisches, sondern vielmehr ein archäologisches Problem sei.⁸ Diese Ansicht thematisiert zwar zu Recht die Schwierigkeiten einer formstilistisch präzisen Wiedergewinnung, ließ aber die eingeschränkte Duktilität der korrosionsgeschwächten antiken Gussbronze außer Acht. Beinahe alternativlos war da das Begrändigen mit Feilen und Raspeln, um Fragmente ohne

Oberflächenversatz – wenn auch bisweilen mit Lücken und Spalten – zusammenfügen zu können.

Einem interessanten Ansatz im Umgang mit dem Fragmentierten folgte man im Mittelalter in Rom. Vor einigen Jahren kam man aufgrund erdrückender technologischer Indizien nicht mehr umhin, die *Kapitolinische Wölfin*, das wichtigste Gründungswahrzeichen der Stadt Rom, als nachantikes Gusswerkstück zu verstehen.⁹ Die Herstellungstechnik gleicht Werken aus dem 13. Jahrhundert, die Legierung hingegen passt in ihrer Zusammensetzung eher in das antike Spektrum. Offenbar war das Original beschädigt und, um es zu bewahren, entstand aus dem antiken Werkstoff in Anlehnung an das etruskische Vorbild in mittelalterlicher Technik und angereichert mit einigen stilistischen Elementen dieser Epoche ein Nachguss, der die Stellung des Originals einnahm. Kann man im Falle der *Kapitolinischen Wölfin*, wie vor einigen Jahren angeregt, von „einer besonderen Form der Restaurierung“¹⁰ sprechen?

Vollständigkeit durch Extraktion

Eine Spielart der Wiedergewinnung ist die Extraktion, was meint, dass von einem großen Ganzen die Kernaussage restauratorisch manifestiert wurde. Im Falle der Quadriga der Basilika in Herculaneum führte dieser Ansatz dazu, aus den Resten der vier Pferde eines entstehen zu lassen, welches im Freien aufgestellt, bald durch Regenwasser Schaden nahm. Winckelmann ließ in einem Schreiben zu diesem Vorgehen durchblicken, dass selbst die Verantwortlichen in der Gießerei die Vereinigung der Quadrigafragmente zu einem Standbild zwar billigten, dennoch aber mit gewissem Unbehagen betrachteten.¹¹ Bis heute symbolisiert kaum eine andere antike Großbronze so sehr wie das heute im Neapler Museumsdepot aufbewahrte Pferd das Dilemma zwischen Respekt und Ratlosigkeit in der frühen Großbronzerestaurierung.



4

Septimius Severus,
Vatikan, Museo Profano, Inv. unbekannt,
rekonstruierte Höhe
41 cm, frühe undatierte Fotografie

Vollständigkeit durch Umwidmung

Eine beachtliche Relevanz hatte die Rückgewinnung des Statuenbruchstückes ‚Kopf‘. Er war für die Auseinandersetzung mit der klassischen Antike von so hohem Wert, dass bisweilen aus Bruchstücken Porträt- und Götterbildnisse arrangiert wurden, die durchaus die Grenze zwischen gut gemeinter Rekonstruktion und verfälschender Neuschöpfung überschritten. Eine barockzeitliche Arbeit in diesem Sinne vergegenwärtigt der *Septimius Severus* aus dem 1767 gegründeten Museo Profano im Vatikan (Abb. 4). 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 (sogenannter Serapistypus) ausreichend genähert zu haben, um fortan den Kopf als seltenes Stück innerhalb der Bildnisgruppe anzusehen.¹²

Die Umwidmung vom Teilstück zur Büste, als ohnehin bekannte wichtige Gattung der römischen Kunst, bot den Kompromiss: Sobald nur ein Kopf überliefert, blieb ja offen, ob man mit den Überresten einer Statue oder Büste agierte. Das wichtigste renaissancezeitliche Beispiel dürfte der *Kapitolinische Brutus* in Rom sein. Wahrscheinlich in Rom gefunden, sah man in dem Kopf das Porträt des *Lucius Iunius Brutus*, also den Befreier von den etruskischen Besatzern und ersten Konsul der römischen Republik. Bis heute ist allerdings nicht eindeutig zu beurteilen, ob der Kopf tatsächlich um einen Büstenuntersatz oder eigentlich um das Übrige einer lebensgroßen Statue zu ergänzen wäre.¹³ Derlei traf für das 17. oder auch noch frühe 18. Jahrhundert gleichermaßen beim archaisierenden *Berliner Knabenkopf* zu (Abb. 5a). Erst die spätere Forschung wies ihn einer dreiviertel lebensgroßen Statue zu. Zuvor schuf barockzeitliche Fantasie aus dem Kopf eine reich ägyptisierende Frauenbüste mit langer Lockenfrisur¹⁴ (Abb. 5b). Gewiss blieben solche Kreationen eher Ausnahmefälle. Selbst die antikisierende, mit der Toga bedeckte renaissancezeitliche Brust am *Brutus* vergegenwärtigt eine Zurückhaltung, die sich ähnlich auch in den späteren Jahrhunderten findet, so beim *Münchener Satyrkopf*, der gut zur Statue eines tanzenden Zimbelspielers passen würde.¹⁵ Seine nachantike Brust aus Bronze zierte als Attribut ein über die Schulter geknotetes Bocksfell (Abb. 6). Die Arbeit datiert in das späte 18. Jahrhundert und dürfte in derselben Gießerei realisiert worden sein, die ganz ähnlich den erwähnten *Kopf mit der Siegerbinde* zur Büste wandelte (vgl. Abb. 2b). Solche gemeinschaftlichen Herrichtungen verfolgten sicher in den frühen Sammlungen, gleich den heutigen Bestrebungen, eine Vereinheitlichung der Präsentationsästhetik.

Vollständigkeit

Wendet man sich dem restauratorischen Umgang mit dem Fragmentierten und Fehlenden im Sinne der Wiedergewin-



5a
Kopf einer Jünglingsstatue, Berlin,
Staatliche Museen, Antikensammlung,
Inv. Fr. 1828, erhaltene H. 16 cm



5b
Zur ägyptischen Frauenbüste ergänzter Kopf, Fotografie von 1890 oder
kurz zuvor, errechnete H. 40,6 cm



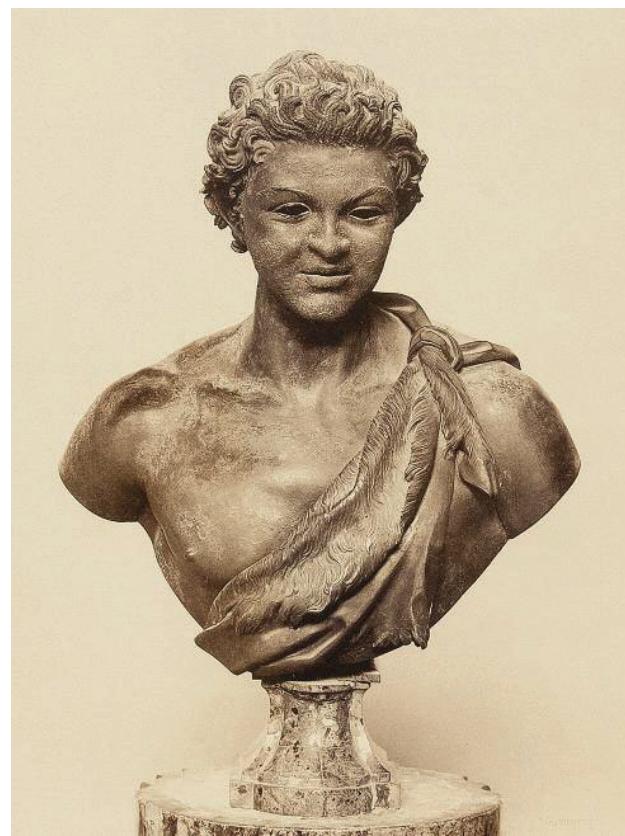
5c
Kopf mit den aus Wachs ergänzten und abnehmbaren Schläfenlocken,
Fotografie von 1921

nung der antiken Originale zu, boten die Skulpturen unter den Bronzen, allein der Statik wegen, das Höchstmaß an Herausforderungen. Demzufolge bieten die oftmals sehr aufwendigen und kostspieligen Restaurierungen ein facettenreiches Spiegelbild einerseits von den komplexen Wechselwirkungen zwischen Wunsch und Machbarkeit sowie andererseits vom technischen Knowhow, um Bruchstücke zusammenzufügen, Fehlstellen zu rekonstruieren und das wiederhergestellte Ganze in seiner zugesagten Position aufzurichten. Und natürlich gilt derlei gleichermaßen für die skizzierte Umsetzung der Extraktions- und Umwidmungskonzepte. Bei der Realisierung griff man bis zur Erfindung moderner Kunststoffe auf die technischen Lösungen aus dem Spektrum der Gießereibetriebe zurück, ab dem Barock kamen dann zusehends Ideen aus dem Schlosser- und Schmiedehandwerk hinzu. Und von Anfang an verhalfen die Modellier- und Retuschierkünste den Restaurierungen von Statuen zum Erfolg. Die Ausführenden sind in den entsprechenden und verwandten Gewerken anzusiedeln.

Zahlreiche Statuen verweisen auf ein früh eingeführtes Vorgehen, Löcher und Risse zu verschließen, Fragmente miteinander zu verbinden sowie Ergänzungen anzubringen. Gemeint ist der Überfangguss, also der Anguss von Schmelze, wodurch eine klammernd mechanische Verbindung ohne Schweißung oder Lötung entstand. Die Technik versprach spätestens seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert die stabilsten Verbindungen. Den frühesten bisher bekannten Beleg bietet der weit überlebensgroße *Herkules vom Kapitol* in Rom. Bei ihm wurden wohl innerhalb der beiden vorletzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts ein abgelöster Unterschenkel und die getrennt geborgene Keule mit dem Überfangguss replaziert sowie zahlreiche Risse damit stabilisiert.¹⁶ Vergleichbar verfuhr man in Venedig zu Beginn des 16. Jahrhunderts

an den Beschädigungen beim Berliner *Betenden Knaben*. Im 17. Jahrhundert setzten dann französische Restaurierende die nachantiken Arme mit dieser Technik an¹⁷ (Abb. 7a–e).

