

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

25. Jahrgang

April 1972

Heft 4

## ANTIKENERGANZUNG UND ENT-RESTAURIERUNG

Bericht über die am 13. und 14. Oktober 1971 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte abgehaltene Arbeitstagung

*(Mit 5 Abbildungen)*

In den letzten Jahren mehren sich Restaurierungsunternehmungen an antiken Skulpturen, deren Ziel es ist, durch Abnahme der Ergänzungen, mit denen von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert versucht wurde, das jeweilige Kunstwerk in seiner Vollständigkeit wiederherzustellen, und Reduzierung auf den Torso der antiken Substanz, einen „neuen, ungehinderten Zugang zum Original“ zu öffnen. Doch Restaurieren von Kunstwerken ist, im Sinne des historischen Bewußtseins, immer ein Wiederherstellen und ein Zerstören zugleich. Der Versuch einer Wiederherstellung der „Wahrheit“ des Originals der Kunstgeschichte muß immer erkauft werden mit der Zerstörung der soziologischen Wirklichkeit der aus der Vergangenheit in die Gegenwart gewachsenen geschichtlichen Form. Hinter der Problematik des Restaurierens steht die Problematik einer zwiespältigen Definition des historischen Kunstwerkes, einerseits aus der Idee der Autonomie des ästhetischen Objektes, andererseits aus der Erfahrung seiner Geschichtlichkeit.

Das Opfer, das den ent-restaurierenden Versuchen einer Rückkehr zu den Quellen der antiken Kunst gebracht werden muß, ist ein zweifaches: es ist nicht nur das Opfer eines Stücks Kulturgeschichte, sondern in vielen Fällen auch eines Stücks Kunstgeschichte, nämlich dort, wo solche antike Skulpturen in ihrem – und sei es falsch – ergänzten Zustand als Interpretationen der Antike inzwischen zu Kunstwerken „in their own right“ geworden sind und dadurch in die neuere Kunstgeschichte hinein weitergewirkt haben.

Es war das Ziel der Arbeitstagung, die das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München veranstaltete, in einem Gespräch zwischen Klassischen Archäologen und Neueren Kunsthistorikern, zwischen Wissenschaftlern und Restauratoren, die divergierenden Standpunkte gegeneinanderzustellen, Möglichkeiten und Gefahren klärend

abzuwägen, auch wenn von vornherein kaum erwartet werden konnte, daß sich zwischen den Extremen eine gemeinsame Formel, ein Ausgleich finden ließe in jener „stets gegenwärtigen Dialektik alles konservierenden Verhaltens der künstlerischen Vergangenheit gegenüber“, wie Willibald Sauerländer dies in seinen einleitenden Worten nannte.

Das Programm sah zwei die allgemeine Fragestellung der Tagung ansprechende Vorträge zur Geschichte der Antikenrestaurierungen und die Erörterung des Grundanliegens und der sich daraus ergebenden Einzelfragen an drei exemplarischen Fällen vor. Leider hatte Herbert Keutner seinen an den Anfang gestellten Vortrag über „Antikenrestaurierung der Renaissance“ abgesagt, so daß von den Grundsatzreferaten nur der als Anschluß daran gedachte Vortrag von Walter Hatto Gross über „Grundsätzliches zur Frage historischer Antikenergänzung“ übrigblieb. Die drei behandelten Einzelfälle: die Laokoongruppe, der Barberinische Faun und die Giebelskulpturen von Ägina, sind drei Beispiele, bei denen – wenn auch unter jeweils verschiedenen Voraussetzungen – Neu-Restaurierungen mit einschneidenden Folgen einer für die historische Antikeninterpretation und Antikenrezeption gleichermaßen bedeutsamen Restaurierungsgeschichte gegenüberstehen. Hier wurden jeweils zwei Referate gehalten: eines über die historische Restaurierungsgeschichte von einem Neueren Kunsthistoriker und eines über die gegenwärtige „Ent-Restaurierung“ von einem Klassischen Archäologen. Die daran sich anschließenden Diskussionen fanden im Zusammenhang mit dem Faun und den Ägineten teilweise vor den Originalen in der Glyptothek statt.

Zum Laokoon referierten Hans Henrik Brummer über die Restaurierungsgeschichte und Georg Daltrop über die neueste Wiederherstellung der Gruppe in den Jahren 1957–1960 durch Filippo Magi. Prof. Magi, der erfreulicherweise selbst an der Tagung teilnahm, äußerte sich in einer kurzen Erwiderung zu einigen von seinen eigenen Ergebnissen abweichenden Beobachtungen Daltrops und fügte in einem eingeschobenen Referat neue Beobachtungen zur Rezeptionsgeschichte der Laokoongruppe hinzu.

Brummers Vortrag, der im wesentlichen den Darlegungen seines Buches (*The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art No. 20, Stockholm 1970) folgte, schnitt wohl das bedeutsamste und trotz – oder gerade wegen – seiner ungewöhnlichen Fülle von Dokumentation auch komplizierteste Kapitel der Antikenrestaurierung des Cinquecento an, das die Wissenschaft seit langem stark beschäftigt hat und dennoch in vielen Punkten noch immer ungeklärt ist. Denn ungewiß ist schon, in welchem Zustand die Laokoon-Gruppe 1506 aufgefunden wurde, ob aufrecht und (abgesehen von den fehlenden Teilen) unbeschädigt, wie es die literarische Überlieferung will, oder in ihre Einzelteile aufgelöst oder gar zerbrochen. Fest steht nur, daß die Gruppe in ihrer frühesten Wiedergabe im (seitenverkehrten) Stich des Giovanni Antonio da Brescia, von der Aufstellung im Statuenhof abwich, noch keine zusammenfassende Basis hatte und daß hier der ältere Sohn von der Figur des Vaters weiter abgerückt und abgedreht war als in der reliefhaften Komposition, die das Bildwerk schließlich bekam.

Bekanntlich bewegt sich die ganze Restaurierungsgeschichte hauptsächlich um die Frage nach der Haltung, die dem verlorenen rechten Arm des Vaters zu geben sei. Die Lösung mit dem diagonal ausgestreckten, nur leicht nach vorn gebogenen Arm, mit dem die Gruppe auf uns gekommen ist, wird traditionell mit der von Vasari überlieferten Restaurierung durch Montorsoli aus den Jahren 1532/33 verbunden. Die von Brummer geäußerte Vermutung, daß diese ausgestreckte Haltung aber schon von Sansovino in dessen laut Vasari 1510 auf Anregung Bramantes gearbeiteter Wachs-kopie eingeführt worden sei, hängt an der nicht ganz unproblematischen Zuschreibung einer Zeichnung in den Uffizien, die allein die Figur des Vaters wiedergibt, an Sansovino durch Middeldorf. Von der Kopie selbst ist nicht bekannt, ob sie überhaupt eine Ergänzung versuchte. Deutlich ist allerdings die Übereinstimmung der Zeichnung mit einer der beiden Terracotta-Repliken in Princeton, die Brummer im Sinne dieser Hypothese versuchsweise mit der zwischen 1553 und 1568 überlieferten Kopie Sansovinos in der Medici-Sammlung identifizieren möchte.

Eine rechtwinklig nach oben gebeugte Haltung zeigt der unvollendete Marmorarm, der bis heute an der Rückseite des Sockels der Laokoongruppe angebracht war. Magis im Zusammenhang seiner Neu-Restaurierung angestellten Untersuchungen (Filippo Magi: *Il ripristino del Laocoonte*. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, serie III, Memorie vol. IX, Vatikanstadt 1960) haben ergeben, daß die rechte Schulter des Laokoon um ein beträchtliches Stück abgearbeitet und eine L-förmige Vertiefung in ihr angebracht war, in die dieser Marmorarm genau paßt. Über die Datierung dieser Abarbeitung läßt sich nur sagen, daß sie nicht vor 1540 geschehen sein kann, dem Jahre, in dem der Abguß für Primaticcios – noch den antiken Ansatz des Oberarmes zeigende – Bronzekopie genommen wurde. Die Existenz des unvollendeten Marmorarmes selbst ist seit 1722 bezeugt. Magi möchte beides, Abarbeitung und unvollendeten Arm (hierbei an eine alte Tradition anknüpfend), dem Michelangelo zuschreiben, eine von ihm stilistisch begründete These, die sich dokumentarisch nicht belegen läßt und die in Anbetracht der überlieferten grundsätzlich ablehnenden Haltung Michelangelos gegenüber Antikenergänzungen wohl kontrovers bleiben wird. Auffallend ist jedoch die Ähnlichkeit nicht nur der Armhaltung sondern auch der verschlungenen Schlange an dieser Stelle mit der Marmorkopie Bandinellis in den Uffizien. Wenn der laut Vasari von Bandinelli 1520 gefertigte Wachsarm, von dem man nicht weiß, ob er damals auch wirklich angebracht worden ist, dieselbe Haltung zeigte, dann wäre es Bandinelli gewesen, der die nach oben gewinkelte Ergänzung eingeführt hat, und der unvollendete Marmorarm wäre nur der – offensichtlich als unbefriedigend angesehene – Versuch ihrer Übersetzung in dauerhaftes Material gewesen. In jedem Falle ist es sicher wichtig, wie L. O. Larsson in der Diskussion betonte, die Rolle Bandinellis im Zusammenhang der Frühgeschichte der Laokoon-Restaurierung nicht zu unterschätzen.

