

MAX KUNZE

ÜBER DAS ERGÄNZEN
ZWEI SCHRIFTEN VON JOHANN JOACHIM WINCKELMANN
UND CHRISTIAN GOTTLÖB HEYNE IM VERGLEICH

1779 veröffentlichte Christian Gottlob Heyne in der in Leipzig herausgegebenen „Sammlung antiquarischer Aufsätze“ einen bemerkenswerten Artikel unter dem Titel „Irrthümer in der Erklärung alter Kunstwerke aus einer fehlerhaften Ergänzung“¹, in dem er „unserem Winckelmann“ bescheinigte, das Problem fehlerhafter Ergänzungen an antiken Statuen zwar berührt, doch nicht wirklich erkannt zu haben. So habe Winckelmann bei der Beschreibung der Gruppe des Farnesischen Stiers „eine Menge antiquarischer Schwierigkeiten und Widersprüche ausfindig gemacht,“ denn die Gruppe sei „ein Ungeheuer der Ergänzung“. Winckelmann sei insgesamt „viel Aufklärung zu verdanken“, „gleichwohl hat er sich in anderen Stücken immer noch von dem ersten Anblick hinreißen lassen.“ Anspruch und Wirklichkeit klaffen, nach Heyne, auch bei Bartolomeo Cavaceppi weit auseinander, der in seinem „Discorso“² eine „vortreffliche Erinnerungen über die Nothwendigkeit, auf Ergänzungen zu achten,“ gegeben, selbst aber Ergänzungen vertuscht und fehlerhaft gearbeitet habe. Nur eine Persönlichkeit der früheren Antiquare habe die Ergänzungsproblematik erkannt; er meine Maffei, „nicht den elenden Compiler in den Raccolta, sondern den Marchese Scipio“.³

Was Heyne, mit Winckelmann über Jahre im Briefwechsel, nicht wissen konnte, ist, daß Winckelmann knapp ein Vierteljahrhundert zuvor, wenige Monate nach seinem Eintreffen in Rom im November 1755, eine Schrift unter einem ganz ähnlichen Titel entworfen hatte: „Von den Vergehen der Scribenten über die Ergänzungen“. An Büнау berichtete Winckelmann unter dem 7. Juli 1756: „Ich habe meiner ersten Schrift in Rom, von Ergänzungen der alten Statuen, die erste Form gegeben, und ich hoffe, man werde sehr viel finden, was noch nicht gesagt ist [...]“⁴ Doch ist es bei einem Entwurf geblieben, die geplante Schrift blieb unveröffentlicht, sieht man von Passagen ab, die in das Vorwort der „Geschichte der Kunst des Alterthums“ eingeflossen sind.⁵ Heyne hätte wohl kaum einen inhaltlich ähnlichen Titel für seinen Aufsatz gewählt. Was aber bewog Heyne, der nie in Rom antike Denkmäler gesehen hatte, zu Ergänzungen Stellung zu nehmen – oder anders gefragt, was veranlaßte Winckelmann, der ausgiebig in den römischen Museen, Palästen und Villen Skulpturen und ihre Ergänzungen studiert hatte,⁶ den Entwurf seiner Schrift über fehlerhafte Ergänzungen zu verwerfen und nicht zu veröffentlichen? Der frühe Tod Winckelmanns im Juni 1768 hat eine Auseinandersetzung zwischen beiden Gelehrten zu diesem Thema verhindert. Aus unserer Kenntnis beider Schriften wird deutlich,

wie zur Frage der Ergänzungen an antiken Statuen zwei grundsätzlich verschiedene methodische Wege archäologischer Kritik aufeinanderprallen. Heynes Schrift blieb unwidersprochen und kennzeichnet eine neue philologisch geprägte Sicht auf die antike Kunst, die das ikonographische, aus den antiken Quellen gespeiste Wissen über die archäologische Autopsie stellt.

Zunächst zu Heynes Schrift. In kritischer Schärfe geht er in medias res: Winckelmann habe sich bei der Beurteilung antiker Werke oft nur auf den ersten Eindruck verlassen und nicht genauer den Sachverhalt hinterfragt: „alles zu sehen, war auch nicht zu verlangen“, setzte er nachsichtig hinzu. Diese Kritik an Winckelmann läßt aufhorchen, zumal wenn sie von einem Gelehrten kommt, der in Göttingen ja nur vor Gipsabgüssen und nach Stichen über Antiken urteilen konnte. Winckelmann habe „sein geistiges Sehen“, das sich auf antiquarisches Wissen stützt, aber nicht ausgeschöpft: „Wenn ich über Schönheit, Styl, Kunst der Arbeit urtheilen wollte, handle ich thöricht; aber über Künstleridee, über Fabel, über Costume, kann man auch auf seiner Studierstube Betrachtungen und Bemerkungen machen.“⁷ Aber über Restaurierungen zu urteilen, das „Aechte vom Unächten“ zu unterscheiden, gesteht Heyne ein, ist die „schwerste Gattung der Kritik“ und vieles wird aufgrund der Entfernung zum Original eine Mutmaßung bleiben, doch gibt es genug „historische Beweise“ aus einem fundierten antiquarischen Wissen heraus, die „dagegen gesetzt werden“ müssen, Antiquaria, die jede Kritik glaubwürdig machen.⁸