6
Kopf einer Satyrstatue, München, Glyptothek, Inv. 450, Büste H. 46 cm, nachantik
zur Büste ergänzt, Fotografie aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts oder zuvor



Die Aufzählung ließe sich fortsetzen und würde mit Beispielen aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert enden.

Gewiss kein Gießer, sondern vielleicht ein Bildhauer oder Gipsbildner vereinigte zu Beginn der 1540er Jahre die Fragmente der *Minerva von Arezzo* (Abb. 8a), die nur noch zertrümmert und mit zahlreichen Fehlstellen geborgen werden konnte. Bei ihrer Restaurierung noch am Fundort oder in Florenz wurde das Überlieferte mit Nägeln auf einen Holzträger mit Eisenbaugliedern befestigt (Abb. 8b). Seine Form glich nur rudimentär dem Inneren der Statue, von größerer Bedeutung war offenbar der Spielraum, den der Holzkern bei der positionsgenauen Installation der Fragmente mit eisernen Nägeln bot; auch Ergänzungen ließen sich fixieren sowie die Zwischenräume im Anschluss mit einer gipsanteiligen Masse ausfüllen.¹⁸ Der Vorteil des Vorgehens war, dass an der Minerva der für die Antiken nicht ganz ungefährliche Überfangguss ausblieb. Hierbei ist an das Abschmelzen der Bronze und noch eher an den Verlust gänzlich korrodiert Partien zu denken. Es erforderte viel Erfahrung, um den Vorgang so zu steuern, dass ungewünschte Veränderungen vermieden wur-

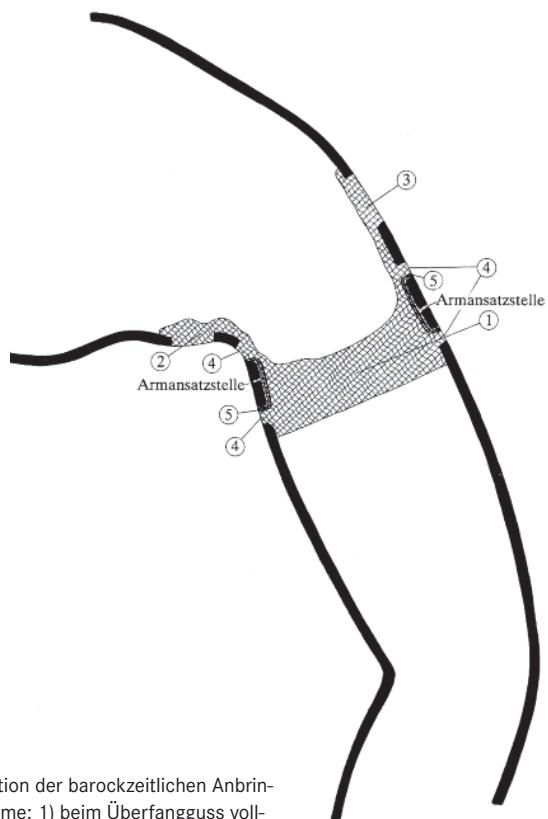
den. Der Kreis an Gießern, die es vermochten, den Überfangguss in seinen Facetten gekonnt auf die Restaurierung antiker Großbronzen zu übertragen, dürfte eher überschaubar gewesen sein.

Wie kaum eine weitere Statue informiert der in den 1530er Jahren restaurierte *Idolino von Pesaro* einerseits über die Füge-, Reparatur- und Ergänzungsmöglichkeiten, die der Überfangguss bot und andererseits über die Anfänge der inneren Tragwerke, mit deren Hilfe die statisch anspruchsvollen Rekonstruktionen der fragmentierten überlieferten Statuen möglich waren.¹⁹ Neben den angegossenen Klammern verbindet eine eisenarmierte Füllung die Unterschenkel und die Arme mit dem Körper. Gleich dem kapitolinischen Herkules ist erst recht für den *Idolino* eine Bronzegießerei als Restaurierungsatelier anzunehmen. Hierfür spricht die Zusammensetzung der Füllung aus Gips mit Schamotteanteilen, dem seinerzeit üblichen Gussformmaterial. Der Aufbau findet sich in ähnlicher Form auch beim *Jüngling aus Zifteh*, der wohl noch in Ägypten zum Götterbildnis (Apollon, Dionysos) ergänzt und in dieser Gestalt im Jahr 1840 das British



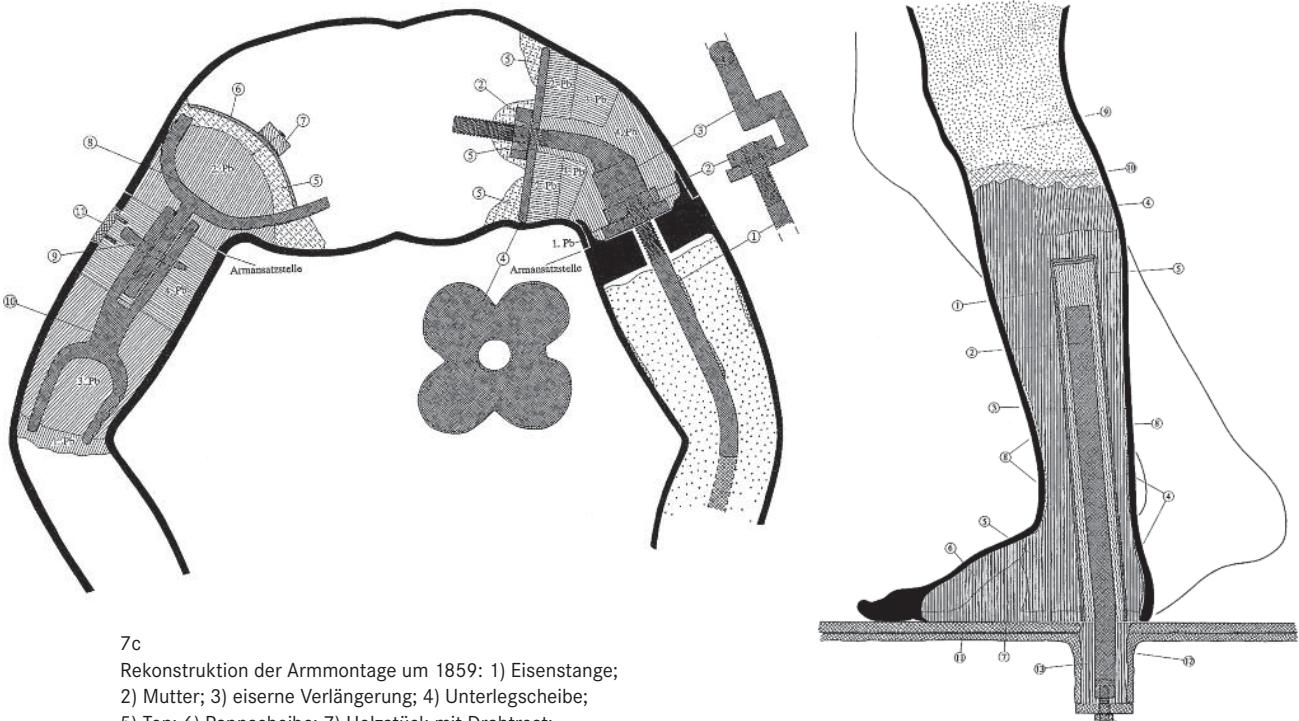
7a

Betender Knabe, Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. Sk 2, rekonstruierte H. 130,3 cm, rechte Seitenansicht



7b

Rekonstruktion der barockzeitlichen Anbringung der Arme: 1) beim Überfangguss vollständig mit Schmelze gefüllter Innenraum; 2-3) zugleich mit dem Überfangguss geschlossene Fehlstellen; 4) für den Überfangguss eingebohrte Löcher; 5) Reste des Eisendrahtes für die temporäre Montage der Arme in Vorbereitung des Überfanggusses

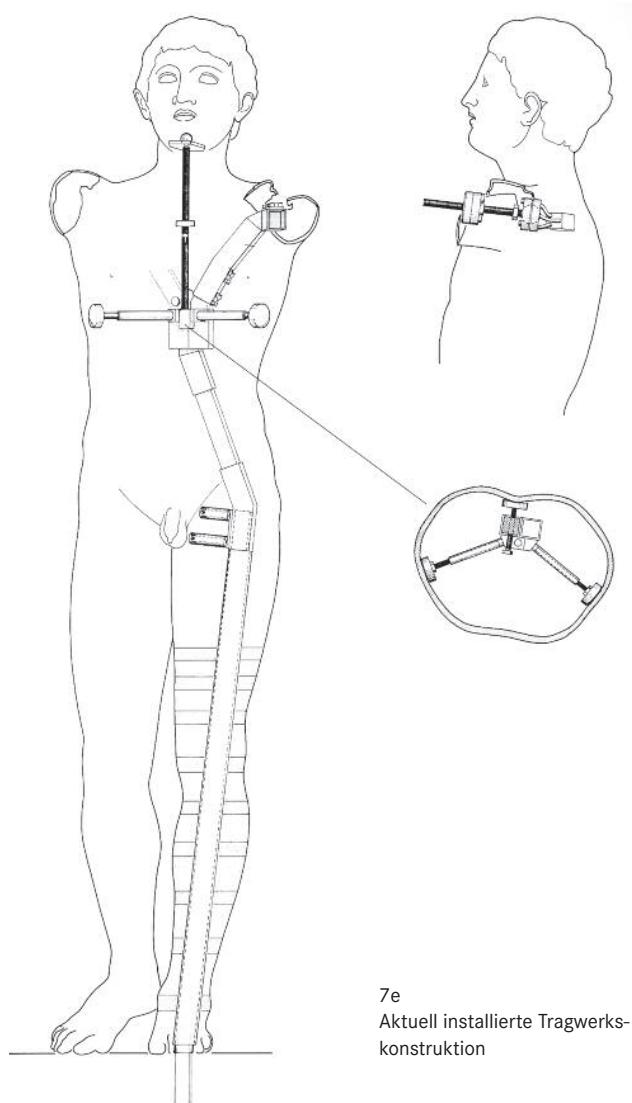


7c

Rekonstruktion der Armmontage um 1859: 1) Eisenstange; 2) Mutter; 3) eiserne Verlängerung; 4) Unterlegscheibe; 5) Ton; 6) Pappschiese; 7) Holzstück mit Drahtrest; 8) Eisenanker im Armansatz; 9) Montagesplint; 10) Eisenanker im Arm; 11) Verschlussstück