Gleichgültig, wie nahe an 1540 man die Abarbeitung und den zu ihr gehörigen Marmorarm datiert, sie kollidiert in jedem Falle mit der Kontinuität der Ergänzung eines ausgestreckten Armes durch Montorsoli von 1532/33, die in zahlreichen Wieder-

gaben und Kopien des 16. und 17. Jahrhunderts aufgenommen wurde. Am bequemsten wäre es, wenn sich eine Möglichkeit ergäbe, Abarbeitung und Marmorarm vor Montorsoli zu datieren. Einen anderen Lösungsversuch dieses Problems referierte Brummer mit der Vermutung, Montorsolis Terracottarm sei nach 1540 abgenommen, jedoch, nachdem die Ergänzung mit dem (deswegen unvollendet gebliebenen?) Marmorarm verworfen war, wieder angesetzt worden. Den Zustand davor möchte er in der 1538/39 datierbaren Zeichnung des Francisco de Olanda im Skizzenbuch des Escorial sehen, auf der die Schlange in einer später nicht wiederkehrenden, um sich selbst geringelten Form gegeben ist; als mögliches Indiz dafür, daß der Arm Montorsolis mit einem, nach der Abarbeitung notwendigen Zwischenstück wieder benutzt wurde, führt er den an dieser Stelle eingezeichneten Bruch auf der Wiedergabe des Cambridger Skizzenbuches an. Diese Folgerungen klingen ohne jede Unterstützung durch Quellenbelege etwas abenteuerlich. Andererseits kann der verworrenen Restaurierungsgeschichte des Laokoon eine gute Portion Abenteuerlichkeit zugetraut werden. Wichtig ist jedenfalls, daß auch die angewinkelte Form des Armes in der Kunstgeschichte weitergewirkt hat, wie u. a. das dem Amico Aspertini zugeschriebene Londoner Skizzenbuch und eine der beiden Kleinbronzen im Bargello als Wiederholungen und Antonio Lombardis Relief der Schmiede des Vulkan als Rezeption bezeugen.

Doch es war die „Pathosformel“ des hinausgestreckten Armes, mit der die Laokoongruppe schließlich in die Ästhetik und die Geistesgeschichte eingegangen und auf uns gekommen ist, bis sie 1957 wieder abgetrennt wurde. Zwischen 1725 und 1727 restaurierte Cornacchini den Arm, wie Brummer angibt, in Marmor. Während des Pariser Exils der Gruppe von 1796 – 1815 blieb der Arm in Rom zurück, nach der Rückführung wurde er wieder angesetzt.

War der 1957 abgenommene Arm noch der von Cornacchini? Jedenfalls war er aus Stuck, wie Georg Daltrop in seinem Vortrag über die 1960 abgeschlossene Restaurierung durch Filippo Magi bestätigte.

Der Anlaß zur Neu-Restaurierung war ein wissenschaftlicher: seit Pollaks 1905 publiziertem Fund eines antiken rechten Armes des Laokoon weiß man, daß die originale Haltung sehr stark angewinkelt und zum Hinterkopf zurückgebogen war. 1942 entdeckte Ernesto Vergara Caffarelli, daß das gefundene Bruchstück nicht, wie Pollak angenommen hatte, zu einer anderen antiken Replik, sondern zum vatikanischen Exemplar gehörte, und die Auswertung der Funde von Sperlonga hat schließlich bestätigt, daß es sich bei der vatikanischen Gruppe um das von Plinius überlieferte Original der drei rhodischen Bildhauer handelt.

Die aufgrund dieser Erkenntnisse neu gewonnene Erfahrung des „Originalen“ gegenüber der Laokoongruppe ist das entscheidende Stimulans für die Neu-Restaurierung. Die Skulptur wurde dafür völlig auseinander genommen. Dabei fand sich außer der aus der Renaissance stammenden Abarbeitung der Schulter ein Dübelloch, das mit dem des Pollakschen Armes übereinstimmt. Außerdem stellte sich heraus, daß die Gruppe entgegen einer wörtlichen Interpretation der Pliniusstelle „ex uno

lapide“ aus sieben, mit dem verlorenen Arm des jüngeren Sohnes sogar aus acht Teilen bestand. Vor der Restaurierung wurde ein Gipsabguß hergestellt, dem man die Ergänzungen, die das Original bis 1957 trug, aufsetzte. Diese Reproduktion der historischen Fassung des Laokoon steht nun neben dem restaurierten Original im Cortile Ottagono.

Das Original wurde schließlich auf der im Cinquecento untergeschobenen Basis wieder zusammengesetzt, das fehlende Zwischenstück an der Schulter nach der Kopie Primaticcios in Gips ergänzt und der Pollaksche Arm angefügt, sowie schließlich die Position des älteren Sohnes nach den durch den Anschluß der verbindenden Stücke gegebenen Indizien verändert. Vorübergehend wurden alle fehlenden Teile in Gips von Magi zur Demonstration seines Rekonstruktionsvorschlages ergänzt. Nach diesem hat um das Haupt Laokoons ein Lorbeerkranz gelegen (die Einsatzlöcher dafür hält Magi jedoch für kaiserzeitlich) und die Hand des angewinkelten Armes den Kopf nicht berührt; der rechte Arm des jüngeren Sohnes war nicht steil erhoben, sondern ebenfalls angewinkelt und berührte die Schädelkalotte, die rechte Hand des älteren Sohnes entsprach der Form, die sie im Stich des Marco Dente hat. Bis auf den Schlangenkopf an Laokoons Hüfte, den Magi für nachweisbar und zum Verständnis der Gruppe notwendig hält, wurden die Ergänzungen wieder abgenommen und die Skulptur so auf die originale antike Substanz reduziert.

Daltrop schloß seinem Bericht einige Vermutungen über die auffallend breiten und – nach seiner Meinung – technisch ungewöhnlich gelegenen Schnittspalten zwischen den einzelnen Teilen der Gruppe an. Schon Magi hatte bemerkt, daß es gewisse proportionale Mißverhältnisse in den Maßen der Glieder gibt, aber auf genaue Maßangaben in seiner Publikation verzichtet. Nach Daltrops Meinung lassen diese Beobachtungen darauf schließen, daß die Skulptur ursprünglich doch aus einem Stück gewesen war (die Plinius-Aussage also wörtlich zu verstehen ist), daß die Gruppe aber später einmal zerbrochen ist und man daraufhin die Bruchstellen abgearbeitet und das Ganze nicht wieder ganz exakt zusammengesetzt hat. Bei Korrektur der Unstimmigkeiten an den Beinen würde die Figur des Vaters etwas nach oben rücken (die Eintiefung des Altares an der Sitzfläche Laokoons würde damit rückgängig gemacht) und in ein organischeres Verhältnis zur Figur des älteren Sohnes treten.

In seiner Erwiderung ging Filippo Magi, nachdem er kurz seine Zuschreibung des unvollendeten Armes an Michelangelo verteidigte, auf diese Beobachtungen ein. Seiner Meinung nach ist trotz der vorhandenen Unstimmigkeiten die Annahme eines Bruches auszuschließen, da die verschiedenen Teile konkav-konvex zusammenpassen und keine Schäden an der Oberfläche festzustellen sind. Über diese Frage und die Interpretation des Pliniuszitates, das nach überwiegender Ansicht nur bedeuten kann, daß die Gruppe ganz, d. h. auch an diffizilen Stellen, aus Stein war, schloß sich eine Diskussion an. Andreae meinte, die Schnittstellen seien für einen Bruch zu glatt, vielleicht sei die Gruppe aber einmal zum Transport mit Seilen auseinandergesägt worden. Möglicherweise wurden bei einer kaiserzeitlichen Restaurierung, bei der die lunensischen Marmorteile des Altares hinzugekommen sind und bei der offensichtlich auch

die ganze Oberfläche übergangen wurde, die originalen Ansatzstellen neu geglättet, was zu den Unstimmigkeiten führte.

