

Hans Ost

### **Edeltrödel**

Neues zu der Leonardo da Vinci oder seinem Umkreis zugeschriebenen „Flora“ des Bode-Museums in Berlin

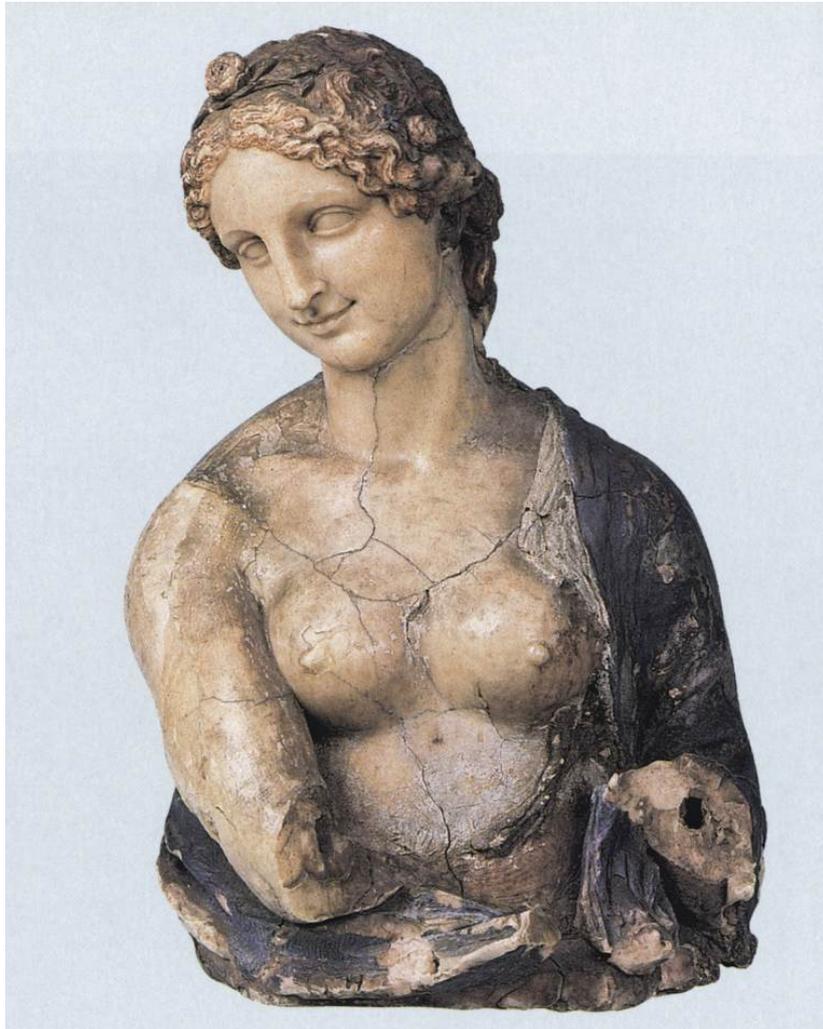


Abb. 1 Wachsbüste der „Flora“, Bode-Museum, Berlin

1909, vor fast hundert Jahren, hat Wilhelm von Bode die berühmt gewordene, weil von ihm für ein Meisterwerk Leonardo da Vincis gehaltene Wachsbüste einer Flora für die Berliner Museen erworben; wir bezeichnen diese in der Folge kurz als „Berlinerin“ ( Abb. 1 ). Bis der Londoner Kunsthandel sie zu einem Werk Leonardos empor stilisierte, war sie im Besitz des englischen Restaurators und Wachsbossierers Richard Cockle Lucas gewesen und später für einen Spottpreis als Trödel gehandelt worden. Bode hat hierfür dann den für die damalige Zeit

exorbitanten Preis von 185.000 ( nach anderer Lesart 160.000 ) Goldmark bezahlt. Die Büste steht heute im 2006 neu eröffneten Bode-Museum. Sie ist offensichtlich stark beschädigt, restauriert und dabei auch grundlegend verändert worden. Der hier Schreibende hält sie für ein von Lucas aus den Trümmern einer älteren Wachsbüste zusammengesetztes Pasticcio des 19. Jahrhunderts, das in Anlehnung an ein Flora-Gemälde der Leonardo-Schule in der Komposition verändert und „leonardisiert“ worden ist.