7d

Rekonstruktion der Versockelungsphasen im Standbein:
1) eisernes Vierkantrohr; 2) eiserner Vierkantstab; 3) Kitt;
4) Reste der ersten Bleifüllung; 5) zweite Bleifüllung;
6) Weichlötzung am Fußfragment; 7) Blei-Zinn-Füllung;
8) Reste der Gips-Schamotte-Füllung; 9) Gips-Schamotte-Füllung; 10) Ton; 11) Messingplatte; 12) Aufnahmestutzen;
13) Bleifüllung; 14) Sicherungselemente im Vierkant



7e

Aktuell installierte Tragwerkskonstruktion

Museum erreichte. Der Jüngling ist ein Beispiel dafür, dass mit der Technik auch nachgegossene Gliedmaßen – in seinem Fall Teilstücke davon – am Original fixiert wurden.²⁰ Immerhin wurde diese Statue nicht vollständig mit der Masse ausgefüllt, worin man eine bewusste Zurückhaltung sehen kann, die auf eine Gewichtsreduzierung abzielte.

Eine nicht gewichtsoptimierte Variante bestand im verbleiten Tragwerk, das – offenbar weniger häufig eingesetzt – beispielgebend für die Renaissance an der *Chimäre von Arezzo*²¹ und für das entwickelte 19. Jahrhundert am *Betenden Knaben* erwähnt sei. Beim Fabelwesen wurden mit dieser Technik Gliedmaßen und beim Jüngling ein weiteres Mal die Arme angesetzt (vgl. Abb. 7c).

Mit dem Ausklingen des Überfanggusses um 1800 setzte sich nun intensiver das bereits zuvor aufgekommene verschraubte, verstiftete und vernietete Tragwerk durch, welches noch am deutlichsten die Innenoberfläche der Statuen als möglichst wenig zu beeinträchtigende Bereiche akzeptierte. Bei der Berliner Restaurierung der *Victoria von Calvatone* im Jahr 1844 wurden mit einer Konstruktion, die sich sogar nur auf den Brustbereich beschränkt, die ergänzten Flügel angepasst (Abb. 9a, 9b). Warum das Konzept derlei überhaupt für eine eindeutig flügellose, römerzeitlich an der *Via Postumia* aufgestellte Siegesgöttin vorsah, erklärt sich noch am besten mit nationalem Siegerstolz. Bereits Napoleon ließ nach sei-



8a
Minerva von Arezzo, Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 3, H. 155 cm, Fotografie aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts oder zuvor



8b
 Holzgestell mit Eisenelementen von der Erst-Restaurierung zur Aufnahme der Fragmente

nem Kunstraub zwei marmorne flügellose Berliner *Victorien* zu solchen mit Flügeln als Symbol für die Eroberung Preußens umwandeln. Im Umkehrschluss wurden diese beiden Statuen nach Napoleons Untergang und der Restitution prominent und mit neuen Flügeln in der Rotunde des 1830 eröffneten Alten Museums aufgestellt. Den Marmorfiguren folgte 14 Jahre später die *Victoria aus Bronze*²² (Abb. 9c), die über ein Jahrzehnt später vom Architekten des Neuen Museums Friedrich August Stüler als so einzigartig erachtet wurde, dass er sie zunächst als alleiniges Ausstellungsstück für den neu geschaffenen Übergang zwischen beiden Museen vorsah (Abb. 10). Tatsächlich kamen dann hier von den Bronzestatuen auch der *Betende* und der *Xantener Knabe* (Abb. 11a-c) zur Aufstellung.

Überaus eindrücklich mutet das Tragwerk für das zertrümmer in einem Schiffswrack geborgene *Pferd von Artemision* an (Abb. 12). Immerhin hat das springende Tier nur noch mit den hinteren Hufen Kontakt zum Boden und trug sogar den *Jockey von Artemision*; zudem weist der Körper enorm viele Fehlstellen auf. Die restauratorische Lösung am Athener Nationalmuseum kam nicht ohne zusätzliche Stützverstrebung unterhalb des Pferdebauches aus.²³ Diese Ausnahmesituation verdeutlicht hier, dass man außen an den Statuen angesetzte Bauglieder weitgehend vermied. Ein tatsächlich ästhetisch complexes Beispiel bietet die Aufstellung eines Herrscherbildnisses in Sana in den 1930er Jahren; dagegen nahm sich die Aufstellung des *Jünglings von Antequera* (Abb. 13) aus den 1950er Jahren weniger auffällig aus.²⁴

Zumindest boten die verschraubten, verstifteten und vernieteten Tragwerke theoretisch die Möglichkeit, die zunächst gipshaltigen und ab dem Ende des 19. Jahrhunderts auch mit Zement angereicherten Ver- und Auffüllungen nur lokal auszuführen. Die leichte plastische Verarbeitung kam der Rekonstruktion von Fehlstellen entgegen. Dennoch wurde das Statuenniere oftmals zum Aktionsraum für üppige Einträge, mit denen aber auch das Gewicht der Figuren teils erheblich anstieg. Demgemäß massiver musste dann auch die Statik der Tragwerkskonstruktionen ausgelegt sein. Als eine jüngere Arbeit sei auf den *Schaber von Ephesos* in Wien verwiesen, der hier in den Jahren 1897/98, bevor er bis zum Hals mit einer zementhaltigen Masse aufgefüllt wurde, aus 234 Fragmenten mithilfe von 1800 Messingschrauben, 300 Messingblechen und diversen Eisenbaugliedern wiedergewonnen werden konnte²⁵ (Abb. 14a, 14b). Die Statue wiegt heute mit der nachantiken Basis über 250 kg; das tatsächlich Überlieferte brachte seinerzeit annähernd 85 kg auf die Waage.²⁶ Die Ergänzungen am Schaber lenken darauf hin, dass bei ihm wie auch bei den übrigen diskutierten Arbeiten die Materialität der Ergänzungsmittel von untergeordneter Bedeutung bleiben konnte. Entscheidender waren die Möglichkeiten ihrer Verarbeitung und die Kompetenz der Restaurierenden hierfür, sowie natürlich, dass sie die statischen Anforderungen – eben gegebenenfalls mit eingebundenen Tragwerken – erfüllten. Selbst die gegossene materialähnliche Rekonstruktion erhielt ihr zugedachtes Oberflächenbild durch ein Finishing, welches



9c (oben)

Tragwerk im Brustbereich zur Aufnahme der Flügel von der Neu-Restaurierung im Jahr 1844

9a (links)

Victoria von Calvatone, Berlin, Staatliche Museen, Inv. Sk 5 (kriegsbedingt verlagert: St. Petersburg, Eremitage), H. ohne Flügel 165 cm, H. mit nachantiken Flügeln 194 cm, Fotografie von 1904

9b (Mitte)

Rekonstruiertes Ergebnis der Erst-Restaurierung von 1836/37

sich – wie unten aufgeführt – in gleicher Qualität auch auf anderen Substanzen herstellen ließ. Zudem vergegenwärtigt eine Fotografie von der Restaurierung des überlebensgroßen *Poseidons von Artemision*²⁷ hier stellvertretend (Abb. 15), dass alle bisher genannten technischen Lösungsansätze das Aufbohren der antiken Substanz erforderten. Die zweifelsohne inszenierte Aufnahmesituation unterstreicht die Bedeutung des Vorganges für die Restaurierenden als wesentlichen Bestandteil der seinerzeit spektakulären Herrichtung des Bildnisses, was auch darin begründet lag, dass ausreichend stabile synthetische Klebemittel eben erst nach dem Zweiten Weltkrieg zur Verfügung standen.

Aufrichtung

Noch viel seltener als zu den bisher erläuterten frühen restauratorischen Interventionen finden sich Quellen zur präsentationsästhetischen Herrichtung, also Aufrichtung der Statuen. Dieser Vorgang war so selbstverständlich, dass er

kaum Beachtung fand, was verwundert, denn erst mit diesem technisch komplexen Prozess waren die Bildwerke in ihrer zugedachten Position zu bewundern; zudem erfolgte die Versockelung zumeist auf edlen Standhilfen, die den herausragenden Stellenwert der Antiken in den privaten wie auch öffentlichen Sammlungen unterstrichen. Waren die Bronzestatuen antik auf Steinpostamente aufgestellt, erfolgte dies mithilfe von angegossenem Blei. In solchen Angüssen konnten bei der Versockelung auf Metallbasen metallene Befestigungselemente eingesetzt gewesen sein. Kleinere und leichtere Figuren wurden durch Weichlötungen zwischen Fußsohlen und Metallbasen mit denselben verbunden.