In seinem eingeschobenen Referat mit dem Titel „Testimonianze poco note del Laocoonte e qualche messa a punto“ führte Magi einige bisher übersehene Reproduktionen der Laokoongruppe aus dem Cinquecento vor. Eine befindet sich im Zusammenhang einer Kreuzigungsgruppe aus dem Jahre 1513 von Gaudenzio Ferrari in Varallo Sesia in Piemont. Ihre phantastische manieristische Umsetzung (mit acht statt zwei Schlangen) der erst sieben Jahre zuvor entdeckten Antike ist offenbar nur aufgrund von Berichten entstanden, bringt aber schon zu diesem frühen Zeitpunkt die Vervollständigung mit dem ausgestreckten Arm des Vaters. Zwei Freskodarstellungen der Laokoongruppe hat Magi in dem für Kardinal Silvio Passerini errichteten sogenannten „Palazzone“ in Cortona entdeckt. Beide sind um 1527, also noch vor Montorsolis Ergänzungen, entstanden, beide erweisen sich als abhängig vom Stich des Marco Dente, doch zeigt die größere (farbige), die Magi dem Giovanni Battista Caporali, Maler und Architekten der Villa (sowie Übersetzer und Kommentator Vitruvs), zuschreibt, den Laokoon mit dem ausgestreckten Arm, die kleinere (monochrome), von Magi dem Tommaso Bernabei gen. Papacello zugeschrieben, den angewinkelten Arm wie in Bandinellis Version – ein hochinteressantes Nebeneinander beider Ergänzungsformen in der Frühzeit der Restaurierungsgeschichte des Laokoon, aus dem weitere Schlußfolgerungen zu ziehen wären. Magi kommentierte weiterhin kurz ein paar archäologische Rekonstruktionsversuche der Gruppe: er verwies auf die erst kürzlich publizierte (Braune, in: Das Katharineum, Lübeck 1966) Wiederherstellung von 1856 durch Carl Prien, gezeichnet von Overbeck, in der die Ergebnisse der Untersuchungen Magis vorweggenommen seien; er wandte sich gegen Paul Alströms Rekonstruktion mit dem Schlangenkopf an der Schulter statt an der Hüfte Laokoons und schließlich gegen Peter H. von Blanckenhagens Theorie von einem zweifigurigen Vorbild (ohne den älteren Sohn) und gegen seine Charakterisierung der rhodischen Gruppe als „weder echte Kopie noch wirkliches Original, sondern Verbindung von beidem“; außerdem referierte Magi über die alten Nachrichten (in Gaspare Celio, *Memoria de' nomi dell'artefici e delle pitture che sono nelle chiese, facciate e palazzi di Roma*, 1638, und Fulvio Orsini, *Note alla topografia di Roma del Martiani*), denen zufolge unter S. Pudenziana im 17. Jahrhundert Bruchstücke einer Laokoongruppe gefunden worden sind, die man damals als das wirkliche Original ansehen wollte, und schloß mit dem Relief der Auffindung der Laokoongruppe am Palazzo delle Esposizioni in Rom von 1882.

Die Behandlung der beiden Münchner Beispiele wurde eingeleitet mit dem besonders inhalts- und aufschlußreichen Vortrag „The Restorations of the Barberini Faun“ von Jennifer Montagu. Die Restaurierung des Barberinischen Faun vom Ende des 17. Jahrhunderts ist aufgrund einer späteren Tradition immer wieder mit dem Namen Bernini verbunden worden. Doch es sind in Berichten bedeutender Antikenergänzungen im 17. Jahrhundert eben fast immer nur zwei Namen, die auftauchen: Bernini und Algardi. Miss Montagu sieht den Grund für unsere noch immer sehr

begrenzte Kenntnis über die historischen Antikenrestaurierungen vor allem in der bisher versäumten Auswertung der Archive der damaligen Besitzer. Aus den Archiven der Barberini lasse sich ermitteln, wer tatsächlich den Faun im 17. Jahrhundert restauriert hat, nämlich zwei weitaus bescheidenere Bildhauer: Gioseppe Giorgetti und Lorenzo Ottone (s. J. Montagu: Antonio and Gioseppe Giorgetti, Sculptors to Cardinal Francesco Barberini, in: Art Bulletin 52. 1970, S. 278 – 98).

Der Torso des Faun wurde bei Umbauten in der Engelsburg, wahrscheinlich denjenigen zwischen 1624 und 1628, aufgefunden. Einen ersten Ergänzungsversuch zeigt der (seitenverkehrte) Stich in Tetius' „Aedes Barberinae“ von 1642. Die Figur ist hier, allen anatomischen Gegebenheiten zuwider, horizontal liegend gegeben. Entgegen der z. B. von Furtwängler und Wittkower geäußerten Meinung, diese Restaurierung sei nur auf dem Papier geblieben, glaubt Miss Montagu, daß sie tatsächlich ausgeführt wurde, weil es unwahrscheinlich sei, daß man die Skulptur 50 Jahre im Zustand des Torso belassen habe. Die Möglichkeit einer Beeinflussung dieser Fassung durch den Laurentius des Bernini, ebenso wie die häufiger geäußerte einer Inspiration der zweiten (aufrechten) Fassung durch Berninis Sebastian, beides Werke schon aus der Zeit von etwa 1616/17, hält sie für wenig wahrscheinlich. Stattdessen verweist sie auf die All-gemeingültigkeit und die in die Antike zurückreichende Tradition der Schlaf-(Endymion-) und Trunkenheits-(Noha)-Haltung, wie sie der Faun zeigt.

Der Autor dieser verunglückten ersten Rekonstruktion war sicherlich kein großer Künstler. Miss Montagu sieht ihn in dem Hausbildhauer der Barberini zu dieser Zeit, Arcangelo Gonelli. Trifft ihre Annahme, daß die Rekonstruktion verwirklicht wurde, zu, dann wäre der Faun in diesem seltsamen Zustand gewesen, als ihn Poussin sah. In einem Brief an Chantelou von 1644 berichtet dieser von seinen Bemühungen, für den Bildhauer Thibault Poissant die Erlaubnis zur Anfertigung einer Kopie zu erlangen. Ob diese zustande kam, ist unbekannt; doch Miss Montagu glaubt, daß sich in der Figur eines trunkenen Jünglings in der Londoner Kopie eines der von Poussin für Richelieu gemalten Bacchanale ein Reflex des liegenden Faun finden lasse.

Die schlechte Qualität und falsche Position dieser ersten Aufstellung sei dann 50 Jahre später wohl die Veranlassung zur zweiten Restaurierung durch Giorgetti und Ottone gewesen. 1679 war diese vollendet. Von den beiden Bildhauern war Ottone der bessere, doch Giorgetti offensichtlich der leitende gewesen; sein trockener Stil dominiert. Um den Faun in eine aufrecht-zurückgelehnte Position zu bringen, wurde die antike Felsunterlage zu einem massiven Felssockel erweitert, wobei – wie Raimund Wünsche in seinem anschließenden Referat hinzufügte – in die antike Substanz eingegriffen wurde. Die sorgfältige Ausarbeitung dieses Sockels mit Baumstumpf und Blattwerk (nach der Überführung nach München im frühen 19. Jahrhundert abgearbeitet, doch erhalten z. B. in Bouchardons Kopie im Louvre und in Giuseppe Volpatos vor 1798 geschaffener Biscuit-Statue vom Kapitol) zeigt die Bedeutung, die man der Vielansichtigkeit der Skulptur beimaß. Der herunterhängende linke Arm und die beiden Beine wurden in Stuck ergänzt, dabei am linken Bein er-

haltene antike Marmorstücke eingefügt. Der linke Arm ist später durch eine Marmorfassung ersetzt worden, wie sich aus einem Inventar von 1738 erschließen läßt.

In demselben Inventar taucht auch zum ersten Mal die Zuschreibung der Restaurierung an Bernini auf. Miss Montagu zählte eine Reihe von Gründen auf, die (zusätzlich zu den Giorgetti und Ottone betreffenden Quellen) eine Beteiligung Berninis ausschließen: sein Name taucht in keinem der Dokumente auf, in denen er zu erwarten wäre; seit 1620 hatte Bernini nicht mehr für Kardinal Francesco gearbeitet; eine – nicht sehr hoch geachtete – Restaurierungsarbeit läßt sich im Spätwerk Berninis nicht unterbringen.

Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang eine erst neuerdings aufgetauchte terrakottafarbene Gipsstatuette in der Sammlung Dean Paul in Miami, die die Inschrift trägt: „Fatto dal Mano del Cavaliere Gianlorenzo Bernini“. Nach Miss Montagu's Ansicht ist die Inschrift zwar ein weiteres Zeugnis der frühen Verbindung von Berninis Namen mit dem Faun, die Statuette selbst hält sie jedoch für ein Modell von Giorgetti und Ottone, eher noch für eine spätere Kopie der restaurierten Fassung. Raimund Wünsche, der in seinem Vortrag auf das Werk zurückkam, möchte aus der Diskrepanz in der Ausführung zwischen den erhaltenen Teilen (zwar sorgfältig bei anatomischen, doch großzügig bei Haar- und Felspartien) und den in Marmor zu ergänzenden Teilen von Fels und Baumstumpf (die sehr detailliert gegeben sind) auf einen Arbeitsbozzetto, aus dem Stil und der Qualität auf ein Werk Berninis oder mindestens seiner Werkstatt schließen. Der Anteil Giorgettis und Ottones hätte sich dann auf die Ausführung beschränkt. In einer Erwiderung meinte Miss Montagu, diese Beobachtungen sprächen nicht gegen den Charakter einer Kopie.

Diese Form behielt der Faun über ein Jahrhundert. Wegen der schwierigen Zugänglichkeit der Barberini-Sammlung konnte er auf die Kunstgeschichte, abgesehen von den wenigen verkleinerten Kopien, keinen größeren Einfluß ausüben. In dieser Form noch sah (und kritisierte) ihn dann auch Winckelmann. 1798 erwarb der Händler und Bildhauer Vincenzo Pacetti den Faun von den Barberini, und durch ihn erfuhr er die letzte umfassende Wiederherstellung vor der heutigen Ent-Restaurierung (Abb. 4). Den herabhängenden Arm behielt Pacetti bei, doch beide Beine ergänzte er neu in Marmor; beim rechten berücksichtigte er die erhaltene antike Ferse und brachte es in eine stärker gespreizte und angewinkelte Position. 1804 wurde Pacetti gezwungen, den Faun an die Barberini zurückzugeben. Diese veräußerten ihn bald darauf an Ludwig von Bayern.

Pacettis schon archäologisch gemeinten Ergänzungen wurden von Raimund Wünsche in seinem Bericht über die Ent-Restaurierung des Faun einer Kritik unterzogen, die ihre Abnahme begründen sollte. Die stark zurückgezogene Stellung des linken Beines in Pacettis Fassung kam zwar dem originalen Zustand näher, habe es aber seiner stützenden Funktion beraubt, die es bei der aufgerichteten Haltung des Faun in der barocken Fassung haben mußte. Die Folge sei eine verkrampfte und labile Position gewesen, die im Gegensatz zum gelösten Gesichtsausdruck stand. Diese dem Kunstwerk abträgliche Situation sollte durch die Um-Restaurierung korrigiert werden. Ihr

Ziel war zuerst, die ursprüngliche Lage der Figur wiederzufinden. Die von Bulle vorgeschlagene, doch fehlgehende Rekonstruktion in Analogie zu einer liegenden Faunsfigur aus Pompeji konnte dabei nicht zugrunde gelegt werden. Die gefundene Lösung liegt halbwegs zwischen der ersten barocken und der Pacettis: die vom barocken Sockel genommene Figur wurde ein wenig weiter rückwärts und nach der Seite geneigt, in eine Haltung, die mit stilistischen Kriterien begründet wurde. Diese Verlagerung des Schwerpunktes nach hinten bestätigte zwar Pacettis Ergänzung des an den Körper herangezogenen rechten Beines, das nun gelöster wirkte. Doch Messungen gaben zu der Vermutung Anlaß, daß die Beine in der von Pacetti gegebenen Form zu lang seien; demzufolge wäre im originalen Zustand das linke Bein mehr angehoben, das rechte weniger weit nach außen gespreizt gewesen. Die Ansicht, daß diese falsche Ergänzung der Glieder den Zugang zu dem Kunstwerk der Antike mehr stören als ihr Fehlen, veranlaßte die Abnahme aller Ergänzungen, also beider Beine und des linken Armes. Um jedoch dem so erhaltenen Torso wieder Standfestigkeit zu geben, wurde das linke Bein in Form eines korrigierten Gipsabgusses des Pacetti'schen mit den antiken Bruchstücken wieder angesetzt, die Stellung des rechten Beines durch ein Stück des Oberschenkels, das die tiefe Abarbeitung an der Hüfte kaschiert, angedeutet. In einer harten Gegenüberstellung der „leblosen“ Formen der Pacetti'schen Ergänzungen und der „lebendigen“ naturalistischen Qualitäten der originalen Teile wurde diese Neufassung nicht nur als wissenschaftlicher, sondern auch als ästhetischer Gewinn interpretiert (Abb. 4 und 5).

Im Fall der Ägineten-Ergänzungen handelte es sich nicht, wie beim Laokoon und beim Faun, um das Ergebnis eines langen historischen Wachstumsprozesses, sondern um den einheitlichen Wurf nach einem einheitlichen Konzept. Hinter ihm stand schon die wissenschaftliche Archäologie, die dem Künstler „den Meißel führte“, wobei hier nun nicht nur die Vervollständigung eines Torsos zu einem neuen künstlerischen Ganzen, sondern auch die Rückführung auf einen wissenschaftlich definierten Originalzustand angestrebt wurde, wenigstens so weit es die erhaltene Substanz erlaubte. Thorvaldsens Ergänzungen der Ägineten sind in vieler Hinsicht eines der bedeutendsten Kapitel der Geschichte der Antikenrestaurierung: geistesgeschichtlich durch die Wirkung, die sie auf das Antikenverständnis der Goethezeit ausübten, archäologiegeschichtlich als Dokument des Überganges von einer künstlerischen zu einer wissenschaftlichen Antikenauffassung, museumsgeschichtlich als Zentrum und integraler Bestandteil des Ensembles von Klenzes Glyptothek und schließlich kunstgeschichtlich als eine die Antike interpretierende künstlerische Schöpfung des Klassizismus.

Lars Olof Larssons Vortrag (eine konzentrierte Fassung seines Aufsatzes „Thorvaldsens Restaurierung der Aegina-Skulpturen“, in: Konsthistorisk Tidskrift 38, 1969, S. 23–46) betonte besonders die archäologiegeschichtliche Bedeutung von Thorvaldsens Werk. Vornehmlich seit Furtwänglers Veröffentlichung ist Thorvaldsens Ergänzung das Ziel heftiger Kritik gewesen, nicht allein wegen ihrer Umdeutungen und Irrtümer, sondern weil sie überhaupt stattgefunden hat. Doch das 19. Jahrhundert und noch ein Historiker wie Jakob Burckhardt empfanden sie als Vorbild einer gelungenen

Antikenrestaurierung, und was später als mangelhaftes Einfühlungsvermögen getadelt wurde, hatte zuvor als die Fähigkeit Thorvaldsens gegolten, den stilistischen Charakter der Antike zu treffen.

1811 waren die Skulpturen von Haller von Hallerstein, Charles Robert Cockerell, John Forster und Jacob Linckh im Schutt der Tempelruine von Ägina aufgefunden worden. Ein Jahr darauf wurden sie von Martin von Wagner für Ludwig I. erworben, 1815 nach Rom gebracht, dort 1816 – 19 restauriert und schließlich in der 1828 eingeweihten Glyptothek aufgestellt.

Die Bevorzugung Thorvaldsens vor Rauch für die Aufgabe der Restaurierung zeugt von der großen Bedeutung, die Ludwig den Ägineten beimaß. Nachdem sich Ludwigs Hoffnung, Thorvaldsen mit diesem Auftrag nach München locken zu können, zerschlagen hatte, wurde Wagner als Überwacher der Arbeiten in Rom bevollmächtigt.

Die Restaurierung der Ägineten war wohl die durchdachteste Antikenergänzung. Sie geschah mit großem Verantwortungsbewußtsein und dem Bemühen um äußerste Sorgfalt. In Thorvaldsens Atelier wurden zuerst die zusammenpassenden Teile aneinandergesetzt, dann die fehlenden von Thorvaldsen selbst in Gips modelliert und von seinen Mitarbeitern in Marmor gehauen. Für ihre Anfügung wurden die Bruchstellen geglättet, doch wesentlich sorgfältiger als später – z. B. von Furtwängler – behauptet. Die Funde erlaubten nur die Wiederherstellung von fünf der ehemals elf Figuren des Ostgiebels und zehn der ehemals dreizehn Figuren des Westgiebels. Die Frage ihrer Anordnung war im Groben durch den Giebelumriß gegeben. Im einzelnen war sie jedoch Gegenstand kontroverser Diskussionen zwischen Cockerell, Wagner und Alois Hirt. Zwar hatte man Notizen über die Fundstellen zur Hand, doch waren sie weder ausreichend, noch wurden sie – wenn man von den späteren wissenschaftlichen Gesichtspunkten her urteilt – konsequent ausgewertet. Die Gruppierung des Westgiebels folgte im Großen und Ganzen den Vorschlägen Cockerells; beim Ostgiebel wich Thorvaldsen in einigen Fällen von ihnen ab. Der größte Irrtum, die falsche Rekonstruktion des Kriegertorsos als Liegefigur, widersprach z. B. Cockerells Erkenntnis.