Am 3. April 2008 wurde in einer Versteigerung des Stuttgarter Auktionshauses Nagel eine Wachsbüste aufgerufen, die zweifellos die wesentlich besser erhaltene und unverfälscht überlieferte Zwillingschwester der Berliner Flora darstellt ( Abb. 2 ).<sup>1</sup> Sie trägt die rückseitig eingravierte Inschrift „Pozetto, Romae 1779, C. Domenico“. Wegen dieser Angabe des Entstehungsorts benennen wir diese Büste in der Folge kurz als „Römerin“. Im Auktionskatalog, auf den der Berichterstatter vom scharf- und umsichtigen Dr. Roland Krischel vom Kölner Wallraf-Richartz-Museum aufmerksam gemacht wurde, war die Büste als „Venus“ bezeichnet. Der Zusammenhang mit der Berlinerin war nicht erkannt und der Schätzpreis war mit bescheidenen 1800 Euro angesetzt worden. Die Römerin fand keinen Bieter. Das vom hier Schreibenden telefonisch aufmerksam gemachte Bode-Museum erklärte, für einen Ankauf der Römerin keine finanziellen Mittel zur Verfügung zu haben und so wurde die Büste im Nachverkauf von einem privaten Sammler erworben.

Ihre passende Aufstellung hätte die Römerin allerdings neben der Berlinerin gefunden, denn dies hätte endlich jene Hauptfrage beantworten können, ob letztere - wie Bode annahm - auf Leonardo oder wenigstens das 16. Jahrhundert zurückgeht. Aus der Frage nach der „Echtheit“ der Berlinerin ist der nun neunundneunzig Jahre andauernde Flora-Streit erwachsen, der wegen seines Umfangs und wegen der Erbitterung, mit der er ausgetragen wurde, wohl einmalig in der Kunstgeschichte ist. Insofern stellen die wächsernen Zwillingschwester gleichsam ein Doppeldenkmal fast hundertjähriger Wissenschaftsgeschichte dar: Probleme der normativen Ästhetik, des Qualitätsurteils, der Stilkritik sowie der inneren Mechanik der Kunstwissenschaft und des Museumswesens werden hier sichtbar. Von der Berlinerin hieß es noch 1980 in einer Berliner Museumspublikation

---

<sup>1</sup> Katalog: Nagel Auktionen, 407 Auktion (407 S) 02./03.04.2008, 287, Nr. 1186 mit Abbildung.

„Umkreis des Leonardo da Vinci“, ferner: „...inzwischen gilt die Flora wieder einhellig als authentische Arbeit“.<sup>2</sup>



Abb. 2 Wachsbüste „Pozetto, Romae 1779, C. Domenico“  
Sammlung Pontow, Mannheim ( Foto Auktionskatalog Nagel )

---

<sup>2</sup> Peter Bloch, vgl. Börsch-Supan, Helmut: Das wiedereröffnete Bode-Museum in Berlin, in: Kunstchronik 60 (2007 ) 416.

1984, nach einem Dreivierteljahrhundert des Flora-Streits, war dann der hier Schreibende der irrigen Meinung gewesen, daß er die Auseinandersetzung um die „Echtheit“ der Berlinerin mit einer Publikation beenden könne, in der er neben antiquarischen, typologischen und stilkritischen Argumenten auch materielle und naturwissenschaftliche Ergebnisse anführte: demnach konnte das vom Pottwal stammende Walwachs (Cetaceum), woraus die Berlinerin besteht, zur Zeit Leonardos nicht, oder jedenfalls nicht in ausreichender Menge zur Verfügung gestanden haben. Zudem zeigte eine Altersbestimmung mit der Radiocarbonmethode ( C-14 ), daß das Wachs etwa zweihundert Jahre alt war, nicht aber bis in die Renaissance zurückdatiert werden konnte.<sup>3</sup> Schließlich wurde 1986 in der Berlinerin auch noch Stearin nachgewiesen, damit ein erstmals im Jahre 1818 synthetisiertes künstliches Wachs.<sup>4</sup>