Kurzum: Heyne meinte, die auf der antiken Literatur basierende antiquarische Kritik zu den Darstellungen antiker Götter und Helden, ihren Attributen und Details der Kleidung, den Frisuren usw. versetze jeden wirklichen Gelehrten in die Lage, falsche Ergänzungen an antiken Skulpturen zu erkennen, selbst dann, wenn die Kunstwerke nur aus Stichwerken oder Abgüssen bekannt sind. Eine solche Kenntnis genüge, das „Aechte vom Unächten“, also den originalen Befund von falschen Ergänzungen zu unterscheiden. Alles Falsche oder Unechte an einer antiken Statue ist dem Restaurator geschuldet, der ohne gelehrtes Wissen arbeitend Fehler macht. Richtige Ergänzungen dagegen dürfte es kaum geben – oder sie gehören in den Bereich des Echten einer Statue, eine Prämisse, die eine künstlerische Beurteilung einer Statue und die Qualität neuzeitlicher Ergänzungen bewußt aus der Betrachtung ausgeklammert. Doch dieser Bereich kann nach Heyne unberücksichtigt bleiben, weil es künstlerisch überzeugende Ergänzungen nicht geben kann: „Künstler von großen Talenten in der Behandlung des Marmors“ mögen gut gearbeitet haben, heißt es in seiner Schrift, doch „besaßen sie die Kenntnis des alten Costume noch nicht, so wie sie erfordert ward.“⁹ Erst die heutige antiquarische Wissenschaft setzt uns, nach Heyne, in die Lage, über Ergänzungen zu urteilen: alle früheren Ergänzungen antiker Werke waren schlecht und unwissend – ebenso wie alle italienischen Antiquare, die sie berieten. Zudem wurde das Geschäft der Antikenergänzungen „dem Haufen mittelmäßiger Meister“ überlassen, die es meistens aus Gewinnsucht betrieben, wodurch Betrügereien an der Tagesordnung waren: „Ausländer kaufen Antiken,“ heißt es weiter, „alles fragt nach Antiken, mögen sie noch so mittelmäßig oder geflickt sein.“ Das Ergänzen wurde so eine einträgliche Arbeit für Bildhauer in Rom und „um die Ergänzungen zu verbergen, läßt man die angesetzten Stücke anlaufen,

braun werden, mit Firniß überziehen, wenn es Bronze ist, oder mit Scheidewasser den Marmor ätzen, daß man alles für alt ansieht.“¹⁰

Hier widerspiegelt sich deutlich Heynes Rollenverständnis bei der Beurteilung von antiker Kunst: auf der einen Seite steht der Gelehrte, der sein Wissen aus den antiken Quellen schöpft, und auf der anderen der unwissende Künstler oder Restaurator, der zwar sein Handwerk beherrscht, den wirklichen Befund der Antiken durch Ergänzungen aber verfälscht. Somit ist, und damit schließt sich seine Argumentationskette, nicht Autopsie zur Beurteilung von Antiken gefragt, sondern nur die auf antiquarisches Wissen gegründete korrekte Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen antiker Götter- und Heldendarstellungen; nur sie hilft, die Betrügereien der Ergänzungen zu erkennen.

Und für solche Betrügereien sucht und findet Heyne auch in Cavaceppis Restaurierungen Belege: Cavaceppi wird kritisiert, weil es seine Maxime war, die Ergänzungen so geschickt anzubringen, daß man sie nicht mehr wahrnimmt, „daß das Auge nicht beleidigt, sondern getäuscht wird.“ In dieser Täuschung liegt Cavaceppis Irrweg: „Aber der ergänzende Künstler ist kein Falsarius, welcher die gute Treue und Glauben anderer hintergehen soll; er kann mit völliger Ehre anzeigen, was er beygefügt hat.“ In diesem Sinne ist Cavaceppi „ehrlos“, denn in seinem Stichwerk habe er die Ergänzungen an den von ihm restaurierten Statuen nicht angegeben, wodurch „er sein Werk fast so gut als unbrauchbar gemacht“ habe.¹¹ Entspricht Cavaceppis Art der Ergänzung und ihre Verschleierung in Realität und im Stich nicht Heynes Vorstellung, so erst recht nicht sein Anspruch, selbst ein antiquarisch geschulter, mit keinem geringeren als dem Archäologen Winckelmann befreundeter Künstler zu sein. Vielmehr stehe Cavaceppi in der Tradition der unwissenden italienischen Künstler: So habe er z. B. einem Bacchus eine Flöte oder eine Pfeife in die Hand gegeben, was zeige, daß er nicht viel Kenntnis vom Altertum habe. Cavaceppi ist – so hört man aus Heynes Schrift deutlich heraus – eben nur ein Künstler und damit a priori fehlerhaft. Über antike Kunstwerke urteilen kann eben nur ein Gelehrter.

Soweit Heynes kritischer Prolog zu seiner Abhandlung. Der Hauptteil seiner Schrift ist vor allem drei berühmten Werken der Antike gewidmet, an denen er seine Ansichten zu Ergänzungen zu exemplifizieren sucht. Es sind die Gruppe des Farnesischen Stiers¹², sowie die Statuen des sog. Borghesischen¹³ und Kapitolinischen Fechters.¹⁴

Die beiden letzteren führen ihn zu einer Gruppe von restaurierten Werken, die seit der Renaissance als Fechter oder Gladiatoren bezeichnet werden. Richtig erklärt Heyne diese Benennungen aus der Zeit, als man die meisten antiken Werke für römische Altertümer hielt und mit römischen Namen bezeichnete. Fechter oder Gladiatoren hat es aber nur in römischer Zeit gegeben, diese Spiele wurden „anfangs in Griechenland verabscheuet“¹⁵; in Rom also dürfte es von griechischen Künstlern gearbeitete Statuen von Gladiatoren gegeben haben, worunter auch „vortreffliche und Hauptstücke“ waren: „Athen ist überall; und jedes Zeitalter bringt seine Praxiteles und Lysippe hervor.“¹⁶ Zu den Werken römischer Kaiserzeit könnten deshalb auch die Statuen des Borghesischen und Ludovisischen Fechters gehören. Datierungen nach ihrem Stil, wie es Winckelmann praktizierte, lehnte Heyne ab.¹⁷