Sobald die Bildwerke mit abgelösten Bronzebasen geborgen wurden – was selten vorkam – war ihre Replatzierung selbstverständlicher Gegenstand der Restaurierungen, so beispielsweise bei den *Läufern aus der Villa dei Papiri* (Abb. 16) unweit Herculaneums oder auch beim *Jüngling von der Porta Vesuvio* in Pompeji, den man im November 1900 entdeckte.²⁸ Überlieferte antike Bleivergüsse in den Füßen der Statuen fielen meist den frühen nachantiken Versockelungsvarianten

zum Opfer, um Raum für die neuen Montagebauglieder zu schaffen. Nicht nur beim *Betenden Knaben* (vgl. Abb. 7a) dürfte bei seiner Bergung (Ende 15. Jahrhundert) weitaus mehr vom antiken Versockelungsblei im hohl sowie unten offen gegossenen Standbein und teils vergleichbar gearbeiteten Spielbein erhalten gewesen sein, als der heutige Befund zu erkennen gibt. Die nachantike Installation metallener Elemente erfolgte in seinem Fall nicht nur einmal mit eingegossenem Blei (vgl. Abb. 7d). Ergänzt sei, dass seit der Renaissance für derlei Zwecke genauso der mineralische Verguss für die Einbringung von Versockelungselementen genutzt wurde. Weitaus häufiger waren die inneren Tragwerkstruktionen auch als Montageeinheiten mit den nachantiken Standhilfen der Statuen konzipiert. Ein gut untersuchter Beleg bietet sich mit dem erwähnten *Schaber aus Ephesos* (vgl. Abb. 14a, 14b) an.

Nur selten wurden vorerst die Hinweise auf die antike Sockelfestigung als bewahrenswert erachtet. Eine Ausnahme für das 19. Jahrhundert ist in der erwähnten *Victoria von Calvatore* (vgl. Abb. 9a) zu sehen, die ihren antiken Bleiverguss erst bei den Verlagerungen im Zweiten Weltkrieg verlor. Beim *Agon von Mahdia* (Abb. 17a, 17 b) hätte sich der Austausch des antiken Bleis gegen ein nachantikes Sockelelement im Standbein geradezu angeboten, um so die statisch anspruchsvolle Flügelstellung besser auffangen zu können.²⁹ Dementgegen war in Tunesien der Bleiverguss als zur Großbronze zugehörig angesehen und zwischen 1907 und 1909 ganz im ursprünglichen Sinne weitergenutzt worden. Genauso erfüllte an der *Victoria* der antike Bleiverguss auch nachantik seine Funktion.

Eine Besonderheit war die Installation drehbarer Basen. Erst so waren die Statuen von allen Seiten schön anzuschauen, wenn man bedenkt, dass das meist einseitig einfallende Tageslicht die Bildwerke beleuchtete. Elektrisches Licht rech-

net man zumeist erst ab dem 20. Jahrhundert zur Ausstattung von Ausstellungssälen. Frühestes Beispiel scheint der *Idolino von Pesaro* zu sein. Die Blütezeit der drehbaren Präsentation in den europäischen Sammlungen reichte von der zweiten Hälfte des 18. bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Blickt man allein auf die Antikensammlung in Berlin, wurde hier bald nach Eröffnung des heutigen Alten Museums im August 1830 der *Betende Knabe* drehbar aufgestellt, dem bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert fast alle Großbronzen mit dieser Aufstellungsvariante folgten. Hiernach nimmt das Interesse an der Drehbarkeit bald ab, die zu diesem Zeitpunkt längst nur noch dem Museumspersonal gestattet war. Die um 1859/60 beim *Xantener Knaben* (vgl. Abb. 11a) installierte Basis vergegenwärtigt mit ihrer technischen Ausführung das Prinzip der Drehmechanismen (vgl. Abb. 11b). Die außen sichtbaren Leisten sind im Inneren mit einer eisernen Konstruktion aus sternförmig angeordneten Bändern verbunden. Insgesamt acht um das zentrale Aufnahmeloch für einen Dorn installierte Rollen ermöglichen die Drehbarkeit. Der im Ausstellungssockel eingelassene Dorn gewährleistete den gleichmäßigen Verlauf der Drehbewegung und verhinderte unerwünschte Verschiebungen der Statue auf dem Postament. Ähnliche, zu Kränzen geformte Konstruktionen wurden unter den nachantiken Marmorbasen für Statuen eingesetzt. Derlei Piedestale verfügten zumeist über seitlich angesetzte Drehgriffe, die selbst heute noch eindeutig die frühere drehbare Aufstellung der hochkarätigen Großbronzen bezeugen.³⁰

Oberflächenbilder

Den wohl größten Stellenwert in der Geschichte der Restaurierung archäologischer Bronzen hatte der Umgang mit dem Oberflächenbild inne. Jenes reichte von nahezu unkorrodier-

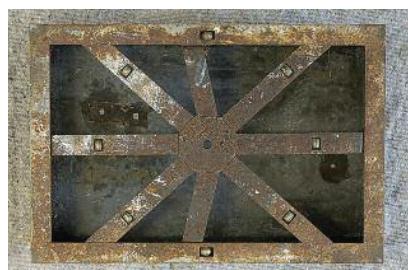


10

Entwurf von A. Stüler für die singuläre Präsentation der *Victoria von Calvatore* in der Galerie zwischen dem Alten und Neuen Museum, Darstellung von 1862



11a
Xantener Knabe,
Berlin, Staatliche
Museen, Antiken-
sammlung SMB-PK,
Inv. Sk 4, H. 143 cm



11b
Unterseite der
1859/60 installierten
Basis mit Drehmecha-
nismus



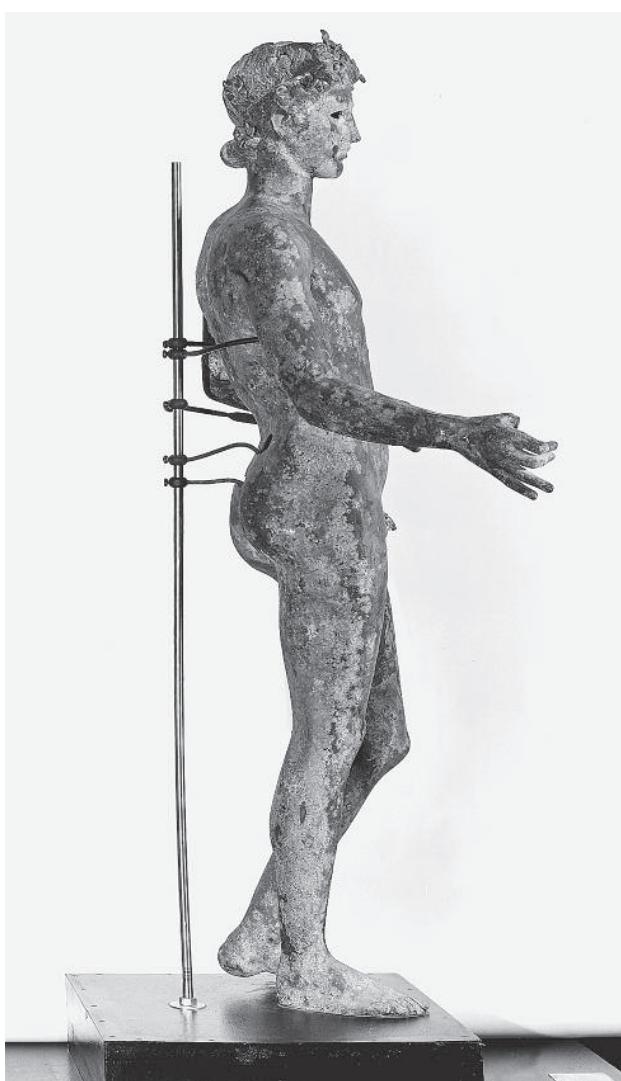
11c
Demontierbare und
wiederverwendbare
schmiedeeiserne
Elemente für die Ver-
sockelung

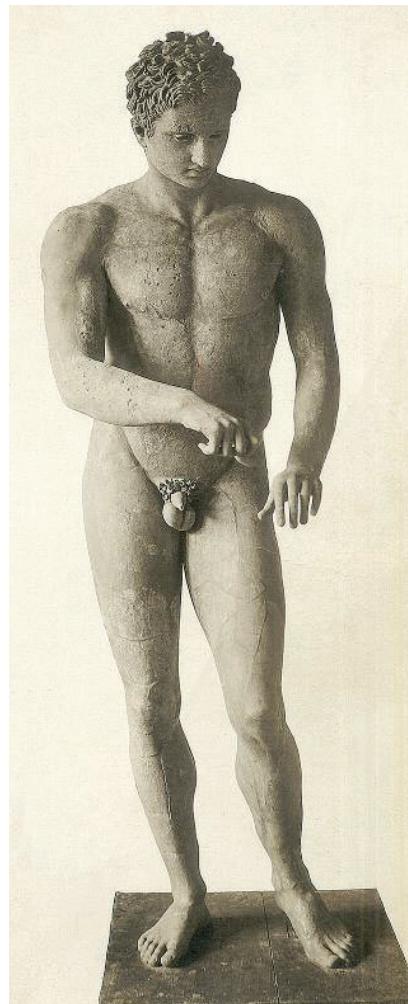
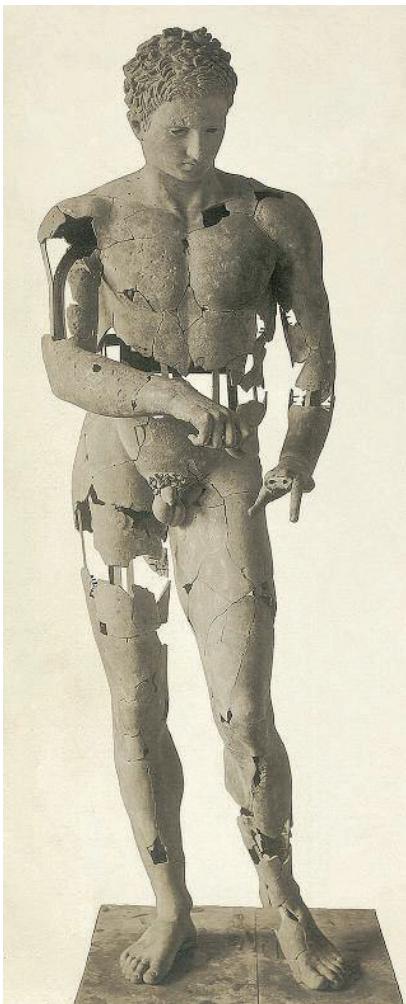
ten Moor- und Süßwasserfunden über ebene, das originale Oberflächenniveau widerspiegelnde Auflagen und dann die, bei denen das antike Niveau mehr oder weniger durch Konglomeratschichtungen beeinträchtigt wurde bis hin zu solchen, die das Objekt zu einem mineralisierten amorphen Gebilde mit weitgehend unkenntlichen Bezügen zur antiken objektbiografischen Phase veränderten. In diesem Span-