Die später – vor allem durch Furtwängler – so stark kritisierte strenge, auf ein Zentrum ausgerichtete symmetrische Komposition sah man im Prinzip als durch die Fundumstände gegeben an. Heute enthüllt sie sich als Interpretation im Sinne eines klassizistischen Ideals. Ihre Verwirklichung ohne Rücksicht auf die fehlenden Figuren sowie die weiten Abstände in der Aufstellung auf langen Postamenten, die Wagner veranlaßte, um eine freie Sichtbarkeit der Figuren von allen Seiten zu ermöglichen, zeigen, daß die Wahrung der kompositorischen Übersichtlichkeit und die ästhetische Würdigung des Einzelobjektes für wichtiger galten als der szenisch-dramatische Zusammenhang. Aus einer unbewußten Interpretation in diesem Sinne und nicht aus gewollter Umdeutung erklären sich auch die stilistischen Abweichungen der neu hinzuerfundenen Köpfe von denjenigen, die Thorvaldsen nach den erhaltenen antiken kopierte, ihre weicheren Formen und ihre Übersetzung des archaischen Lächelns in einen lebendigen Ausdruck. Larsson verwies dabei auf die damalige Diskussion über

die ästhetische Bewertung des Stils der Ägineten; so empfand Wagner in seinem Bericht von 1817 die Diskrepanz zwischen dem für die frühe Entstehung der Skulpturen erstaunlichen Realismus der Anatomie einerseits und der Starrheit der Bewegungen und der Gesichter andererseits als störend. Larsson meinte, Thorvaldsen habe die Köpfe sozusagen auf das stilistische Niveau der Körper heben wollen. Selbst wenn dies wirklich eine bewußte Korrektur war, so zielte sie auf die Integrität des Historischen, nicht auf eine vorsätzliche Umprägung im Sinne eines gegenwärtigen ästhetischen Ideals. Wir wissen, daß Thorvaldsen den Auftrag nur zögernd übernahm, handelte es sich doch bei dem schwierigen Restaurierungsobjekt auch noch um ein Werk, daß an und für sich seinem Antikenverständnis nicht besonders entgegenkam (und die Ägineten haben ja auch im Werke Thorvaldsens keinen Niederschlag gefunden). Doch er war bereit, sein persönliches künstlerisches Anliegen hier seinem historischen Bewußtsein unterzuordnen.

Das Konzept seiner Restaurierung war weniger das einer totalen Wiederherstellung als das einer Heilung, einer Wiedergewinnung der ästhetischen Wirkung, für die um 1800 noch die Ergänzung als selbstverständlich erachtet wurde, zu der aber auch die Erfahrung des geschichtlichen Abstandes gehörte. Die Ergänzungen haben nicht in erster Linie die Aufgabe, die ikonographische, sondern die stilistische Form zurückzugewinnen. Das Streben ging dabei auf größtmögliche Homogenität des Alten und des Neuen, doch ohne die Substanz des Alten anzutasten, um nicht die Erfahrung der zeitlichen Dimension zu verwischen. So wurde die Oberfläche der wiederhergestellten Skulpturen nicht mehr, wie zuvor üblich, poliert, sondern man glich nun die Epidermis der Ergänzungen der verwitterten Struktur des Originalen an.

Thorvaldsens Ägineten standen an einer Wende in der Geschichte der Antikenrestaurierung. Larsson zeigte, daß sie im Grunde noch der vorangegangenen Tradition, wie sie in Cavaceppis methodischer Anleitung formuliert ist, etwa im Streben nach Homogenität, verpflichtet waren. Dagegen hatte schon Winckelmann für eine Unterscheidbarkeit von Alt und Neu plädiert. Gleichzeitig mit der Äginetenrestaurierung verzichtete man bei den Parthenonskulpturen bereits völlig auf Ergänzungen. Larsson zitierte William Hazlitt's Äußerungen über die Parthenonskulpturen, aus denen deutlich wird, wie nun gerade der Torsocharakter nicht mehr als Vanitas-Erlebnis, sondern als Erlebnis der Geschichtlichkeit, Einmaligkeit und Individualität des Kunstwerkes, sozusagen als Schicksalssymbol der Geschichte, empfunden wurde. Das dahinter stehende lebensphilosophische Erlebnis des Kunstwerkes als eines lebendigen, Zeit und Alter unterworfenen Organismus zeigt sich noch deutlicher in der Denkschrift Wilhelm v. Humboldts von 1830 über Antikenergänzungen im Berliner Museum, in der es heißt, Ergänzungen seien dort nicht mehr zu rechtfertigen, wo der Torso auch in seiner Verstümmelung ein Ganzes darbietet und eine Restaurierung zwangsläufig den Charakter verändern müßte. Von hier ist es nur noch ein Schritt bis zur Auffassung des Torsos als einer unabhängigen ästhetischen Erfahrung und eines in sich geschlossenen künstlerischen Konzeptes.

Zu solchen Torsi sind die Ägineten nun in der kürzlich abgeschlossenen Ent-Restaurierung, über die Dieter Ohlys Vortrag berichtete (siehe Archäologischer Anzeiger 1966, S. 515 – 28), geworden. Thorvaldsens Ergänzungen wurden dabei vollständig abgenommen, die Originalfragmente gereinigt, durch inzwischen hinzugefundene originale Bruchstücke (oder, soweit sie nicht nach München gelangt sind, deren Abgüsse) ergänzt und in Rekonstruktion der festgestellten originalen Gruppierung, teilweise mit Metallstangen montiert, auf neuen, den Giebelmaßen folgenden Steinpostamenten aufgestellt (*Abb. 1*). In seiner Begründung der restauratorischen Maßnahmen betonte Ohly den besonderen wissenschaftlich-dokumentarischen Wert, den die Ägineten als die – neben denen von Olympia – besterhaltenen großplastischen Giebelbilder archaisch-frühklassischer Zeit für die Kenntnis der antiken Kunstgeschichte haben, und wog dies gegen Thorvaldsens klassizistisch interpretierende Fassung ab. Bei einem solchen wissenschaftlichen Vergleich muß die Thorvaldsen'sche Fassung, zumindest seit den durch die Untersuchungen Furtwänglers und Eduard Schmidts – auch durch die neuesten ergänzende Funde – gewonnenen intensiveren Erkenntnissen über Gruppierung und Bewegung der Figuren, gewiß als Verfälschung erscheinen. Thorvaldsens Restaurierung verfügte nicht über die wissenschaftlichen Grundlagen für eine bauplastische Wiederaufstellung, doch eine solche war, wie Ohly betonte, damals auch nicht das Anliegen gewesen. Die Figuren waren als dekorative Gruppen aufgestellt. Erst 90 Jahre später sind die von Haller und Chockerell versäumten Untersuchungen über die zuverlässigsten Indizien der ursprünglichen Anordnung, nämlich die Bettungen in den aufgefundenen Teilen des Horizontalgesimses, nachgeholt worden.

In eingehender Analyse der erhaltenen Reste erläuterte Ohly die Neuaufstellung und verglich sie mit der Thorvaldsen'schen Fassung. Trotz ihrer allseitigen Bearbeitung haben die Giebelskulpturen den Charakter von Hochreliefplastik. Ihre formale und szenische Gebundenheit, in der jedes Element integraler Bestandteil eines Ganzen war, wurde in Thorvaldsens Aufstellung, in der jede Figur wie auf eine Bühne gestellt agierte und Teilgruppen stellvertretend für die ganzen Giebelkompositionen standen, nicht sichtbar. Ohly möchte darin einen Widerspruch zu dem Prinzip der Vollständigkeit, das der Faksimilierung der Oberfläche zugrunde liegt, und damit eine innere Inkonsequenz der Thorvaldsen'schen Restaurierung sehen. Trotz der sonst konsequenten Beachtung des durch die Verwitterung verursachten Oberflächenunterschiedes von Vorder- und Rückseiten der Figuren, war der kauernde Bogenschütze Herakles spiegelverkehrt aufgestellt gewesen. Der thematische Zusammenhang der Figuren von Vorkämpfer, Wankenden und Knappen im Ostgiebel war zwar in der alten Anordnung erkannt, doch motivisch umgedeutet worden: Thorvaldsen rekonstruierte den Fallenden in einen Liegenden um (*Abb. 2 u. 3*). Heute ist der inzwischen nachgewiesene originale Arm dieser Figur wieder angefügt, und es hat sich dabei gezeigt, daß sie noch aufrechter stand als in Furtwänglers Rekonstruktion. Der von Thorvaldsen ergänzte Kopf ist als Leihgabe an das Thorvaldsen-Museum nach Kopenhagen gegangen. Der dieser Figur gegenüberstehende siegreiche Hoplite, dessen Kopf Thorvaldsen nach dem des alten ster-

benden Kriegers kopiert hatte, hat nun seinen von Furtwängler aufgefundenen jugendlichen Kopf wiedererhalten.