Dennoch glaubt Heyne, daß es, außer den genannten, nur wenige solcher Statuen gegeben habe: „Denn die Dolche in der Hand, die Schwerdter, die Schilder, sind überall, so viel ich zur Zeit weiß, Arbeit neuer Künstler. Die starken Körper aber, warum müssen sie durchaus Fechterkörper sein? Waren nicht Krieger, Soldaten, Helden, fechtend, verwundet, sterbend, ein eben so tüchtiger und brauchbarer Gegenstand für Künstler?“¹⁸

Unter diesen Prämissen nähert er sich der Statue des sog. Borghesischen Fechters. Diese berühmte Statue, damals meist als Gladiator bezeichnet, stellt wahrscheinlich einen antiken Faustkämpfer dar und ist ein Werk des Agias aus Ephesos; sie befindet sich heute im Pariser Louvre.¹⁹ An dieser Statue sind nur das rechte Ohr, drei Zehen des linken Fußes und der rechte Arm ergänzt, dennoch war Heynes Urteil schnell gefällt: „wie konnte man sich einfallen lassen, einen elenden Gladiator daraus zu machen“, schrieb er, wengleich er im Nachsatz zugeben muß, daß über die Ergänzungen an der Statue ihm nichts bekannt ist und der in Göttingen aufbewahrte Gipsabguß zur Klärung von Restaurierungen nicht weiterhilft.²⁰ Es sei ein Krieger, der „sich gegen einen Angriff von oben her verwahrt“, ein „historisches Stück“, da auch Winckelmann schrieb, daß sein Gesicht „offenbar nach der Ähnlichkeit einer bekannten Person gebildet“ sei.²¹

Auch am sterbenden Fechter oder Gladiator im Kapitolinischen Museum, eine Statue, die heute als sterbender Gallier im Kapitol bekannt ist,²² dürfte, nach Heyne, bestenfalls der Torso antik sein, und entgegen Winckelmann geht er davon aus, daß auch der Kopf modern ergänzt ist (dieser sitzt in Wirklichkeit aber ungebrochen auf): „Mich wundert, daß Winckelmann über diesen Kopf überhaupt nicht stutzig ward. Für einen Fechter ist der Ausdruck gut genug.“ „Allein“, so argumentiert er weiter, „wie konnte Winckelmann den Stutzbart so hingehen lassen? der doch wider alles Costume des Alterthums ist! und der allein hinlänglich ist, den Verdacht zu erregen, daß der ganze Kopf des Fechters neu ist.“ Diesen Verdacht versucht Heyne zu erhärten, indem er den aus seiner Sicht antiquarisch nicht zu erklärenden „Strick“ am Hals der Statue als eine typische Zutat des Ergänzers ansieht, der so die Ansatzfläche des neuen Kopfes zu verbergen suchte. Der „Strick“ ist in Wirklichkeit die torquis, ein gallischer Halsschmuck, der zum originalen Bestand der Statue gehört. Somit weist er Winckelmanns Versuch einer mythologischen Deutung der Statue zurück. Dieser hatte die Statue als griechischen Herold gedeutet und verwies auf das auf der Plinthe im Relief dargestellte Horn, übersah freilich dabei, daß die Waffendarstellungen auf der Plinthe modern sind. Freilich hatte Heyne keine Kenntnis von den wirklichen Ergänzungen und erweiterte die von Winckelmann übernommene Beobachtung, daß Schwert und Gürtel ergänzt seien, auf alle anderen Beizeichen: ‘So bleibt nichts übrig, als der Sturz eines verwundeten Kriegers auf seinem Schild liegend’, was den originalen Befund stark verkleinert und das Besondere dieser Skulptur verkennt, die sich in der ethnisch motivierten Gesichts- und Haarbildung und der torquis als Galater zu erkennen gibt.

Heyne geht von Winckelmanns Beobachtungen aus und setzt seinen antiquarischen Scharfsinn dazu, um den modernen und damit falschen Ergänzungen auf die Spur zu kommen. Was sich nicht aus den antiken Quellen belegen läßt, wie etwa der „Strick“ am Hals, kann nicht richtig sein, muß als eine

moderne Zutat des Ergänzers hinzugekommen sein. Allerdings war ihm durchaus in Erinnerung, daß antike Quellen von dem „Stutzbart“ der Barbaren berichten, diese Statue im Kapitol aber mit den Barbarenstatuen in Verbindung zu bringen, davon war er weit entfernt: torquis, Physiognomie und die eigenartige Haartracht – alles Kennzeichen galatischer Ikonographie – sprechen im Gegenteil für eine moderne Zutat.

Der Kritik an der großen Gruppe von Gladiatoren- und Fechterstatuen schloß sich eine kritische Darstellung der Krieger- und Athletenstatuen in der Antike an. Hier zeigte sich die Stärke von Heynes Systematik. So hat er die im 17. und 18. Jahrhundert durch Restaurierungen entstandene Denkmälergruppe von Fechter- oder Gladiatorenstatuen kritisch hinterfragt, da er aus der Lektüre des Pausanias und Plinius richtig erkannte, daß es in Griechenland Athleten und Kriegerstatuen, aber keine Gladiatoren gab; alle Attribute in den Händen oder Darstellungen von Rüstungen müssen modern sein. Im Einzelfall hat er freilich mit seiner Beweisführung Probleme oder stößt schnell auf interpretatorische Grenzen, da er ohne Autopsie nur auf „historische Beweise“ und „Muthmaßungen“ angewiesen ist, doch reiche dies in der Regel aus: „Dieß Mißtrauen zu erwecken, ist alles wonach ich strebe.“²³

Mit Heyne war der Weg eröffnet, korrigierend in den ergänzten Bestand an antiker Plastik einzugreifen, Werke „richtig“ zu ergänzen, wenn es um Einzelheiten ging, und mit philologischer Gelehrsamkeit zu brillieren. Hermeneutische Kritik oder das aus den antiken Quellen gewonnene ikonographische Wissen ist für Heyne entscheidend. Sie ersetzen ihm den Mangel an Anschauung in seinem Göttinger Universitätsleben und führte eine für die Wissenschaftsgeschichte folgenreiche Umorientierung auf eine philologisch ausgerichtete und antiquarisch dominierte Betrachtungsweise in der gerade entstehenden Archäologie des späteren 18. und 19. Jahrhunderts ein.