12
Pferd mit Jockey von Artemision, Athen,
Archäologisches Nationalmuseum,
Inv. X 15177, erhaltene L. 250 cm,
Fotografie vom Ende der 1920er Jahre

13
Jüngling von Antequera mit rückseitig
äußerlich sichtbaren Tragwerksele-
menten, Antequera, Museo de la
Ciudad, Inv. unbekannt, H. 143 cm,
Fotografie von 1987





14a

Schaber von Ephesos während der Restaurierung 1897/98, Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung und Ephesosmuseum, Inv. VI 3138, H. 192 cm, Fotografie von 1897/98

14b

Statue nach der Restaurierung, Fotografie von 1898

nungsbogen verwies Mitte des 16. Jahrhundert Benvenuto Cellini auf den ästhetisch beeinträchtigenden „Rost“³¹ und einhundert Jahre später Johann Joachim Winckelmann auf „eine grünliche Oberhaut [...], die im Welschen mit dem Wort *patina* bedeutet wird“³². In Abhängigkeit von der sich wandelnden Ästhetisierung des einen oder anderen Befundes lassen sich die restauratorischen Maßnahmen in ihrem Wesen auf vier Kernvorgehen zusammenfassen. Entweder beließ man das Oberflächenbild so wie vorgefunden oder beeinflusste es mechanisch, chemisch und/oder thermisch. Dort, wo man die erhofften Resultate vermisste, konnte das Imitieren einer Patina den Eindruck der archäologisch entstandenen vortäuschen; dergleichen galt erst recht für Hinzufügungen aller Art.

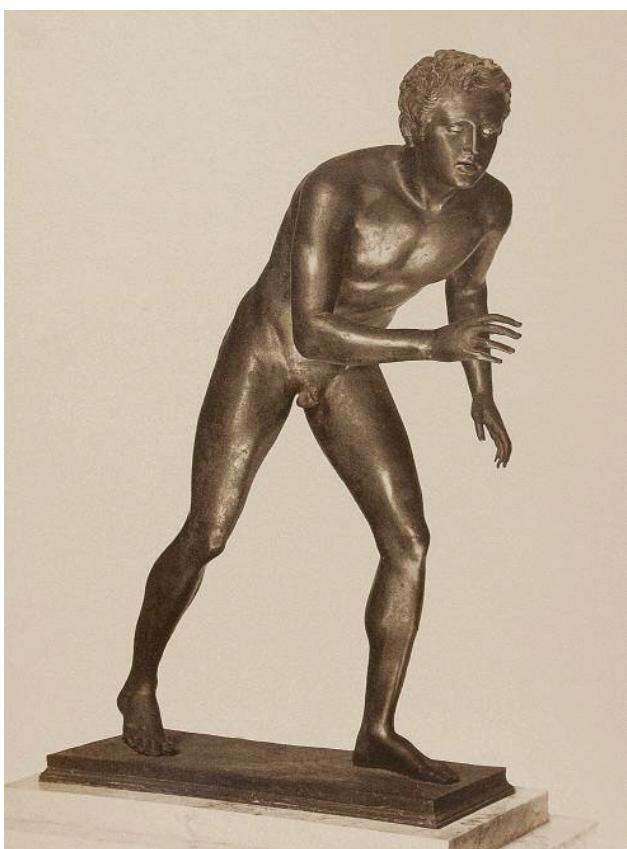
Die Ursprünge der Lackpatinierung in der Bronzerestaurierung – also die vollflächige Applikation eines fargebenden monochromen, meist opaken und selten transluzenten Überzuges aus Bindemitteln und färbenden Substanzen – sind in der italienischen Renaissance zu finden. Sie fokussierten bis in den späten Barock die Vorwegnahme der ästhetisierten Alterung von Kunstwerken und symbolisierten als Braun bis Schwarz (nur selten Grün) Beständigkeit. Für die bronzenen Antiken wirkte die von ihnen entlehnte Symbolik über den zeitgenössischen Kunstguss wieder auf sie zurück. Diese

farbikonologische Aura überdauerte bis in die Gegenwart in der Bronzierung auf allerlei Untergründen. Praktisch betrachtet, besaßen die Lackpatinierungen das Potential, sämtliche kunsttechnischen, aber eben auch restauratorischen Irrita-

15

Einbohren der Montagelöcher für das Tragwerk beim Gott von Artemision, Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. X 15161; H. 209 cm, Fotografie vom Ende der 1920er Jahre





16

Läufer aus der Villa dei Papiri, Neapel,
Museo Archeologico Nazionale, Inv.
NM 5627, H. 119 cm, Fotografie aus
dem ersten Drittel des 20. Jahrhun-
derts oder zuvor

tionen unter sich zu verbergen. Das einheitliche Oberflächenbild überzeugte bei solchen schon erwähnten Statuen wie der *Chimäre von Arezzo* (opak schwarz) und dem *Idolino von Pesaro* (opak braunschwarz) als Restaurierungen aus dem 16. Jahrhundert genauso wie an den im 18. Jahrhundert bearbeiteten Bronzen aus Herculaneum und der Villa dei Papiri, aus der sich beispielsweise die Läufer bis heute lackpatiniert zeigen (opak schwarz; vgl. Abb. 16). Mit der zunehmenden Ästhetisierung der archäologischen Korrosion verlor die Lackpatinierung ihre Bedeutung, sodass die Restaurierenden zu neuen Methoden griffen, um ihr Tun mit einem gefälligen Oberflächenbild zu beenden.

Die Repatinierung erzeugte erneut chemische Reaktionsprodukte des Grundmetalls. Als nachteilig erwies sich, dass solche Ergebnisse nur selten in Farbe und Morphologie den über lange Zeiträume entstandenen archäologischen Korrosionsbildern glichen. Zudem war zwingend der Kontakt zum Grundmetall erforderlich, folglich musste das vorgefundene und geschätzte Oberflächenbild oft tiefgreifender weichen als gewünscht. Und als Drittes dürfte die Wärmezufuhr, die für die chemische Reaktion bisweilen notwendig war, ein weiterer Grund gewesen sein, warum die Nachpatinierung an archäologischen Bronzen eine nachgeordnete Rolle spielte, denn selbst vergleichsweise geringe Temperaturen konnten sich

ungünstig auf Bestandteile der archäologischen Korrosion auswirken.³³ Eindeutig zielführend war die chemische Patinierung bei der Gewinnung von scheinbar echten Antiken, die hier unberücksichtigt bleiben.

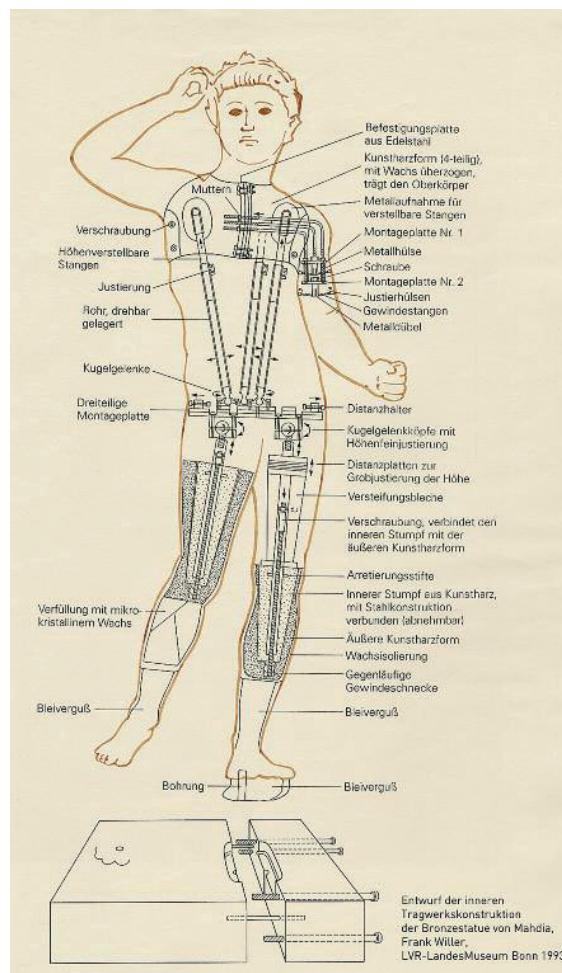
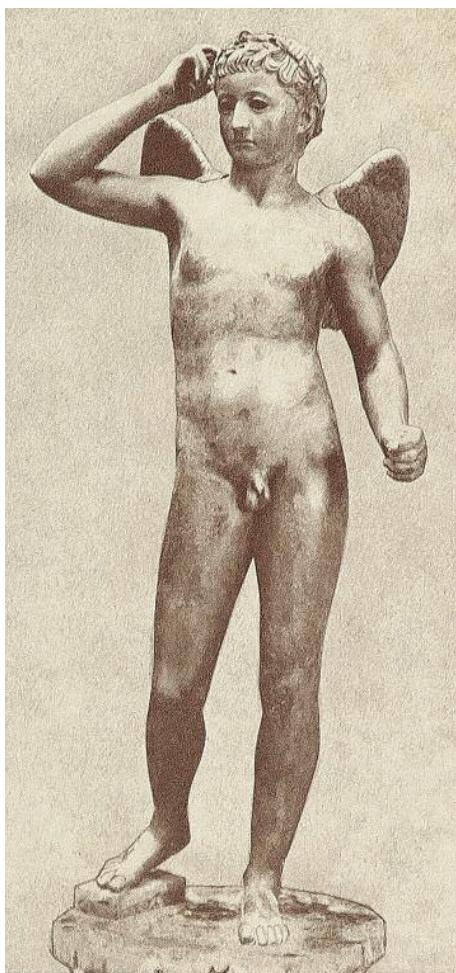
Als wesentlich erfolgversprechender erwies sich die Patinierung, die den frischgeborgenen Zustand (*in situ*) imitierte. Mit ihr ergab sich aus den variantenreichen Möglichkeiten der Kombination eines Bindemittels mit farb- und strukturgebenden Pigmenten und zerriebenen Korrosionsprodukten sowie bei Bedarf auch auf- und eingelagerten Bodenpartikeln ein breiter Gestaltungsspielraum. Die Insitupatina wurde zumeist nicht vollflächig appliziert, sondern ergänzte die archäologischen Oberflächenbilder bisweilen in morphologischer und farblicher Perfektion, die nicht selten trügerische Ambitionen verfolgte: Sie sorgte für die Unkenntlichkeit von Eingriffen, respektive für den Eindruck von Vollständigkeit. Imposante Beispiele finden sich vornehmlich in der Gefäßrestaurierung, so der in Neapel im ausgehenden 19. Jahrhundert, wie die Berliner Bronzen aus Villen am Vesuv zeigen (Abb. 18). Sie verweisen auch auf die Übernahme und Stilisierung der archäologischen Korrosionsvarianten in den Kunstgussbetrieben Neapels, die ihre Güsse nach den Antiken mit der „Patina Pompeji – Bläulich-grün, nicht poliert, roh oxidiert“ und „Patina Herculaneum – Dunkelgrün, etwas glänzend“³⁴ anboten.