Doch ungeachtet der 1984 vorgetragenen Argumente hat sich die eine halbes Jahrhundert zuvor ausgesprochene Prophezeiung Gustav Paulis erfüllt, daß solange die Büste in den Berliner Museen stände, sie immer als ein Werk des 16. Jahrhunderts und Leonardos gelten würde. Und so hat Ursula Schlegel in einer 1989 erschienenen Publikation zu den italienischen Skulpturen der Berliner Sammlungen die angeblich „zu Unrecht immer wieder neu von Skandalen umwitterte Flora-Büste“ wieder mit „Leonardo da Vinci und Mitarbeiter“ etikettiert.<sup>5</sup> 1994 hat dann Josef Riederer, Direktor des Berliner Rathgen-Labors und weltweit anerkannter Spezialist für naturwissenschaftliche Altersbestimmungen von Kunstwerken, bestätigt, „daß die Flora nicht zur Zeit der Renaissance entstanden ist“, aber dennoch „auch heute noch mit der falschen Bezeichnung in Berlin im Museum steht.“<sup>6</sup> Gleichwohl hat Miklós Boskovits in einem soeben im Jahre 2007 erschienenen Sammelband der Berliner Museen, dort mit einem Aufsatz über „Wilhelm von Bode als Kunstkenner“, die inzwischen im neueröffneten Bode-Museum präsentierte Berlinerin mit dem Untertitel „Künstler aus dem Umkreis Leonardos“ abgebildet und zudem behauptet: „heute

<sup>3</sup> Ost, Hans: Falsche Frauen, Köln 1984.

<sup>4</sup> Reitz, Manfred: Auf der Fährte der Zeit. Mit naturwissenschaftlichen Methoden vergangene Rätsel entschlüsseln. Wiley-VCH 2003, 145.

[http://209.85.129.104/search?q=cache:j6L2Y4n9MA8J:www.wiley-vch.de/templates/pdf/Reitz\\_Auf\\_der\\_Faehrte.pdf+wachsb%C3%BCste+flora&hl=de&ct=clnk.Vgl. \[http://de.wikipedia.org/wiki/Wachsb%C3%BCste\\\_der\\\_Flora\]\(http://de.wikipedia.org/wiki/Wachsb%C3%BCste\_der\_Flora\) \[08.04.2008\].](http://209.85.129.104/search?q=cache:j6L2Y4n9MA8J:www.wiley-vch.de/templates/pdf/Reitz_Auf_der_Faehrte.pdf+wachsb%C3%BCste+flora&hl=de&ct=clnk.Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Wachsb%C3%BCste_der_Flora)

<sup>5</sup> Schlegel, Ursula: Italienische Skulpturen. Bilderhefte der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Heft 60/61, Berlin 1989, 18 und Abb. 30.

<sup>6</sup> Riederer, Josef: Echt und falsch – Schätze der Vergangenheit im Museumslabor, Berlin, Heidelberg, New York 1994, 290-292.

überwiegt die Meinung, daß die Büste tatsächlich aus der Renaissance stamme...“<sup>7</sup>  
 Daß solche Meinung „überwiege“, gilt freilich bestenfalls in den Museen und wird anderwärts eher mit sanfter Ironie quittiert. Schon 1961 war im Katalog einer im Britischen Museum gezeigten Fälschungsausstellung zu lesen: „Every director has a bust of Flora waiting for him at the end of the corridor.“<sup>8</sup>