Die positiven Ansätze einer solchen Betrachtungsweise sind nicht zu verkennen: Eine solche kritische Sicht auf antike Denkmäler „entrestauriert“ im Geist das antike Werk, von dem in der Regel nur der Torso übrig bleibt. Es war nun wieder offen für neue Interpretationen. Das Problem der Ergänzungen war für Heynes kritische und distanzierte Betrachtung also nur ein lästiges Übel, ja das ganze Ergänzungswesen als solches wurde von ihm diffamiert. Ergänzungen sollten, wenn nicht abgenommen, so doch weggedacht und so korrigiert werden – wie ein griechischer Text, der aus den ältesten Handschriften herausgelesen und verbessert werden muß.

Im Mittelpunkt seiner Schrift steht der sog. Toro Farnese. Sein methodisches Herangehen wird bereits in der Einleitung seiner Schrift erläutert: Neben die antiquarische Kritik kann die Kunstkritik treten, nämlich was man „aus Vergleichung der Nachrichten verschiedener Zeiten, durch Aufspürung der ersten Aussicht eines Stückes, und der ältesten Beschreibung mit den neuern Zeichnungen und Kupfern, oder alter Kupfer und Holzschnitte mit der neuern, herauszubringen, zu entdecken und folgern kann.“²⁴

So greift er im Falle der Farnesischen Gruppe mit der Schleifung der Dirke auf die antiken Quellen ebenso wie auf die unterschiedlichen Beschreibungen in der Guidenliteratur und bei Caylus zurück, aber auch auf die Stiche verschiedener Zeiten zu dieser Gruppe, um sie miteinander zu vergleichen und

aus Unterschieden Schlussfolgerungen zur Geschichte ihrer Deutungs- und Restaurierungsphasen zu ziehen. Interessant ist zu beobachten, daß er die antiken wie modernen Quellen gleichberechtigt behandelt und sie in Einklang zu bringen sucht. Dabei entsteht ein kompliziertes Panorama verschiedener künstlerischer Ideen und ihrer Realisierung durch antike und moderne Künstler, die sich an einem Werke, dem Toro Farnese, festmachen lassen.

Aus der unterschiedlichen Überlieferung des Mythos der Dirkebestrafung in der antiken Literatur schließt er, daß es schon in der Antike, nämlich bei der Aufstellung in den Caracalla-Thermen in Rom, zu einer restauratorischen Veränderung der Gruppe im Sinne des römischen Kunstgeschmacks gekommen sein müsse, die Nebenfiguren und die Berglandschaft erst dann dazugekommen sind. Dies schließt er aus der unterschiedlichen Behandlung des Mythos bei Euripides und Hygin. Bei Hygin habe „das Werk [...] jetzt nicht mehr die Ansicht des alten Werks, und ist nicht nur in Ergänzung anderer Figuren und durch Überhäufung der Nebenfiguren geändert worden [...]“ – mit anderen Worten: die dramatische Konzentration auf wenige Handlungsfiguren, wie sie der Behandlung des Euripides entsprochen haben dürfte, war in einer früheren Gruppe realisiert, nämlich in der, die „Asinius Pollio in seinen Gebäuden aufgestellt hatte“²⁵ und die zuvor in Rhodos gearbeitet war, was aus den in der Inschrift genannten Künstler abzulesen ist. Die figurenreichere Gruppe dagegen geht auf die Caracalla-Zeit zurück, in der sich der Geschmack in der bildenden Kunst – analog zur Literatur – grundsätzlich geändert habe.

Da aber Aldrovandi und Vasari nach der Ausgrabung und der Aufstellung der Skulptur im Farnesischen Palast in der Gruppe Herakles mit dem marathonischen Stier sahen, wird sie aus den zahlreichen Fragmenten eben in diesem Sinne damals zusammengesetzt worden sein, und zwar mit Hirten, Nymphen und Tieren. Erst später erkannte man die ursprüngliche künstlerische Idee, den Mythos der Bestrafung der Dirke als das Thema der Gruppe, so daß in einer nächsten Restaurierungsphase dieser Mythos in der Gruppenplastik hergestellt wurde unter Verwendung von bacchantischen Figuren und dem Hirten, Figuren, die eigentlich nichts mit dem Dirke-Mythos zu tun haben. Deshalb findet sich, etwa in der Guidenliteratur, die Bezeichnung „Bacchantin“ für Dirke, eben weil sie aus der ersten Restaurierungsphase in die spätere Gruppe ohne Veränderung übernommen wurde.

Mindestens zwei verschiedene moderne Ergänzungsphasen glaubt er so feststellen zu müssen, zwei Eingriffe, die unterschiedliche Deutungen der Gruppe beinhalten. Sein methodischer Ansatz ist zwar bemerkenswert, nämlich die Einbeziehung von Stichen und Beschreibungen, die seit der Auffindung der Gruppe in der Renaissance erschienen sind und die zur Klärung der Fragen nach Ergänzungen, Rekonstruktion und Deutung beitragen könnten, doch interpretiert er die Deutungsänderungen als wirkliche Eingriffe und damit veränderte Zustände der Rekonstruktion. Die moderne Deutungsgeschichte wird der Restaurierungsgeschichte gleichgesetzt.

Analog verfährt er mit den antiken Quellen zum Mythos der Dirke: Ihre unterschiedliche Behandlung muß sich bereits in der Antike in diesem einen Kunstwerk unmittelbar durch restauratorische Veränderungen manifestiert haben, so daß sich das Werk in seinen Nebenfiguren und ikonographischen

Details erklären läßt. Heynes Versuch, die Gestaltung von mythologischen Gestalten in der antiken Literatur mit der in der bildenden Kunst zu parallelisieren und damit den Literatur – und Kunstprozeß zu analogisieren, war zum Scheitern verurteilt. Dennoch hatte seine philologisch orientierte Betrachtung und Hermeneutik viele Nachfolger gefunden; erst im Laufe des 19. Jahrhunderts hat man erkannt, daß das von Heyne in die Ikonographie eingeführte dictum der „ut-pictura poesis“ methodisch nicht weiterführt, Kunstwerke ihre eigene inventio, ihre eigene Bildtradition, haben.