Neue Wege

Wie mit den Großbronzen aus Herculaneum schon anklang, wurden bereits in Portici solche Vorgehensweisen skeptisch betrachtet, die das Original dann doch zu erheblich beeinflussten. Für das folgende Jahrhundert lassen sich dann schon einige Beispiele mehr für die Suche nach restaurierungsethisch akzeptablen Lösungen beibringen, die als Vorgänger aktueller Normative anzusehen sind.

So fokussierte die Erst-Restaurierung der *Victoria von Calvatone* von 1836/37 bis auf wenige kleinere Ergänzungen lediglich die Vereinigung der tatsächlich geborgenen Bruchstücke. Im Wesentlichen betraf dies die Vereinigung von Kopf, Torso, rechtem Arm und Bein sowie dem Himmelsglobus. Selbst gut zu rekonstruierende Partien, wie das statisch so wichtige linke Bein, wurden nicht ergänzt (vgl. Abb. 9b). Diese weitreichenden Rekonstruktionen nahm man neben der erwähnten Hinzufügung von Flügeln erst annähernd neunzig Jahre später in Berlin vor (vgl. Abb. 9a).

Ebenso folgte in Norditalien auch die finale Restaurierung der *Victoria von Brescia* einem etwas anderen Konzept als den bis dahin weit verbreiteten. Arme und Flügel waren vom Körper getrennt, als man sie im Juli 1826 barg. Eine unglückliche Erst-Restaurierung führte in der Konsequenz um 1838 zu einer Neu-Restaurierung, bei der die Bauglieder zur Aufnahme der abgelösten Teilstücke mithilfe von Pech eingebracht wurden.³⁵ Es ist zwar nicht eindeutig überliefert, ob man hierin eine bewusste restaurierungsethische Entscheidung sehen darf, doch auszuschließen ist es nicht. Immerhin



17a
Agon von Mahdia,
Tunis, Nationalmuseum
von Bardo, Inv. F 107,
H. 136 cm, Fotografie
aus dem ersten Drittel
des 20. Jahrhunderts

17b
Aktuell installierte Trag-
werkskonstruktion

vermied die Variante das Aufbohren der antiken Bronze. 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 wolle. Als ein interessantes Ergänzungsmittel ist hier das Wachs anzusehen. Es findet sich in einzelnen Fällen seit der frühen Bronzerestaurierung als eine gut bildsame Substanz, die sich eingefärbt sogar zur finalen Oberfläche modellieren ließ. Die entscheidende Voraussetzung war ein stabiler Unterbau, der den statischen Anforderungen gerecht wurde. Beim erwähnten *Berliner Jünglingskopf* (vgl. Abb. 5a) bildete die antike Bronze diesen Untergrund. Bei seiner Ent-Restaurierung 1890/91 regte die rudimentär überlieferte Frisur zu einer neuen Rekonstruktion an. Neu war nun, dass die ergänzten Frisurenelemente abnehmbar waren, respektive so das leichte Studium der tatsächlich überlieferten antiken Substanz möglich blieb (vgl. Abb. 5c).

Beim *Schaber von Ephesos* (vgl. Abb. 14a) griff man erstmalig bewusst auf verzinnte, somit korrosionsgeschützte Eisenelemente zurück. Und die Restaurierung des *Rankenträgers aus der Via dell'Abbondanza* in Pompeji von 1925 gibt eine Veränderung im Umgang mit den zementanteiligen Füllstoffen im direkten Kontakt mit der antiken Bronze zu erkennen, die man mit Gewebe vor dem alkalisch reagierenden Zement schützen wollte.³⁶

In den frühen 1880er Jahren realisierte man in der Berliner Skulpturenabteilung am *Mädchen von Kyzikos* (Abb. 19) einen restaurierungsethisch neuen Ansatz im Umgang mit dem fragmentarischen und fragmentierten Zustand. Von der einst lebensgroßen Figur konnten nur noch Bruchstücke vom Chiton und vom Mantel von der Hüfte an abwärts geborgen werden. Die gleichermaßen restaurierungspraktisch anspruchsvolle Arbeit beließ die Außenoberfläche der überlieferten Substanz gänzlich ohne Veränderungen: Rückformungen deformierter Partien blieben aus, Bruchkanten zwischen Fragmenten wurden nicht verfüllt, Ergänzungen aller Art unterließ man ganz. Nicht unerwähnt kann bleiben, dass die Fragmente mithilfe von Weichlötungen auf ein Tragwerk befestigt wurden, da, wie erwähnt, ausreichend stabile synthetische Klebemittel noch nicht erfunden waren. Mit diesem Ergebnis war nun der Museumsbesucher aber auch gefordert, vor seinem inneren Auge aus der Fragmentengruppe eine reich gewandete Frauengestalt rekonstruieren zu können.³⁷

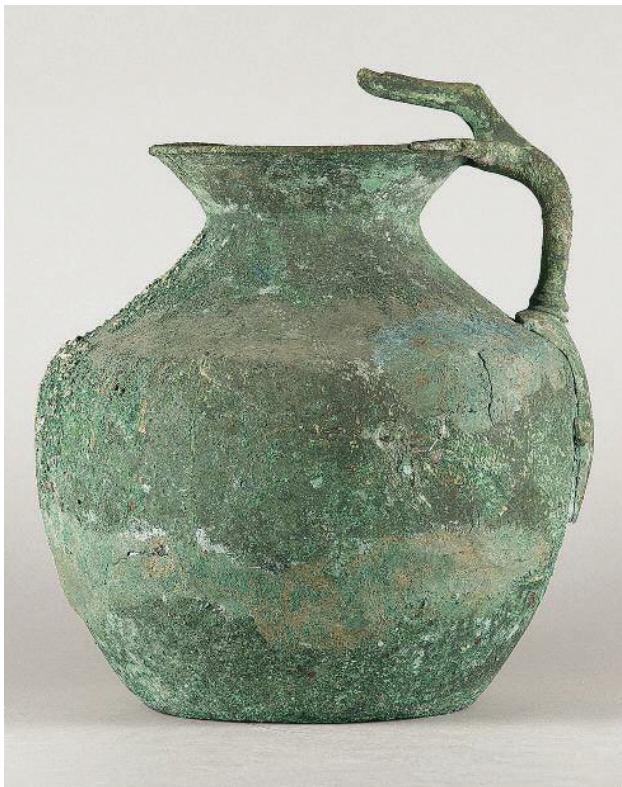
Blickt man auf die Befestigung der Statuen auf ihren nachantiken Basen, ist die Versockelung des *Xantener Knaben* (vgl. Abb. 11a) um 1859 als ein Novum anzusehen. Bei ihm kam das Einsetzen der schmiedeeisernen Bauglieder (vgl. Abb. 11c) ganz ohne jeglichen Verguss aus, respektive sind sie demontierbar, also reversibel und damit aber eben auch wie-

derverwendbar, ein Umstand, der sich bis in die Gegenwart bewährt.

Gerade die Überlegungen zur Reversibilität veranlassten den Restaurator und Erforscher des antiken Bronzegusses Kurt Kluge, in den 1920er Jahren eine standardisierte „Museumsmontage“³⁸ etablieren zu wollen (Abb. 20). Die aus seiner Sicht überlegene Methode sah die Installation von Hinterlegungen vor, die durch viele kleine Niete am Original und/oder den Ergänzungen gehalten werden. Neu war, dass die entsprechenden Löcher auf der Innenseite nur bis zur Hälfte der Bronzewandung eingebohrt werden sollten. Vernachlässigt man, dass das Einbohren von Nietlöchern zwar mit heutiger Überzeugung nicht zu den reversiblen Eingriffen gehört, jedoch für die damalige Situation in Ermangelung an ausreichend stabilen Klebemitteln die beste Alternative auch zur Weichlötung darstellte, ist der Vorschlag Kluges theoretisch als Schritt in die neue restaurierungsethische Richtung anzusehen. Allerdings vernachlässigt Kluges Überlegung den oft durch Korrosion destabilisierten Zustand der antiken Substanz sowie ihren zumeist geringen Querschnitt von wenigen Millimetern. Eine Lösung bot das Konzept also nur für die dickwandigen Güsse der nachantiken Jahrhunderte, für die Kluge tatsächlich restauratorische Erfahrungen vorweisen konnte, die ihm aber für die Antiken fehlten, folglich blieb sein Vorschlag ungehört.