Die in säkularer Auseinandersetzung durchgehaltene Berliner Beharrlichkeit hat letzten Endes ihren Ursprung in dem, was Ulrike Wolff-Thomsen am Beispiel des Flora-Streits als das „System Wilhelm Bode“ bezeichnet hat, wobei sie Bodes Motive und Strategien kultureller Machtpolitik zur Beeinflussung von wissenschaftlicher und öffentlicher Meinung vorzüglich analysiert hat.<sup>9</sup> Wie Wolff-Thomsen u.a. an 730 Zeitungsartikeln nachweist, hat Bode zugunsten seiner Zuschreibung und d.h. zugunsten seines Prestiges eine in solcher Sache nie da gewesene Pressekampagne entfacht. Der heute wieder zu einer mythischen Gestalt des Museumswesens empor stilisierte Generaldirektor der Preussischen Museen schreckte nicht einmal davor zurück, Kollegen direkt zur Unterstützung seiner Zuschreibung aufzufordern, wenn sie ihre Karriere nicht aufs Spiel setzen wollten. Dabei ist unübersehbar, dass im Vorfeld des Ersten Weltkrieges und erst recht in dessen Folge auch im Museum Machtpolitik an die Stelle von Wissenschaft getreten war: Das missgünstige England, so hieß es, wolle Deutschland diese aus dem Londoner Kunsthandel bezogene großartige Erwerbung nicht gönnen. Die Mehrheit des preußischen Abgeordnetenhauses entschied mit dem Politikern eigenen Kunstverstand, daß die Büste von Leonardo herstamme und Bode wurde vom Kaiser geadelt.<sup>10</sup>

Im Studiensaal des Bode-Museums steht die Berliner heute in einer Vitrine, neben ihr liegt das völlig gestaltloses Bruchstück einer abgefallenen Hand. Gerade diese wächserne Hand unterstreicht den Reliquiencharakter, indem sie an die amorphen Reste von christlichen Heiligen in alten Reliquiaren erinnert. Leonardo - so wird

<sup>7</sup> Boskovits, Miklós: Wilhelm von Bode als Kunstkenner, in: Weppelmann, Stefan (Hg.): Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Petersberg 2007, 18f.

<sup>8</sup> Savage, George: Forgeries, Fakes and Reproductions, London 1963, 108f.

<sup>9</sup> Wolff-Thomsen, Ulrike: Die Wachsbüste einer Flora in der Berliner Skulpturengalerie und das System Wilhelm Bode, Kile 2006. Rez. von Baesch, Tanja in: Sehepunkte 7 (2007) Nr. 10, [15.10.2007], URL: <<http://www.Sehepunkte.de/2007/10/12076.html>>

<sup>10</sup> Zusammenfassung zum Flora-Streit bei: Ost 15-28.

vorstellbar - hat diese in Jahrhunderten verrottete Hand einst berührt, der Aura des Kunstwerks wird die Aura des Pseudoreligiösen hinzugefügt. Insgesamt erinnert die Inszenierung des Museums an die wächsernen Heiligen, die noch heute in den Glassärgen alter Kirchen zu besichtigen sind. Den Museumsbesucher überfällt der Schauer des Mysteriösen und Numinosen, was sich bestens beim Publikum vermarkten lässt. Das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* berichtet im Januar 2008, bei Führungen werde „die barbusige Lächlerin als große Geheimnisvolle beschrieben. Ihr Ursprung sei auf >rätselhafte< Weise mit einem Genie der Renaissance verbunden: >Ob sie aus dem Umkreis von Leonardo da Vinci stammt, ist die spannende Frage, die heute immer noch unbeantwortet bleibt.<“ Hiermit allerdings - so *Der Spiegel* - würden die Museumsbesucher „getäuscht – sogar mit Vorsatz... Schiere Augenwischerei. In Wahrheit ist der Fall *Flora* längst geklärt. Er gehört zu den verrücktesten Schwindeleien, die je den Kunstbetrieb erschütterten.“<sup>11</sup>

Wie solche Museumsführungen so verweist auch die nach Neueröffnung des Bode-Museums im Oktober 2006 unter der Berlinerin angebrachte Beschriftung auf ein großes Mysterium; dort heißt es: „England ?, 19. Jh. ? Sowohl Leonardo da Vinci bzw. seinem Umkreis zugeschrieben als auch als Fälschung des 19. Jahrhunderts betrachtet.“<sup>12</sup> Solch diffuse und das Publikum mit mehreren Fragezeichen vor unlösbare Rätsel stellende Auskunft dient umso weniger der Aufklärung des Publikums, als diese Büste noch jüngst, d.h. 2007 in einer Publikation der Staatlichen Museen Berlin, wiederum als nach angeblich einhelliger Meinung aus der Renaissance und dem „Umkreis Leonardos“ stammend präsentiert wird. Die Aura des Kunstwerks und des Pseudoreligiösen erfährt zusätzliche Legitimation durch die Aura der Wissenschaft.