Mit den oftmals erst durch moderne Beizeichen gedeuteten antiken Skulpturen in den römischen Sammlungen beschäftigte sich auch Winckelmann, besonders in seinen ersten römischen Monaten. Auf seinen Rundgängen in den römischen Villen und Palästen entstand sehr schnell die Idee, etwas über falsche Deutungen, die auf moderne Ergänzungen an antiken Statuen zurückzuführen waren, zu schreiben. Seinem Verleger Walther in Dresden kündigte er bald eine Schrift „Von der Restauration der Antiquen“ an. „Es könnte geschehen, daß er“, so berichtete Hagedorn an Nicolai, die „Abhandlung von der Wiederherstellung oder Ergänzung der Werke der Alten hinten andrucken ließe. Sie hat II Theile. I. Von der Ergänzung überhaupt; II. Von den Vergehungen der Scribenten in Absicht derselben.“²⁶

Zum ersten Teil, den Ergänzungen allgemein, machte er sich reichlich Notizen in den römischen Sammlungen: Im Pariser Nachlaß sind sechs Hefte in einen Band eingebunden, Hefte, die überwiegend seine Beobachtungen zu Skulpturen in den Sammlungen in Rom und Frascati enthalten: Seinen Blick richtet er oft sehr genau auf Ergänzungen; es interessiert ihn die wirkliche antike Substanz einer Statue, um so die richtige Deutung auf eine sichere Grundlage zu stellen. So schreibt er: „Von dem Mercurio und einer Nymphe groß wie die Natur ist nichts alt als ein Stück von dem Leibe beyder Figuren und der eine Fuß des Mercurus. Die Ergänzung ist abscheulich. Mercur hat einen Bart und einen Hut mit niedergeschlagener Krempe.“²⁷ In diesem Ziel hätte Heyne mit Winckelmann übereingestimmt: die falschen Ergänzungen zu erkennen. Doch ist für Winckelmann nicht nur das antiquarische Wissen über ikonographische Details wichtig, sondern auch der Versuch, mittels der Autopsie den antiken Kern einer Statue zu erkennen und dann zu deuten. Eine solche Prämisse geht über antiquarisches Wissen hinaus, denn man muß den Grad des Ideals der Schönheit einer Skulptur erkennen und die Formensprache verstehen. Selbst ein Torso kann so gedeutet werden. Oft genug hatten Ergänzter aus feminin wirkenden männlichen Körpern Göttinnen restauriert: „Ein schöner Trunk von einem Männlichen jungen Körper, welcher scheint ein Apollo gewesen zu seyn[.] Über beyde Schultern hängen auf der Brust herunter 2 Strippen von Haaren. Die Brust ist erhaben; der Nabel ist tief gearbeitet. Man hat einen weiblichen Kopf auf dieselbe gesetzt.“²⁸ Die Deutung erfolgt also aus kritischen Betrachtungen der antiken Substanz einer antiken Statue und ihrer Gestaltung. Diese im Band 68 des Pariser Nachlasses noch zögerlichen Deutungen und Beobachtungen verdichten sich bekanntlich in der „Geschichte der Kunst des Alterthums“, in der er systematische Überlegungen zum Ideal und zur Schönheit als Kriterien der Deutung entwickelt.

Es sind damit auch künstlerisch-ästhetische Gesichtspunkte, die zu der Frage führen, ob die moder-

nen Ergänzungen dem ursprüngliche Aussehen der Statue gerecht werden und ob der Stil des ergänzten Werkes mit dem Stil der Ergänzungen übereinstimmt. Denn für Winckelmann gibt es nicht nur richtige oder falsche, sondern künstlerisch gesehen auch gute und schlechte Ergänzungen.

So finden wir in Winckelmanns Manuskript über seine Rundgänge und Besichtigungen in den Palästen, Villen und Parks erste und oftmals noch zurückhaltende Beobachtungen zu den antiken Skulpturen und Beschreibungen ihrer bildkünstlerischen Formensprache: Er notiert die Art der Wölbung der Brust, die Tiefe des Nabels, die Art der Ausarbeitung an Fingern und Zehen, die Form antiker Nägel an den Zehen oder die Art der Schambehaarung. Diese Formdetails werden ihm zunehmend wichtiger, um unterscheiden zu lernen und die moderne Zutat von der antiken Substanz unterscheiden zu können. Über einen Besuch im Atelier des italienischen Bildhauers Pietro Bracci (1700–1773), der als letzter Vertreter des römischen Barocks gilt und auch als Restaurator antiker Skulpturen tätig war, berichtet er in einem Brief lebendig über eine dort befindliche Antike: „Diese Hand, sagte ich ihm, ist nicht gemacht und kann auch gar nicht gemacht worden sein von einem modernen Bildhauer. Warum nicht? Antwort. Alle modernen Bildhauer von Michelangelo an haben es nicht verstanden, sich eine ideale Vorstellung [una idea] von einer schönen Hand zu machen, und da eines der charakteristischen Merkmale des modernen Stiles die Aufbauschung, Schwülstigkeit ist, [...] Die modernen Hände sind im Allgemeinen viel zu aufgeschwollen, und die Glieder der Finger unterscheiden sich durch drei Erhebungen, indem sie in drei Kurven zunehmen und abnehmen. Darüber hinaus sind die Grübchen an den Fingergelenken oder an der Handwurzel zu deutlich sichtbar (und in der Form eines Bauchnabels gemacht), wie es sich bei den antiken Bildhauern nicht findet, oder aber man merkt es nur beim Abtasten, zumindest läßt sich das nicht vergleichen. Die Fingernägel sind mehr convex.“²⁹