Bei der Betrachtung des Westgiebels ergibt der Vergleich, daß die alte Aufstellung die Maße des Giebels und seinen Tiefenraum negiert hatte. Schon die Rekonstruktion Furtwänglers hatte bewiesen, daß Athena nicht hinten im Giebelraum, sondern ganz vorn stand, während die sie flankierenden Krieger aus der Tiefe heraus agierten. Die neue Aufstellung hat dem Rechnung getragen. Abgesehen von der Veränderung der Gesamtkomposition war die einschneidendste Umdeutung gegenüber der ursprünglichen Erscheinung des Westgiebels Thorvaldsens falsche Ergänzung der Hand der Athena. Die wiedergefundene originale Hand beweist, daß Athena die Lanze nicht schräg gegen den Schild („den Takt zum Kampfe schlagend“), sondern steil nach oben gehalten hatte.

Im Unterschied zum Faun handelte es sich bei den Ägineten um einen Extremfall des Widerspruches zwischen ergänzter Form einerseits und der – von der Wissenschaft erschlossenen – ursprünglicher Gesamterscheinung andererseits. Der überzeugenden Rekonstruktion des originalen Zustandes können die Ergänzungen Thorvaldsens nicht standhalten. Die Frage ist jedoch, ob diese jener zwangsläufig im Wege stehen mußte, d. h. ob die wissenschaftlich berechnete Forderung nach materieller Demonstration unseres Wissens vom Original zur Grundlage eines Eingriffes in die historisch gewachsene Gestalt gemacht werden soll, oder ob sie nicht besser an Abgüssen oder im Modell verwirklicht werden kann.

In den drei behandelten Fällen ist dieser Eingriff geschehen, wenn auch jedesmal unter anderen Voraussetzungen und mit anderen Konsequenzen. Was allen diesen Restaurierungen gemeinsam ist, ist das positivistische Kriterium der „Richtigkeit“ des Originalen, die nicht wie bis zum Ende des 19. Jahrhunderts durch den Stil, die Formensprache, sondern nur noch durch die tatsächliche authentische Substanz definiert wird. Und hinter dieser Priorität der substanziellen Authentizität wird die Kategorie der formalen Vollständigkeit zur Abstraktion und die der ikonographischen Stimmigkeit zur Assoziation.

Vom restauratorischen Standpunkt gesehen scheint der Fall der Laokoongruppe noch am wenigsten problematisch. Der wiedergefundene Arm hat den Streit des Cinquecento um die richtige Ergänzung entschieden. Die moderne Um-Restaurierung ist also gewissermaßen eine Rückkehr in die Frühzeit der Restaurierungsgeschichte des Laokoon, der wiederangefügte Pollak'sche Arm hat das Werk im Sinne des originalen „Concetto“ „richtiger“ gemacht. Doch ausschlaggebend war, daß er ihn auch in der originalen Substanz vollständiger gemacht hat, denn der Arm wurde erst ergänzt, nachdem sich herausgestellt hatte, daß der Pollak'sche Fund zum vatikanischen Exemplar gehörte.

Bei der Restaurierung der Ägineten fällt der Aspekt der hinzugekommenen originalen Substanz kaum ins Gewicht gegenüber dem der Wiederherstellung des originalen „Concetto“. Die Auflösung der Thorvaldsen'schen Fassung für die Neuaufstellung ersetzt die Rekonstruktion eines Teilcharakters des Ganzen durch die eines anderen. Bei Thorvaldsen war es die Vollständigkeit der Einzelfiguren als in sich geschlossene

Kunstwerke, hier ist es die des szenisch-formalen Zusammenhanges. Anstelle der klassizistischen ist eine der modernen Kunst entsprechende Interpretation getreten: die Vollständigkeit des Gesamtzusammenhanges kann nur als eine Linien und Rhythmus nachzeichnende Abstraktion erlebt werden; nur so ist es vom restauratorischen Standpunkt sinnvoll, wenn auch ganz isolierte Bruchstücke von Figuren in die Komposition einbezogen worden sind und wenn von dem Prinzip der Authentizität der Substanz, dem selbst die Nasenspitze der Athena zum Opfer gefallen ist, gerade bei dem abstrakten geometrischen Motiv der Schilde, die in Gips ergänzt wurden, abgewichen worden ist.

Der Fall des Faun ist wohl der problematischste. Die Divergenz von überkommener Gestalt und wissenschaftlichen Erkenntnissen war hier minimal, denn die Pacetti'schen Ergänzungen waren ja schon eine entscheidende Korrektur in dieser Richtung gewesen. Die Befreiung von allem Hypothetischen hat das Objekt nur in die Offenheit eines neuen hypothetischen Experimentierens, einer Rechnung mit wesentlich mehr Unbekannten als beim Laokoon, entlassen. Die Unvollständigkeit des herausgeschälten Torso ergab ein fragmentarisches Ergebnis, das bei dem Naturalismus des Stiles und der expansiven Bewegungsform der Figur unbefriedigend bleiben und daher durch Teilergänzungen zu einem neuen Kompromiß korrigiert werden mußte. Die neuen Erkenntnisse über Komposition und Gestalt des Originals waren hier weder entscheidend noch überzeugend genug, um die Abnahme der historischen Ergänzungen zu rechtfertigen. Die Ent-Restaurierung zeigt sich hier also als Prinzip eines stilistischen Purismus.

Am Beispiel des Barberinischen Faun entzündete sich auf der Tagung besonders die Diskussion über die Problematik, d. h. über die Aktiva und Passiva solcher Ent-Restaurierungen. In dem Vortrag von Walter Hatto Gross über das Thema „Grundsätzliches zur Frage historischer Antikenergänzung“ wurde die allgemeine Problematik vor dem Hintergrund der Geschichte der Antikenergänzung angesprochen.

Diese Geschichte lehrt, daß Canovas Weigerung, die Parthenonskulpturen zu ergänzen, zu seiner Zeit noch eine isolierte Ausnahme war. Der von ihm überlieferte Ausspruch, es sei ein Sakrileg, mit dem Meißel an Phidias' Werk zu gehen, galt der sakralen Unantastbarkeit des großen Künstlers, nicht einem Prinzip der Unantastbarkeit des Originalen. Noch die Giebelskulpturen von Olympia sind der Ergänzung nur entgangen, weil ihr Stil zur Zeit ihrer Auffindung nicht geschätzt wurde. Dagegen wurde das beliebteste Stück des Fundes von Olympia, der Hermes, noch am Ende des 19. Jahrhunderts von Schaper ergänzt, und zwar in einer Weise, die lange eine falsche Datierung durch die Wissenschaft beeinflußt hat. Was hier eine unbewußte Anpassung an das Stilgefühl der Zeit war, geschah bis ins 18. Jahrhundert als bewußtes künstlerisches Korrigieren und Weiterdenken. Als Extremfall einer rigorosen Anpassung führte Gross die Restaurierung der Aphrodite von Arles durch Girardon für Ludwig XIV. an; ihr wurde die Brustpartie abgearbeitet, weil der König eine volle Brust nicht liebte.

Gross definierte die historische Antikenergänzung als einen Funktionszusammenhang aus drei Faktoren: dem Stilgefühl der Epoche, dem Können des Restaurators und

den Ideen der Antiquare, d. h. den gelehrten Interpretationen über inhaltliche Bedeutung und künstlerische Form, die man dem Werke gab. Als Beispiel verschiedener Umdeutungen, zu denen es dabei kommen konnte, erwähnte Gross den Diskobol, von dem neben dem wohlhaltenen, kaum ergänzten Exemplar des Thermenmuseums drei völlig camouflierte Fassungen existieren: der zu einem stürzenden Krieger ergänzte Torso im Kapitولينischen Museum, die in einen Diomedes umgedeutete Kopie aus der Sammlung Lansdowne und eine Version als Jäger Endymion in den Uffizien. Diese wiederum ist ein symptomatischer Fall für die Gefahren einer wissenschaftlichen Rück-Restaurierung: das 19. Jahrhundert hat hier das für das neue *Concetto vitale* Attribut des Hundes wieder entfernt; das Ergebnis ist ein inhaltsloses, ahistorisches Objekt, weder Endymion noch Diskuswerfer.