Für Aufklärung sorgen kann die jetzt bekannt gewordene, gemäß Beischrift 1779 in Rom entstandene wächserne Zwillingsschwester der Berlinerin. Neue kunsthistorische, vor allem aber vergleichende technologische Untersuchungen der beiden Büsten sind möglich und werden mit den nachfolgenden vorläufigen Hinweisen angeregt.

---

<sup>11</sup> Es handelt sich um einen Artikel über Kunstfälschungen: Schulz, Matthias: Helden auf dem Prüfstand, in: *Der Spiegel* 3, vom 14.01.2008, 113-114. Schon *Der Spiegel* vom 23.07.1984, 135-178, hatte ausführlich über den Flora-Streit berichtet: „Kongenialer Geist. Der Streit um die Berliner Flora-Büste wird wieder aufgerollt: Leonardo oder 19. Jahrhundert?“

<sup>12</sup> Vg. Börsch-Supan 416.

Beide Büsten sind im Schwenkgußverfahren in einer Gussform hergestellt; bei beiden zeigen dies die schichtenweisen Abplatzungen des jeweils in mehreren übereinanderliegenden Wachsschichten entstandenen Gusses. Auf einen übereinstimmenden Produktionsvorgang weisen vor allem die vergleichbaren Schäden, d.h. die abgebrochenen Arme mit ihren Dübellöchern, in denen ursprünglich wohl metallene Stützen steckten, ferner die fast identischen Altersrisse über Busen und Brustbein, was auf einen ähnlichen technischen Aufbau der Büsten und etwa gleiche Materialdicken zurückgehen dürfte. Beide Büsten sind auch auf ähnliche Weise farbig bemalt. Wer auch immer die Berlinerinnen oder die jetzt neu bekannt gewordene Römerin erstellt hat, ihm muß die jeweilige Zwillingsschwester bekannt gewesen sein. Vor allem aber können mehrere auffällige Unterschiede zwischen den beiden Wachsbüsten Auskunft über deren Entstehung und gegenseitiges Verhältnis geben.

Die Römerin ist wesentlich besser erhalten. Dies ist auch der Grund, warum allein diese rückseitig auf dem Sockel die genannte Signatur und die Datierung auf 1779 trägt, denn bei der Berlinerinnen ist das ganze untere Drittel der Rückseite abgebrochen und verloren. Zwar sind bei der Römerin, ebenso wie bei der Berlinerinnen, die Unterarme an denselben, offensichtlich technisch vorgegebenen Schwachstellen abgebrochen, aber sonst sind bei der Römerin nur die Wachsschichten an der Außenseite des rechten Oberarms abgeplatzt. Vor allem ist der Kopf der Römerin in seiner original erhaltenen, d.h. geneigten Stellung organisch mit der Hals- und Schulterpartie verbunden. Der nach vorn unten, zugleich zur Seite geneigte und leicht aus der Frontalansicht herausgedrehte Kopf ist durch eine relativ kurze Halspartie mit dem Rumpf verbunden, womit die Gesamtform geschlossen und schlüssig komponiert erscheint und die Gestalt den Eindruck einer in sich gekehrten, freundlich Nachsinnenden erweckt. Insgesamt ist die Pose dieser Figur eleganter und entspricht damit völlig dem Stil des Rokoko, in dessen Zeit sie mit 1779 ja auch inschriftlich datiert ist und wofür sich stilistische Analogien aus der italienischen Skulptur anführen lassen.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Vgl. hierzu Ost, Abb. 42-43.