Zur Statue des Ares Ludovisi heißt es in seinem Notizheft: „Man vergleiche den vom Bernini restaurierten Fuß mit dem alten Fuß, so wird man den Unterschied der Arten finden. Der neue Fuß ist steif und hart.“³⁰ Allerdings ist er in diesem Urteil voreingenommen: Allein der offenbar vom Kustoden mitgeteilte Name Bernini als Restaurator an dieser Statue reichte ihm aus, um die Ergänzung an der Statue künstlerisch negativ zu bewerten: Man erinnere sich an Winckelmanns hartes Urteil: „Der berühmte Bernini, ein Zerstörer seines Handwerks [...] hat mehr Ergänzungen in französischer Art gemacht.“³¹ Schaut man genauer auf die Ergänzungen, so kann man feststellen, daß der „steif und hart“ gearbeitete Fuß zwar nicht antik, aber durch seine dynamische Wiedergabe und die lebendige Detailtreue der Adern unter der Haut ungemein lebendig wiedergegeben ist.³²

Andere Bildhauer, die als Ergänzter und Restauratoren tätig waren, werden dagegen von Winckelmann gelobt, nur seiner eigenen Zeit gegenüber blieb er skeptisch. Zu künstlerisch gelungenen Ergänzungen zählte Winckelmann etwa den neuen Kopf am Relief der sogenannten Dacia capta im Konservatorenpalast; die künstlerische Qualität der Ergänzung spreche für Algardi, Sansovino oder Fiamingo. Überhaupt sind große Künstler eine Art Garant für die Qualität von Antikenergänzungen.³³

Restaurierungen von modernen Bildhauern – mit Ausnahme Cavaceppis – traute er eine dem antiken Werk adäquate künstlerische Qualität nicht mehr zu: Zu der Statue, einer Aphrodite (Variante des

Typus Kapitäl), gefunden in Rom auf dem Celio bei San Gregorio (sie kam in den Besitz der Familie Chigi)³⁴, schrieb er an Graf Wackerbarth-Salmour: „Es war die Statue ohne Kopf, was ihren Wert erheblich minderte, um so mehr als es vermessen gewesen wäre, wenn unter einem von unseren Bildhauern einer gewesen wäre, der sich kompetent gefühlt hätte, ein derartig perfektes Werk zu ergänzen.“³⁵

Diese Beobachtungen und Urteile zu der langen Geschichte der Restaurierungspraxis zu bündeln, dürfte der Inhalt des geplanten theoretischen und künstlerisch-ästhetischen ersten Teils seiner Schrift über die Restaurierungen gewesen sein: „Von den Ergänzungen überhaupt“. Von diesem Teil sind uns, zumindest unter einem solchen Titel, nur vorbereitende und dürftige Notizen erhalten, und zwar im Florentiner Manuskriptheft: „Sammlung zu der Abhandlung[:] Von der Restauration der Antiquen.“³⁶ Als Entwurf niedergeschrieben hat er dagegen, wie schon erwähnt, den zweiten Teil unter dem Titel: „Von den Vergehungen der Scribenten über die Ergänzungen“, eine kurze Darlegung der Irrtümer der Gelehrten seit der Renaissance, die Antiken nach Ergänzungen falsch gedeutet und beurteilt oder den gefälschten Inschriften an Porträtthermen geglaubt hatten. Dieser Entwurf blieb liegen, der Gesamtplan einer Schrift zur Restaurierung wurde aufgegeben, da andere Publikationsprojekte wichtiger wurden. Winckelmann dürfte auch gespürt haben, daß eine Geschichte der Restaurierung und der Restaurierungspraxis ohne genauere Kenntnis des Stils der modernen Bildhauer-Restauratoren nicht zu schreiben ist, eine solche Schrift sonst nur in der Kritik der „Scribenten“, also seiner Vorgänger und Zeitgenossen, steckengeblieben wäre.

Fruchtbar war sein Ansatz, daß die Autopsie hielt, Ergänzungen zu erkennen und so das antike Original richtig zu deuten. Daß Antiken ergänzt werden können, stand für ihn außer Frage und er bekannte sich grundsätzlich zur künstlerischen Qualität von gelungenen Ergänzungen. Damit steht er noch in der Tradition der Ergänzungspraxis von antiken Kunstwerken seit der Renaissance, wenn auch mit Skepsis, was die Qualität von Ergänzungen betrifft. Neben ergänzte treten aber auch unergänzte Skulpturen, die als Zeugnisse der Antike und normativer Geltung eine neue Funktion im kulturellen und künstlerischen Leben erreichen: Nicht ihre Aufstellungsabsichten oder Ausstellungsprogramme, etwa in der neuen Villa des Kardinals Alessandro Albani interessieren ihn,³⁷ sondern nur das Werk selbst in seiner künstlerischen Autonomie. Als Archäologe geht sein Blick auf auf das ikonographische und künstlerische Detail. Die durch den Ergänzter vorgeschlagenen und realisierten Ergänzungen und Deutungen regen zur Zustimmung oder zum kritischen Widerspruch an. Wie die Geschichte der Archäologie aber zeigte, wurde das Erkennen von Ergänzungen an einer Skulptur, von vielen immer wieder gefordert, ein schwieriges Unternehmen und zu einem längeren Lern- und Sehprozeß, der ein gutes antiquarisches Wissen und eine genaue und kritische Betrachtung der Antiken voraussetzt, um eine richtige Deutung und Einordnung in die antike Kunstgeschichte zu erreichen. Die Schwierigkeit des Erkennens von Ergänzungen war fraglos auch der damaligen Restaurierungspraxis geschuldet, die bestrebt war – wie wir es von Heyne hörten – alle Ergänzungen zu vertuschen: Eine gut gereinigte Statue, die ihre Ergänzungen sichtbar werden lässt, dürfte damals kaum vorhanden gewesen sein.