Der utopische Charakter des Konzeptes einer Wiedergewinnung des „unverfälschten“ Originals durch Reduzierung auf die antike Substanz zeigt sich in den Grenzen, an die es stößt: es kann immer nur bis zu dem Punkt gelangen, bis zu dem die Skulptur in der Geschichte zur Restaurierung vorbereitet war, bis zu den Schnittflächen und Abarbeitungen des Torsos, also einem Zustand, der niemals historisch war. Noch deutlicher wird dieser utopische Charakter in den Fällen, in denen nach Eliminierung der Ergänzungen nur noch ein Trümmerhaufen aus Bruchstücken ohne physischen Zusammenhalt, formalen Zusammenhang und inhaltliche Bedeutung übrigbliebe. Gross demonstrierte dies am Beispiel des Farnesischen Stiers. Schon allein aus Gründen des Erhaltungszustandes bleibt in den meisten Fällen nichts anderes übrig, als weiterhin mit den historischen – richtigen und falschen – Ergänzungen zu leben.

Gross beleuchtete das Problem der Ent-Restaurierungen vor allem unter dem Gesichtspunkt der musealen Funktion der Kunstwerke. Der wissenschaftliche Anspruch einer allein von der stilistischen Qualität her begründeten Bewertung der Objekte könne nur allzuleicht in Widerspruch stehen zu den Grenzen der inhaltlichen und ästhetischen Auffassungsmöglichkeiten des wissenschaftlich nicht vorgebildeten Museumspublikums. Deutlich werde dies etwa beim Beispiel der sog. Eirene des Kephsodot: die Replik im Torso Fabrizi in New York ist zwar in der stilistischen Qualität dem wohlhaltenen, doch schwachen Exemplar in der Glyptothek weit überlegen, aber als Bruchstück, das seine formale und inhaltliche Individualität total eingebüßt hat, als Museumsstück wertlos und daher auch nicht ausgestellt, während das Münchner Stück das „*Concetto*“ zwar künstlerisch abgeschwächt, doch vollständig widerspiegelt. (Dagegen der Standpunkt einer didaktischen Priorität der stilistischen Qualität: Ohly meinte in der Diskussion, er würde gern das New Yorker Bruchstück gegen die Münchner Kopie eintauschen.)

Wieweit die Abnahme aller Ergänzungen zu einer Auflösung nicht nur der inhaltlichen, sondern auch der formalen Verständlichkeit eines Werkes führen kann, demonstrierte Gross an Beispielen in Kopenhagen, an denen dieses Verfahren besonders konsequent durchgeführt worden ist. Im Fall der aus der Sammlung Sciarra stammenden Bronzestatue der Ny Carlsberg-Glyptothek hat dies zu einer Verwandlung der Form geführt, die so weit geht, daß sie als Entstellung wirkt und daß eine imagi-

näre Vervollständigung die optische Vorstellungskraft des Laien weit überfordert. Grundsätzlich sei die Verpflichtung, den Museumsbestand in einer für den Besucher erschließbaren Form zu präsentieren, vorrangig zu sehen. Vor einer Repristinierung müsse daher, wenn man sich nicht mit einer Kommentierung der wissenschaftlichen Erkenntnisse über das Original im Katalog begnügen wolle, ein durchdachtes „Concetto“ stehen, in dem auch die Fragen nach dem Ergebnis einer Ent-Restaurierung, seiner ästhetischen Form und seiner musealen Aufgabe im Voraus beantwortet sind.

Die von Gross in den Vordergrund gestellte Frage nach dem Verhältnis der wissenschaftlichen Gesichtspunkte und der öffentlichen Funktion des musealen Objektes wurde im Verlauf der Diskussion wiederholt angesprochen, im Hinblick auf ihre Konsequenzen jedoch ganz verschieden beantwortet. Mit einer begrifflichen Kategorisierung in wissenschaftliche, ästhetische und didaktische Gesichtspunkte, zwischen denen die Restaurierung einen Ausgleich finden müsse, wie sie in der Diskussion aufgestellt wurde, kommt man wohl nicht viel weiter, weil diese Begriffe immer relativierbar sind und in ihrer Relativierbarkeit ineinander verschwimmen. Die Diskussion zeigte, daß eine Verständigung über diese Begriffe gar nicht möglich ist. Die Beantwortung der ästhetischen Forderung hängt davon ab, ob man die ästhetische Form primär in der Vollständigkeit des inhaltlichen und formalen „Concetto“ sieht oder in der stilistischen Reinheit der originalen Substanz. Die Beantwortung der wissenschaftlichen Forderung hängt davon ab, ob man den Originalbegriff als zeitgebunden relativiert oder absolut setzt, d. h., wie es in der Diskussion ausgedrückt wurde, ob man den Begriff des Ästhetischen in diesem Zusammenhang überhaupt für irrelevant hält und diesen Originalbegriff als „Wirklichkeit“ objektiviert postulieren will. Die Beantwortung der Frage nach dem Didaktischen hängt aber schließlich davon ab, ob man die Präsentation des Museumsbestandes in einer ohne Weiteres erschließbaren Form oder die Erziehung des Publikums zur Erfahrung eines durch die Wissenschaft erschlossenen partiellen Originalbegriffes fordern will.

Hinter diesen Antithesen steht insgesamt jedoch der ambivalente Charakter eines Originalbegriffes mit seinem Gegensatz von literarisch-objektivistischer Erfahrung des „Concetto“ und ästhetisch-subjektivistischer Erfahrung der stilistischen Form. Die wissenschaftliche Interessenkollision von Archäologen, deren Ziel die Erkenntnis des Originals der antiken Kunstgeschichte ist, und Kunsthistorikern, die im historisch gewachsenen Zustand der ergänzten antiken Skulptur ein bedeutendes Dokument der Kunstsoziologie und ein zu konservierendes Phaenomen der neueren Kunstgeschichte sehen, offenbart die andere Dimension unseres pluralistischen Verhältnisses zum historischen Kunstwerk, den Gegensatz zwischen phaenomenologischer Definition als autonomem ästhetischen Objekt und soziologischer als der Wandlung unterworfenem Produkt der Geschichte. Doch diese Dialektik gilt ja nicht nur für das „archäologische Material“. Die Fragwürdigkeit eines „denkmalpflegerischen Rousseauismus“, mit dem „der blinde Eifer der Fachwissenschaft zur schieren Zerstörung gewachsener Vergangenheit entartet“ trifft, wie Sauerländer in seiner Einleitung betonte, genauso auf denkmalpflegerische Unternehmen an Werken der mittelalterlichen und neueren Kunstgeschichte zu,

von Hildesheim und Speyer bis zu den Repristinierungen barockisierter mittelalterlicher Kirchen in Italien in den letzten 15 Jahren. Daher war es berechtigt, wenn Ohly davor warnte, die kontroversen Beurteilungen der neueren Ent-Restaurierungen von Antiken als einen wissenschaftstheoretischen Gegensatz von Archäologie und neuerer Kunstgeschichte zu sehen, eine antagonistische Vereinfachung, die in der Tat in den Diskussionen mitunter spürbar wurde.

Es ist dieser pluralistische Charakter unserer Kunsterfahrung, der den Denkmalpfleger und den Restaurator zwingt, sich auf den Pragmatismus zurückzuziehen, daß jeder Fall „immer nur“ ein Einzelfall ist mit eigenen Bedingungen, Anforderungen, Zielen und Grenzen, da jedes Prinzip relativierbar ist.

Im Zusammenhang der neuen Antikenrestaurierungen beginnt die Relativierbarkeit schon bei der Terminologie. „Ent-“ oder „De-Restaurierung“ als Negativum des Begriffes „Restaurierung“ legt das Gewicht auf „Rückgängigmachen“, nämlich der Vollständigkeit im historisch gewachsenen Zustand, auf Rückkehr hinter den soziologischen Prozeß der Restaurierungsgeschichte der antiken Skulptur. Die Neufassungen des Laokoon, des Faun und der Ägineten wollen jedoch als „Restaurierungen“ im positiven Sinne, als „Repristinierung“ des Originals, als eine Wiederannäherung des Kunstwerkes – so weit wie möglich – an den Urzustand seiner Entstehung verstanden werden. Die Befreiung der authentischen Substanz von allen späteren Zutaten, gleichgültig ob sie sich weit (wie im Fall der Ägineten) oder kaum (wie im Fall des Faun) von der ursprünglichen Form entfernt haben, um einen „ungehinderten“ Zugang zum Kunstwerk zu öffnen, dem Betrachter so erst die Möglichkeit zu geben, „hinter den Geist der Künstler, die es geschaffen haben, zu kommen“, setzt den Begriff des Originals als autonomem Produkt eines einmaligen schöpferischen Aktes voraus, wie er erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden ist und den Antikenrestaurierungen des Cinquecento und Seicento, für die das überkommene Objekt nur eine Grundlage des Weiterdenkens und Weitergestaltens gewesen ist, noch fremd war, und definiert ihn in einer modernen (oder gerade noch modernen) Erfahrung von haptisch-materiellen Qualitäten der Form. Jegliche Zutat muß die Reinheit dieser Erfahrung stören, und Ergänzungen sind daher nur insoweit zu rechtfertigen, als sie „für das Verständnis notwendig“ sind. Diese materielle Erfahrung des „Originals“ ist das primäre Anliegen der Ent-Restaurierungen, selbst wenn sie, wie bei der längst nicht mehr ganz originalen Oberfläche des Laokoon, bis zu einem gewissen Grad eine Illusion bleibt. Die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse über den kompositionellen Aufbau der Ägineten hätten sich sonst auch an Abgüssen demonstrieren lassen, und der Pollak'sche Arm hätte sonst ebensogut dem Gips aufgesetzt und der ausgestreckte am Original bleiben können wie umgekehrt.