Bisher konnten die auf der Rückseite der Römerin eingravierten Namen „Pozetto“ und „C. Domenico“ nicht näher bestimmt werden. Vermutlich handelt es sich um die Namen des Wachsgießers und des entwerfenden Künstlers. In dem einschlägigen *Biographical Dictionary of Wax Modellers* von E.J. Pykes<sup>14</sup> und in anderen Nachschlagewerken ließen sich diese Namen bisher nicht auffinden. Die Namen dürften mit einer römischen Wachsfabrik in Zusammenhang stehen, in der die damals massenhaft produzierten und heute noch vielfach erhaltenen Wachsvotive, ferner Porträts und dekorative Arbeiten wie die in Frage stehende Büste entstanden. Diese konnten u.a. an die notorischen reisenden Engländer des 18. Jahrhundert verkauft werden, womit dann auch die Berlinerinnen ihren Weg nach London gefunden hätte. Von noch ausstehenden Nachforschungen zu den lokalrömischen Wachsmanufakturen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist weiterer Aufschluß zu erhoffen. Vermutlich hat es viel mehr als die beiden mit der Römerin und Berlinerinnen erhaltenen Güsse gegeben; sie dürften wegen des fragilen Materials verloren sein.<sup>15</sup>

Der bei der Römerin organische Zusammenhang von Rumpf, Hals und Kopf fehlt der Berlinerinnen. Bei dieser hatte Pauli schon 1910 auf das Flaue und Unorganische hingewiesen und Bildhauer wie Max Klinger und August Gaul haben diese Ansicht geteilt, wobei Gaul die Büste sogar für die Arbeit eines Dilettanten hielt.<sup>16</sup>

Immer unbestritten war auch, daß die Berlinerinnen schon im 19. Jahrhundert schwer beschädigt und starken restauratorischen Eingriffen ausgesetzt gewesen sein muß. Ihr Kopf ist aufgerichtet und auf einen langen, trommelförmigen Hals gesetzt. Der Mangel an organischem und kompositorischem Zusammenhang wird gerade im Vergleich mit der Römerin deutlich und noch deutlicher wird dies, wenn man den Zustand der Berlinerinnen nach dem alten von etwa 1860 stammenden und im Atelier des Lucas aufgenommenen Foto vergleicht: aus der seltsam mit Lappen drapierten Gestalt ragt Floras Hals wie eine separat aufgesetzte Trommel über dem Rumpf und hierauf ist wiederum der Kopf wie ein selbständiges Element aufgesetzt ( Abb. 3 ).

<sup>14</sup> Pykes, E.J.: *Biographical Dictionary of Wax Modellers*, Oxford 1973. Supplement, London 1981.

<sup>15</sup> Vergleichbar sind viele der etwa zeitgleich massenhaft produzierten Wachsarbeiten des Kölner Künstlers C.B. Hardy verloren gegangen, vgl. Mc.Daniel-Odendall, Claudia: *Die Wachsbossierungen des Caspar Bernhard Hardy (1726-1819)*, ( Phil.Diss.) Köln 1990.

<sup>16</sup> Ost 32.



Abb. 3 Photographie nach der Berliner Flora, um 1860 ( nach Ost )



Abb. 4 Bernardino Luini - Werkstatt, Flora, Gemälde  
Sammlung Morrison, Basildon Park ( nach Ost )

Offenbar war der Kopf der Berliner in völlig vom Rumpf gebrochen und der Restaurator Lucas war in der Verlegenheit, eine ihm unbekannt Kopfstellung zu rekonstruieren. Folgt man den in der Literatur zum Flora-Streit breit diskutierten englischen Quellen und Zeugnissen, wonach Lucas die Büste in besonderem Auftrag nach einer gemalten Flora aus der Schule Leonardos gefertigt hat ( Abb. 4 ), wozu ihm der Besitzer des Gemäldes den Auftrag gegeben hatte, so würde dies die Halsverlängerung und Aufrichtung der Kopfpartie bei der Berliner erklären. Demnach hätte Lucas die Flora nicht gänzlich neu geschaffen, sondern die ihm zur Verfügung stehenden Trümmerbruchstücke einer älteren Wachsbüste, wie diese in der Römerin weitgehend unversehrt erhalten ist, zu einem an der leonardesken Gemäldekomposition orientierten Neufassung zusammengefügt. Diese Umarbeitung, für die neues Wachsmaterial nötig war, würde auch erklären, warum im Wachs der Berliner Anteile von dem erst 1818 synthetisierten Stearin nachgewiesen werden konnten. Bei letztlich römischer Herkunft beider Büsten erklären sich schließlich die im Wachs der Berliner gefundenen Reste von italienischen Pflanzen, die Bode seinerzeit als Gegenbeweis für eine Erstellung der Büste in England durch den Restaurator Lucas und als Beweis für die Herkunft aus Italien und damit für die Autorschaft Leonardos angeführt hatte.