Als die antiken Statuen im 19. und 20. Jahrhundert mehr und mehr in die öffentlichen Museen gelangten und damit in die Verfügungsgewalt der Archäologen, wurden Ergänzungen zwar weiterhin zur Rekonstruktion und Verdeutlichung des verlorengegangenen originalen Kunstwerks genutzt, doch immer weniger im Sinne einer künstlerisch-ästhetischen Verlebendigung des Originals. Ergänzungen wurden immer mehr als lästiges Problem empfunden – und zunehmend entfernt. Der Betrachter von Antiken im Museum, der sich zunehmend von fragmentierten Skulpturen umgeben sah, blieb – abgesehen vom künstlerischen Erleben – oftmals ohne Erkenntnisgewinn zurück.

ANMERKUNGEN

- 1 Christian Gottlob Heyne, Irrthümer in der Erklärung alter Kunstwerke aus einer fehlerhaften Ergänzung, in: *Sammlung antiquarischer Aufsätze*, Göttingen 1779, S. 172–258.
- 2 Bartolomeo Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirelievi ed altre sculture, restaurate da Cavaceppi*, Bd. I-III, Rom 1768–1772.
- 3 Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 174 Anm. a.
- 4 Briefe I, Nr. 150 S. 232 (zu Nr. 150 S. 557); ähnlich an Berendis im Juli 1756: „Meine erste Schrift in Rom, von Restauration oder Ergänzung der alten Statuen, hat ihre erste Form erhalten.“ (Briefe I, Nr. 151 S. 235).
- 5 Sie ist im ersten Band der neuen kritischen Gesamtausgabe erschienen: Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß*, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt und der Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Mainz 1996 erschienen: *Von der Restauration der Antiquen. Eine unvollendete Schrift Winckelmanns*, bearbeitet von Max Kunze, hrsg. von Stephanie-Gerrit Bruer und Max Kunze, Mainz 1996.
- 6 Im ersten Halbjahr 1756 legte er sich sechs Hefte zu antiken Denkmälern in den römischen Sammlungen an, in denen er sich zahlreiche Ergänzungen an Skulpturen notierte (Nachlaß Paris vol. 68).
- 7 Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 172.
- 8 Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 172.
- 9 Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 176.
- 10 Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 177–178.
- 11 Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 179–180.
- 12 Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 6002; *Collezioni Napoli I, 2* Rom 1889 Nr. 11 S. 154–155; Bernard Andreae, *Der Farnesische Stier. Schicksale eines Meisterwerkes der pergamenischen Bildhauer Apollonios und Tauriskos* von Tralleis, 1996; Christian Kunze, *Der Farnesische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*. 30. Ergänzungsheft, Berlin 1999; vgl. Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 182–224.
- 13 Heute Paris, Louvre MA 527; Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and Antique*, 2. Aufl. London 1982 Nr. 43 S. 221–224 Abb. 115; Katrin Kalveram, *Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese. Römische Studien der Bibliotheca Hertziana* 11, Worms 1995 S. 208–209 Nr. 94 Abb. 108-109; Marianne Hamiaux, *Les Sculptures Grecques II*, Paris 1998 Nr. 60 S.50–54; zu den „Fechtern“ vgl. Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 224–258.
- 14 Rom, Kapitolinische Museen, Inv. 747; Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and Antique*, 2. Aufl. London 1982 Nr. 44 S. 224–227; Robert Wennig; *Die Gallieranatheme Attalos I. Eine Untersuchung zum Bestand und zur Nachwirkung Pergamenischer Skulptur*, Berlin 1978 S. 2ff.
- 15 Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 225.
- 16 Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 226.
- 17 Vgl. auch die Datierung des *Toro Farnese* gegen Winckelmann: „aber das ist so gut als kein Grund“, vgl. Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 186.
- 18 Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 227.
- 19 Marianne Hamiaux, *Sculptures Grecques*, Paris 1988 S. 50–54 Nr. 60.
- 20 Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 231.
- 21 Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 230.
- 22 Helbig4 Nr. 1436; Robert Wennig, *Die Galateranatheme Attalos I. Eine Untersuchung zur Nachwirkung pergamenischer Skulptur*, Berlin 1978, S. 2ff.; M. Mattei, *Il Galate Capitolino*, Rom 1988.
- 23 Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 132.
- 24 Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 175.
- 25 Heyne, *Irrthümer*, wie Anm. 1, S. 185.
- 26 Dazu ausführlich mit Nachweis der Belegstellen: *Von der Restauration der Antiquen*, wie Anm. 5, S. 14–25.
- 27 *Nachlaß Paris vol. 68 p. 100r.*
- 28 *Nachlaß Paris vol. 68 p. 146r.*
- 29 Br. I Nr. 223, zitiert in Übersetzung von Th. Fröhlich, in: *Herkulanische Schriften III = Briefe, Handschriften, zeitgenössische Rezensionen zu den Herkulanischen Schriften*, bearbeitet von Marianne Gross, Max Kunze und Axel Rügler, Mainz 2001 S. 203
- 30 *Nachlaß Paris, vol. 68 p. 151.*