Dieses Konzept einer Rückführung des Kunstwerkes auf einen historischen Urzustand unterscheidet sich zwar nur graduell von der Reinigung eines Gemäldes, die wir als unproblematischen konservierenden Akt empfinden, doch es bedeutet, den fortlaufenden soziologischen Prozeß der Geschichtlichkeit des Kunstwerkes aufzulösen und es in ein imaginäres statisches Geschichtsbild einer allgemeinen anthropologischen

Phaenomenologie zu versetzen. Auf den Hintergrund der Geschichte der Denkmalpflege bezogen, bedeutet dies eine letztlich Absage an deren aus der Romantik kommende lebensphilosophische Einstellung zur Geschichtlichkeit des Kunstwerkes zugunsten einer freien Manipulierbarkeit des historischen Objektes. Im Grunde ist das nichts anderes, als was Giorgetti und Ottone mit dem Faun und Thorvaldsen mit den Ägineten gemacht haben, nämlich eine neue Antikeninterpretation, nur statt unter einem primär künstlerischen, nun unter einem primär wissenschaftlichen Vorzeichen.

So gesehen wäre der neue Versuch einer Rückkehr zu der Urform nur unsere, zeitgebundene Fortsetzung des soziologischen Wandlungsprozesses des historischen Kunstwerkes. Sie geschieht aufgrund einer spezifischen *zeitgebundenen* Auswahl und Priorität von Kriterien des „Originalen“, die vom tatsächlichen geschichtlichen Original genauso weit entfernt ist wie die unrichtig ergänzte Fassung der Geschichte. Die herausgeschälte Torsoform ist das ästhetische Ideal dieser Interpretation. Deutlich zeigt sich dies in der Neufassung des Faun, die mit ihren nur noch angedeuteten Ergänzungen das originale Fragment in eine künstlerische Torsoform Maillol'scher Prägung verwandelt hat. Bei den in ihrer neuen Aufstellung auf Metallstangen balancierenden Torsi der Ägineten ergeben sich vielfältige vergleichbare Assoziationen. In den Diskussionen fielen Hinweise aus Pop-Art und Collage. Der nächste Schritt ist dann der, auch die Zufälligkeit der fragmentarischen Gestalt ästhetisch zu interpretieren, nämlich wie eine mit historischen Formen spielende künstlerische Verfremdung. Doris Schmidt sprach dies an, als sie die ent-restaurierte Kopenhagener Bronzestatue mit einer Plastik von Fiori verglich und eine solche Assoziation der an der modernen Kunst geschulten Phantasie des Betrachters als eine „rekonstruierende“ Betrachtungsmöglichkeit bewertete.

Eine solche Betrachtungsweise wäre eine Pervertierung des historischen Anliegens dieser Restaurierungen. Die moderne Verfremdung der geschichtlichen Aussage des Kunstwerkes in eine gegenwärtige historisierende Assoziation steht in diametralem Gegensatz zu dem quellenkritischen Wahrheitsstreben der Repristinierungen, doch sie beleuchtet den utopischen Charakter ihres objektivistischen Anspruches und die Gefahr, die er für die historische Erfahrung bedeutet. Es ist zwar sicherlich nicht zu bestreiten, daß die neue Aufstellung der Ägineten für uns heute, jedenfalls für den nicht speziell am Klassizismus und an der Geschichte der Antikenrezeption Interessierten, ästhetisch gemäßer ist als die Thorvaldsen'sche Fassung und daß sie dadurch in der Tat eine neue Erlebnismöglichkeit dieser Skulpturen geöffnet hat. Doch unsere Schwierigkeit ist, daß wir dies wieder relativieren können aufgrund der Erfahrung von solchen geschichtlichen Prozessen, wie sie hier aufgelöst worden sind. Wenn die materielle Authentizität von Substanz und Oberfläche als primäre Kategorien des Originalen und das Torsoideal ihre Bedeutung verlieren, werden diese neuen Ägineten genauso unbefriedigend erscheinen wie die Thorvaldsen'schen, und wenn die Tendenz zu beliebiger physischer Rekonstruktion von verlorenen historischen Formen, wie sie sich in der Denkmalpflege immer stärker ausprägt, auch das Bewußtsein der Unantastbarkeit und Unwiederholbarkeit der künstlerischen Schöpfung, das zu dem

aus dem 18. und 19. Jahrhundert überkommenen Originalbegriff gehört, durch das Bewußtsein einer beliebigen Reproduzierbarkeit ersetzt, dann wird man vielleicht eines Tages wieder eine genaue und vollständige Ergänzung der Ägineten – nach den neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen – wünschen.

Wir erleben heute einen immer rascher fortschreitenden Verlust an historischer Erfahrung, in dessen Gefolge geschichtliche Zeugnisse aus ihrem gewachsenen Zusammenhang gelöst und auf die Ebene eines nach spezifischen dialektischen Kategorien abstrahierten Geschichtsbildes bezogen und zu Exempla eines schließlich in einer allgemeinen Anthropologie aufgehenden wissenschaftlichen Weltbildes gemacht werden. Ein Symbol dafür kann der doppelte Laokoon sein, bei dem nun das Kunstwerk und seine Geschichte säuberlich auseinanderpräpariert nebeneinanderstehen. Man stelle sich vor, was entstünde, wenn man den Laokoon nicht als „Einzelfall“ sähe, sondern wenn dieses Verfahren konsequent weitergeführt würde, auf andere Fälle übertragen und in Form der Reproduktion nicht nur eines sondern aller historischen Zustände!

Ein solches schaufelartiges Auseinanderlegen als mögliche Ersatzlösung für das Zerstören des geschichtlichen Objektes zu betrachten, wäre eine vollkommene Verkenntung dessen, was Geschichte ist. Die Thorvaldsen'schen Ägineten retten zu wollen, indem man die Ergänzungen Gipsabgüssen wiederanfügt, ein Vorschlag, der in den Diskussionen auftauchte, wäre absurd. Es wäre der illusionäre Versuch, sich um die grundsätzliche Entscheidung herumzudrücken, die mit jedem Eingriff in historische Substanz verbunden ist, nämlich um die Entscheidung, ob man die Erfahrung des Kunstwerkes als einer (wissenschaftlich definierten) autonomen künstlerischen Schöpfung einer bestimmten Lage der Kunstgeschichte oder als eines dem Prozeß der Geschichte unterworfenen und ihn widerspiegelnden soziologischen Produktes vorrangig stellen will. Beides sind Utopien: die gesuchte Wahrheit des Originals kann nur unsere zeitgebundene Interpretation sein, deren Gültigkeit ephemere ist; die Erhaltung des geschichtlich gewachsenen überkommenen Zustandes in einer uns vielleicht fremd gewordenen Form heißt, den soziologischen Prozeß, dem das Objekt unterworfen ist, als abgeschlossen zu betrachten, es aus der Geschichtlichkeit unserer eigenen Zeit auszuklammern, also die Geschichte zu negieren. Das Dilemma unseres historischen Bewußtseins ist, daß wir auf beides nicht verzichten wollen. Eine Argumentation für das eine oder das andere mit dem Begriff der „Vitalität“ ist kein Ausweg, denn letztlich sind beide Erfahrungen, die geschichtliche wie die ästhetische, voneinander abhängig und für unsere Zeit Anliegen von gleicher vitaler Bedeutung.

Als Ausweg bleibt daher nur die in jedem Falle unvitale Lösung, nämlich der Kompromiß des „Einzelfalles“, bei dem immer wieder neu die verschiedenen grundsätzlichen Anliegen abgewogen und immer wieder anders entschieden und vorgegangen werden muß. Doch die individuelle Problemstellung des Einzelfalles macht die Verantwortung der Entscheidung nur umso größer und läßt es umso dringlicher erscheinen, daß die ihr vorangehenden Überlegungen von möglichst vielfältigen Standpunkten aus angestellt werden. Es war der Erfolg dieser Tagung, daß die vielseitigen