Ob die von Lucas für die Berliner verwendeten Trümmerbruchstücke aber von einem zerbrochenen Wachsguß stammen, der auch der Größe nach der inschriftlich auf 1779 datierten Römerin entspricht, wäre erst durch genaue technologische Untersuchungen festzustellen. Hierbei wäre vor allem das Problem der Maße zu berücksichtigen: Die Höhe der Römerin beträgt etwa 45 cm, die der Berliner 67,5 cm, womit letztere um 22,5 cm höher ist. Ob diese Vergrößerung allein auf die offensichtlich von Lucas eingefügte lange Halstrommel und auf die veränderte, d.h. nun aufrechtere Kopfneigung zurückgeht, kann nur durch genaue Vermessung, von Höhen, Breiten und Volumina überprüft werden. Denkbar ist immerhin, daß die in einer Wachsmanufaktur entstandene Römerin in verschiedenen Größen gefertigt wurde, so wie dies bei heutigem Memorialnippes, d.h. bei den immer noch massenhaft gefertigten Büsten von Beethoven, Napoleon oder Goethe geläufig ist.

Die Berliner ist, und dies geschah vermutlich doch erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts durch den Restaurator Lucas, nicht nur zusammengestückt, sondern

mit dem Ziel einer „Leonardisierung“ in manchen Details stark überarbeitet worden. Daß vor allem der Kopf mit dem heißen Eisen geglättet wurde, war im Flora-Streit auch immer unbestritten. Zu den Überarbeitungen gehört vermutlich auch die Haarpartie, die in Analogie zu dem für Lucas vorbildlichen Flora-Gemälde der Leonardo-Schule feiner und fleißiger durchziselirt wurde, als dies in der eher summarischen Haarpartie der Römerin der Fall ist: die Berlinerinnen wurde im wörtlichen Sinne auf Leonardo hin frisiert. Als Kunstwerk macht jedoch die Römerin einen kompositionell und ausdrucksmäßig geschlosseneren und damit harmonischeren Eindruck als der von dem Restaurator Lucas materiell und stilistisch zusammengestückelte „Edeltrödel“ in Berlin.

Absicht des hier vorgelegten Berichts ist es, eine weitere Abklärung der mit dem Bekanntwerden der Römerin neu entstandenen Fragen zu bewirken. Diese Aufgabe kann nicht der Kunsthistoriker, sondern muß zunächst der Kunsttechnologe übernehmen: er müßte prüfen, welche verschiedenen Wachsarten ( Cetaceum, Stearin ) an welchen Partien ( Rumpf, Hals, Kopf ) der Berlinerinnen zur Anwendung kamen. Bei der Römerin sollte er feststellen, ob dort dasselbe Walwachs Verwendung fand wie bei der Berlinerinnen. Einen Hinweis auf etwa gleiches Alter der beiden Büsten gibt dabei schon der Umstand, daß die 1984 vorgenommene C-14-Analyse des Wachses der Berlinerinnen eine Entstehung vor rund zweihundert Jahren, d.h. um 1784 nahegelegt hat; die Römerin ist inschriftlich nur fünf Jahre früher auf 1779 datiert. Daß diese Datierung zutrifft, könnte eine nun auch bei der Römerin durchzuführende C-14-Analyse bestätigen, was dann auch Auskunft über die Authentizität der gesamten Inschrift gibt. Ferner sollte eine vergleichende Untersuchung und Datierung der Pigmente durchgeführt werden, mit denen die beiden Büsten bemalt sind. Und endlich sollten Radiographien und Computertomographien Aufschluß über den inneren Aufbau der beiden Büsten geben.

Solche technologischen Untersuchungen werden dann auch den Kunsthistoriker daran erinnern, daß ein über ein Kunstwerk abgegebenes bloßes Qualitätsurteil - auch wenn dieses von Wilhelm von Bode stammt und ein Jahrhundert lang verteidigt wurde - auf schwankendem Boden steht.