18

Gefäß aus Boscoreale mit Insitupatinierung horizontal im unteren Drittel, Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, Inv. Misc. 8885, H. 36,5 cm, Fotografie von 2019



Epilog

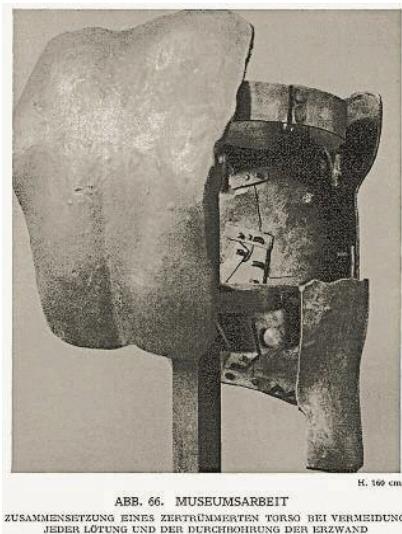
Die Auseinandersetzung mit den frühen Restaurierungsergebnissen ist nur dann weiterführend, sobald ihr Respekt zugrunde liegt. Die Ergebnisse unserer Vorgänger kritisch zu betrachten, kann viele Ziele verfolgen. Eines ist Abgrenzung von überkommenen Methoden. Bleibt man offen, erschließen sich die Geschichte unseres Berufsstandes und die Genese seiner aktuellen ethischen Grundlagen.

Von diesem Leitbild sollte auch der praktische Umgang mit den sogenannten Alt-Restaurierungen geprägt sein. Ihre Bewahrung an den Objekten kann sich wiederum bisweilen als der schonendste Umgang mit ihnen erweisen. Die bedingungslose Ent-Restaurierung ist angezeigt, sobald vormalige

19

Mädchen von Kyzikos mit dem Ergebnis der Erst-Restaurierung zwischen 1882 und 1887, Berlin, Staatliche Museen, Antiken-Sammlung, Inv. Sk 3, erhaltene H. 100,5 cm





20
Modellanordnung
zur Standardisierung
des Umgangs mit
fragmentierten anti-
ken Bronzestatuen
von K. Kluge aus den
1920er Jahren,
Fotografie von 1930

Interventionen sich als nachhaltig schädigend für die Originale herausstellen. Als diskutable Argumente gelten stilistische und inhaltliche Herleitungen, die nicht zwangsläufig eine Neu-Restaurierung zur Folge haben müssen.

Beim *Agon von Mahdia* (vgl. Abb. 17a) führte das rostende Tragwerk zu einer Volumenzunahme der mineralischen Verfüllung. Diese wiederum drohte die antike Bronze aufzureißen. Folgerichtig kam es in Bonn Anfang der 1990er Jahre zur bedingungslosen Ent-Restaurierung. Wenige Jahre später wurde am *Betenden Knaben* (vgl. Abb. 7a) die sukzessive Öffnung eines Risses in der antiken Bronze wahrgenommen. Als Ursache konnte die Montage der ergänzten Arme ausgemacht werden. Anders als beim *Agon* beinhaltete die Neu-Restaurierung des *Betenden Knaben* die Bewahrung sämtlicher das Original nicht schädigender Alt-Restaurierungen als wichtige Zeugnisse einer beispiellosen nachantiken Objektbiografie. Tatsächlich blieb die äußere Erscheinung der Statue die gleiche. Die Versockelung wie auch die Positionierung der statisch herausfordernd ergänzten Arme bewerkstelligt seither eine innere Tragwerkskonstruktion (vgl. Abb. 7e). Dergleichen findet sich in komplexerer Gestalt beim *Agon* zur Aufnahme der fragmentierten Originalsubstanz (vgl. Abb. 17b). Beide Arbeiten sind beinahe 30 Jahre alt.³⁹ Zählen sie damit schon zu den früheren oder noch immer zu den aktuellen Restaurierungen?

Uwe Peltz
Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin
Geschwister-Scholl-Straße 6
10117 Berlin
u.peltz@smb.spk-berlin.de

Anmerkungen

- 1 Der Beitrag versteht sich als Facette der historischen Bronzerestaurierung, die Gegenstand der enthusiastisch von Prof. G. Eggert (Sinzig) betreuten und von Prof. S. Schmidt (Berlin) ebenso begutachteten Dissertation an der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart ist. Vgl. PELTZ 2021
- 2 EGGERT 2021, S. XII
- 3 Vgl. WUENSCHE 2004
- 4 Vgl. LAHUSEN/FORMIGLI 2001, S. 209 f., Kat. Nr. 125, Abb. 125.1–125.3. Zum Angebot an die Berliner Antikensammlung im Jahr 1928 vgl. SMB-ANT-Archiv, Rep. 1, Erw 68
- 5 Vgl. MATTUSCH/LIE 2005, S. 61–64; LAHUSEN/FORMIGLI 2007, S. 157–166
- 6 WINCKELMANN 1762, S. 24
- 7 Vgl. WINCKELMANN 1762, S. 24 f.
- 8 Vgl. BOL 1985, S. 187
- 9 Vgl. CARRUBA 2006
- 10 FLECKER 2014, S. 89
- 11 Vgl. LAHUSEN/FORMIGLI 2007, S. 11, 14, Abb. auf S. 14
- 12 Vgl. LAHUSEN/FORMIGLI 2001, S. 243–245, Kat. Nr. 149, Abb. 149.1–149.6
- 13 Die technische Herleitung zur jüngst geäußerten Annahme, der Kopf gehöre zu einer Statue, genügt als diskutables Indiz, nicht aber als Beweis, vgl. PARISI PRESICCE 2010, S. 15
- 14 Vgl. DOSTERT/FRANKEN/PELTZ 2008, S. 10–19, 22 f., Abb. 9, 10
- 15 Zu solchen Statuen vgl. HABETZEDER 2012, S. 133–163
- 16 Vgl. PALAGIA 1990, S. 54 f.
- 17 Vgl. ROHNSTOCK 1997, S. 111–123, Abb. 3–13, Taf. 48.1–51.6; ROHNSTOCK 1998
- 18 Vgl. SIANO 2013
- 19 Vgl. FORMIGLI/PECCHIOLI 2002, S. 190–199, Abb. 11–18b
- 20 Vgl. MCINTYRE 1988, S. 82 f., Abb. 1–4
- 21 Vgl. MASSIMI ET AL. 1992, S. 101, Abb. 83–84
- 22 Vgl. PELTZ 2020
- 23 Vgl. HEMINGWAY 2004, S. 43–49, Abb. 25–29
- 24 Zum Herrscherbildnis vgl. WEIDEMANN 1983, Abb. auf S. 6. Zum Jüngling vgl. HEILMEYER 1996, S. 49, Taf. 27
- 25 Vgl. VAK 2017
- 26 Für die Informationen ist G. Plattner (Wien) zu danken.
- 27 Hierzu jüngst vgl. DAFAS 2019, S. 40, Taf. 39a.
- 28 Zum Läufer vgl. MATTUSCH/LIE 2005, S. 189–194, Abb. 5.1–5.14. Zum Jüngling vgl. HEILMEYER 1996, S. 51–54, Taf. 36–46
- 29 Vgl. WILLER 1998, S. 73–76, Abb. 2–7
- 30 Vgl. PELTZ 2013a, passim
- 31 SEIDEL 1979, S. 451
- 32 WINCKELMANN 1762, S. 40
- 33 Vgl. PELTZ 2014, S. 164
- 34 SOMMER 1914, o. Pag.
- 35 Vgl. MIAZZO 2011; MORANDINI 2011
- 36 Vgl. MELILLO 2013
- 37 Vgl. PELTZ 2013b, S. 25 f., Abb. 9–10
- 38 Vgl. KLUGE 1928, S. 12
- 39 Zum Betenden Knaben vgl. ROHNSTOCK 1997, S. 105–111, Abb. 1, 2, Taf. 38.3–50.5. Zum Agon vgl. WILLER 1998, S. 76–88, Abb. 6–28

Literatur

- BOL 1985: Peter C. Bol, Antike Bronzetechnik, München 1985
CARRUBA 2006: Anna M. Carruba, La Lupa Capitolina: un bronzo medievale, Rom 2006
DAFAS 2019: Kosmas A. Dafas, Greek Large-Scale Bronze Statuary. The late Archaic and Classical Period, London 2019
DOSTERT/FRANKEN/PELTZ 2008: Astrid Dostert, Norbert Franken u. Uwe Peltz, „Ein seltenes und interessantes Stück“. Die erste antike Großbronze der königlichen Kunstsammlungen in Berlin und Potsdam. In: Jahrbuch der Berliner Museen 50, 2008, S. 9–24
EGGERT 2021: Gerhard Eggert, Vorwort. In: Uwe Peltz, AES AETERNUM. Die Restaurierungsgeschichte der Bronzen aus Berlins Antikensammlung. Monographien des RGZM, Mainz 2021, S. XI f.

- FLECKER 2014: Manuel Flecker, Die Kapitolinische Wölfin. Doch ein täuschend echt antikes Monument? In: Kathrin B. Zimmer (Hrsg.), Täuschend echt. Begleitband zur Ausstellung, Tübingen vom 11. November 2013–8. Februar 2014, Tübingen 2013, S. 81–91
- FURTWAENGLER 1893: Adolf Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen, Leipzig 1893
- FORMIGLI/PECCHIOLI 2002: Edilberto Formigli u. Roberto Pecchioli, L'ido-lino di Pesaro, un'indagine archeometrica. In: Alessandra Giumenti-Mair (Hrsg.), I bronzi antichi. Produzione e tecnologia. Atti del XV Congresso Internazionale sui Bronzi Antichi organizzato dall'Università di Udine, sede di Gorizia, Grado-Aquileia 22–26 maggio 2001. Monographies Instrumentum 21, Montagnac 2002, S. 187–199
- HABETZEDER 2012: Julia Habetzeder, The impact of restoration. The example of the dancing satyr in the Uffizi. In: Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome 5, 2012, S. 133–163
- HEMINGWAY 2004: Sean Hemingway, The horse and jockey from Artemision. A bronze equestrian monument of the Hellenistic period, Berkeley, Los Angeles, London 2004
- KLUGE 1928: Kurt Kluge, Die Gestaltung des Erzes und ihre technischen Grundlagen. Sammlung Kluge. Verzeichnis des ersten Teiles der Sammlung, Berlin 1928
- LAHUSEN/FORMIGLI 2001: Götz Lahusen u. Edilberto Formigli, Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik, München 2001
- LAHUSEN/FORMIGLI 2007: Götz Lahusen u. Edilberto Formigli, Großbronzen aus Herculaneum und Pompeji. Statuen und Büsten von Herrschern und Bürgern, Worms 2007
- MCINTYRE 1988: Ian McIntyre, Restoration and Repair of a Bronze Statue in the British Museum. In: Vincent Daniels (Hrsg.), Early Advances in Conservation. British Museum Occasional Paper 65, London 1988, S. 81–87
- MASSIMI ET AL. 1992: M. Massini, M. Melchiorri, P. Moioli u. A. Tognacci, Le indagini gammografiche. In: Francesco Nicosia u. Maurizio Diana (Hrsg.), La Chimera d'Arezzo, Firenze 1992, S. 99–113
- MATTUSCH/LIE 2005: Carol C. Mattusch / Henry Lie, The Villa dei Papiri at Herculaneum, Los Angeles 2005
- MIAZZO 2011: Lucia Mazzio, Ulteriori dati sullo stato di conservazione e osservazioni sull'interno della statua. In: Andrea Salcuni u. Edilberto Formigli, Grandi bronzi romani dall'Italia settentrionale. Brescia, Cividate Camuno e Verona. Frankfurter archäologische Schriften 17, Bonn 2011, S. 6–7
- MELILLO 2013: Luigia Melillo, The Ephebe from the Via dell'Abbondanza. History of a Restoration. In: Eric Risser u. David Saunders (Hrsg.), The Restoration of Ancient Bronzes. Naples and Beyond, Los Angeles 2013, S. 57–63 https://d2aohipo3d3idm.cloudfront.net/publications/restoring_bronzes/05_Bronzes.pdf (zuletzt 15.12.2021)
- MORANDINI 2011: Francesca Morandini, Integrazioni e restauri sulla Vittoria alata di Brescia. In: Andrea Salcuni u. Edilberto Formigli, Grandi bronzi romani dall'Italia settentrionale. Brescia, Cividate Camuno e Verona. Frankfurter Archäologische Schriften 17, Bonn 2011, S. 7–12
- PALAGIA 1990: Olga Palagia, Two Statues of Hercules in the Forum Boarium in Rome. In: Oxford Journal of Archaeology 9, 1990, S. 51–70
- PARISI PERSICCE 2010: Claudio Parisi Presicce, Der kapitolinsische „Brutus“ und der augusteische Klassizismus. In: Agnes Schwarzmaier (Hrsg.), Der „Brutus“ vom Kapitol. Ein Porträt macht Weltgeschichte. Katalog zur Ausstellung, Berlin vom 24. Februar – 2. Mai 2010, München 2010, S. 14–43
- PELTZ 2013a: Uwe Peltz, Mounting and Patina. Nineteenth-Century Solutions in the Restoration of Large Bronzes in Berlin's Antikensammlung. In: Eric Risser u. David Saunders (Hrsg.), The Restoration of Ancient Bronzes. Naples and Beyond, Los Angeles 2013, S. 95–112; https://d2aohipo3d3idm.cloudfront.net/publications/restoring_bronzes/08_Bronzes.pdf
- PELTZ 2013b: Uwe Peltz, Statik, Stand und Präsentation: Großbronzen-Aufstellungen des 19. Jahrhundert in der Berliner Antikensammlung. In: Museum Aktuell 206, 2013, S. 21–26
- PELTZ 2014: Uwe Peltz, „entfärbte Bronzen [...] zeugten von der großen Hitze“. Berlins antike Bronzen aus dem Friedrichshainer Leitturm und die Bedingungen in den Bunkern und der Reichsmünze von 1939 bis 1945. In: Jahrbuch der Berliner Museen 56, 2014, S. 151–172
- PELTZ 2020: Uwe Peltz, Die Berliner Restaurierung der Großbronze aus Calvatone zu einer Victoria: Eine Meisterleistung mit ambivalentem Ergebnis. In: Die Victoria von Calvatone. Schicksal eines Meisterwerks. Katalog zur Ausstellung, St. Petersburg vom 6. Dezember 2019–8. März 2020, St. Petersburg, Berlin 2020, S. 38–43
- PELTZ 2021: Uwe Peltz, AES AETERNUM. Die Restaurierungsgeschichte der Bronzen aus Berlins Antikensammlung. Monographien des RGZM, Mainz 2021
- ROHNSTOCK 1997: Uwe Rohnstock (=Peltz), Die neue Aufstellung und die Altrestaurierungen. In: Gerhard Zimmer u. Nele Hackländer (Hrsg.), Der Betende Knabe. Original und Experiment, Berlin u. a. 1997, S. 105–123, Taf. 48.1–51.6
- ROHNSTOCK 1998: Uwe Rohnstock (=Peltz), Die Odyssee des „Betenden Knaben“. Altrestaurierungen bei einer antiken Großbronze auf Wanderschaft. In: Restaura 3, 1998, S. 172–179
- SEIDEL 1979: Siegfried Seidel (Hrsg.), Leben des Benvenuto Cellini, florentinischen Goldschmieds und Bildhauers, von ihm selber geschrieben, übersetzt und mit einem Anhang herausgegeben von Goethe, Berlin 1979
- SIANO 2013: Salvatore Siano, The Birth and Second Life of the Minerva of Arezzo. In: Eric Risser u. David Saunders (Hrsg.), The Restoration of Ancient Bronzes. Naples and Beyond, Los Angeles 2013, S. 64–82; https://d2aohipo3d3idm.cloudfront.net/publications/restoring_bronzes/06_Bronzes.pdf (zuletzt 15.12.2021)
- SOMMER 1914: Giulio Sommer & Figlio, Catalogue illustré. Bronzes – Marbres, Napoli 1914
- STUELER 1862: Friedrich August Stüler, Das Neue Museum in Berlin, Berlin 1862
- VAK 2017: Bettina Vak, Restoration History and Stability Evaluation. In: Jens M. Daehner, Kenneth Lapatin u. Ambra Spinelli (Hrsg.), Artistry in Bronze. The Greeks and Their Legacy. XIXth International Congress on Ancient Bronzes, Malibu, October 13–17, 2015, Los Angeles 2017, S. 11–16
- WACKERNAGEL 1930: Martin Wackernagel, Der Bildhauer Kurt Kluge, Berlin 1930
- WEIDEMANN 1983: Konrad Weidemann, Könige aus dem Yemen. Zwei spätantike Bronzestatuen, Mainz 1983
- WILLER 1998: Frank Willer, Die Bonner Restaurierung des Eros von Mahdia. In: Antike Plastik 26, München 1998, S. 73–89
- WINCKELMANN 1762: Johann Joachim Winckelmann, Sendschreiben von den herculanischen Entdeckungen an den hochgebohrnen Herrn Heinrich Reichsgrafen von Brühl, Dresden 1762
- WUENSCHE 2004: Raimund Wünsche, Zur Farbigkeit des Münchner Bronzekopfes mit der Siegerbinde. In: Vincent Brinkmann u. Raimund Wünsche (Hrsg.), Bunte Götter. Die Farbigkeit Antiker Skulptur. Katalog zur Ausstellung, München vom 16. Dezember 2003 – 29. Februar 2004, 15. Juni – 5. September 2004, München 2004, S. 132–147

Abbildungs nachweis

- Abb. 1: SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 8 b, Fach 240, Bronzen
- Abb. 2a: R. Kühling, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München
- Abb. 2b: SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 7 b, Fach 219, Bronzen
- Abb. 3a, b: SMB-ANT-Archiv, Rep. 1, Erw 68
- Abb. 4: Postkarte, Privatbesitz U. Peltz
- Abb. 5a, 7a, 11a, 13, 19: J. Laurentius, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung
- Abb. 5b: aus FURTWAENGLER 1893, Taf. 32
- Abb. 5c: SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 3480
- Abb. 6: SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 7 b, Fach 219, Bronzen
- Abb. 7b–e: J. Denninger, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung
- Abb. 8a: SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 7 b, Fach 209, Bronzen
- Abb. 8b: S. Siano, Istituto di Fisica Applicata „Nello Carrara“, Sesto Fiorentino
- Abb. 9a: SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 7102
- Abb. 9b: D. Greinert, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte (auf Grundlage von: SMB-ANT-Fotoarchiv, ANT Neg. 7102)
- Abb. 9c: M. Verevkin, State Hermitage Museum, St. Petersburg
- Abb. 10: aus STUELER 1862, Taf. 24
- Abb. 11b–c; 18: U. Peltz, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung
- Abb. 12; 15: Archäologisches Nationalmuseum Athen
- Abb. 14a–b: Kunsthistorisches Museum Wien
- Abb. 16: SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 8 b, Fach 226, Bronzen
- Abb. 17a: SMB-ANT-Fotoarchiv, Schrank 8 b, Fach 243, Bronzen
- Abb. 17b: F. Willer, Rheinisches Landesmuseum Bonn
- Abb. 20: aus WACKERNAGEL 1930, Abb. 66