- 31 Br. I Nr. 223, s. Anm. 16.
- 32 La collezione Boncompagni Ludovisi, Rom 1992 S. 74-83 Nr. 1. Dagegen erwähnte Winckelmann die ebenfalls ergänzte, aber vergleichsweise steife rechte Hand, die nicht von Bernini stammt sondern eine schwache Schülerarbeit ist, nicht.
- 33 Il manoscritto Fiorentino di J. J. Winckelmann. Das Florentiner Winckelmann-Manuskript, Firenze 1994, hrsg. und kommentiert von Max Kunze, mit einer Einleitung von Maria Fancelli (Accademia Toscana di Scienze e Lettere „La Colombaria“, Studi CXXX) S.24, 131-132.
- 34 Heute Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 75674, H. 1,84 m. Signiert vom Kopisten Menophantos; Emanuel Löwy, Inschriften griechischer Bildhauer, Leipzig 1885 Nr. 377; RE XV,1 1931 Sp. 928—929 s.v. Menophantos Nr. 2 (Georg Lippold); Helbig4 II Nr. 2236 (Hans von Steuben); Museo Nazionale Romano. Le sculture I,1, hrsg. von Antonio Giuliano, Roma 1979 S. 109 Nr. 81.
- 35 J. J. Winckelmann. Unbekannte Schriften. Antiquarische Relationen und die Beschreibung der Villa Albani, hrsg. von Sigrid von Moisy, Hellmut Sichtermann, Ludwig Tavernier, München 1986 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Abhandlungen. N. F. Heft 95) S. 42—43 mit Komm. S. 43—44; hier zitiert nach der Übersetzung von Th. Fröhlich, in: Herkulanische Schriften III = Briefe, Handschriften, zeitgenössische Rezensionen zu den Herkulanischen Schriften, bearbeitet von Marianne Gross, Max Kunze und Axel Rügler, Mainz 2001 S. 254
- 36 Il manoscritto Fiorentino di J. J. Winckelmann, wie Anm. 33, S. 25—27.
- 37 Agnes Allroggen-Bedel, Die Antikensammlung in der Villa Albani zur Zeit Winckelmanns, in: Forschungen zur Villa Albani, hrsg. von Herbert Beck und Peter C. Bol, Berlin 1982 S. 327—332.



Abb. 1-2 Oberkörper einer Amazone, Wörlitz



Abb. 3 Gordian III., Paris, Abb. 4 Minotauros, Vatikan,
Abb. 5 B. Cavaceppi, Raccolta II, Taf. VI, Abb. 6 Satyr-Hermaphrodit-Gruppe, Dresden,
Abb. 7 Pan-Daphnis-Gruppe, Abb. 8 Satyr, Wörlitz

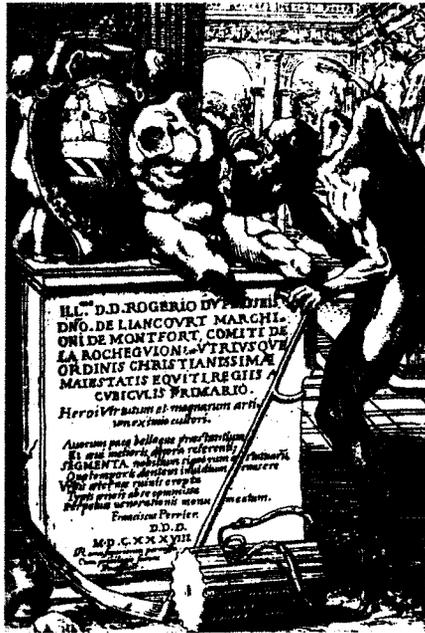
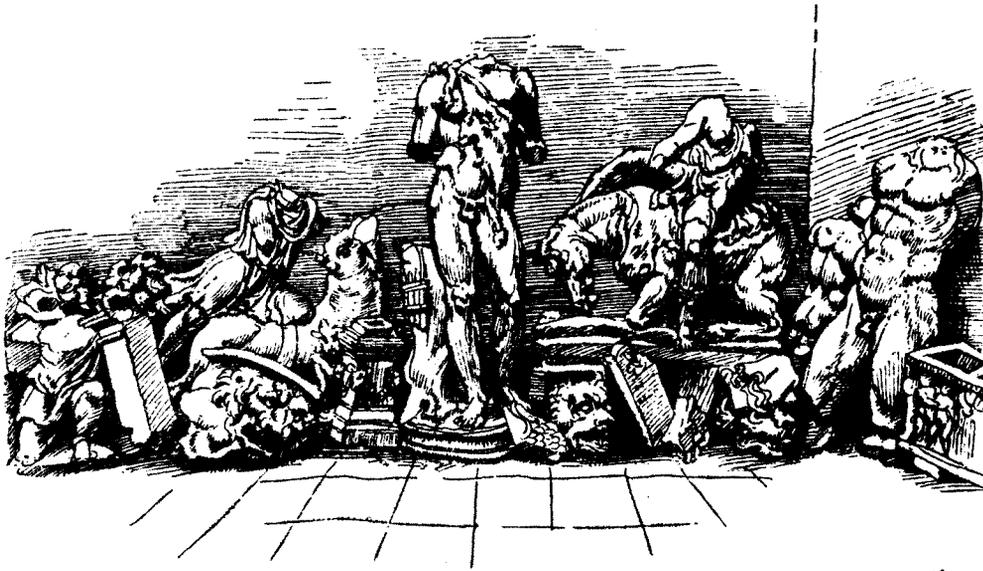


Abb. 9 H. Füßli, Der Künstler, verzweifelnd vor der Größe der antiken Trümmer, Zürich,

Abb. 10 F. Perrier, Segmenta nobilium signorum et statuarii, Frontispiz, Abb. 11 G. Vasari, Vite, 2. Aufl., Titelblatt, 2. Version,
Abb. 12 B. Giese, Bronzerelief, Potsdam Sanssouci, Abb. 13 M. van Heemskerck, Hof der Casa Sassi (Ausschnitt), Berlin



Abb. 14 Triton, Vatikan, Abb. 15 Eros von Centocelle, Vatikan, Abb. 16 J. Grandjean, C. Hviid beim Besuch des Kapitolinischen Museums, Amsterdam, Abb. 17 Kolossalstatue eines Kaisers, Barletta, Abb. 18 Pan, Kopenhagen



42



Abb. 19 M. van Heemskerck, Hof des Palazzo Santacroce, Berlin (Nachzeichnung),
Abb. 20 H. van Cleve, Palast und Gärten der Cesi (Ausschnitt), Prag



Abb. 21 M. van Heemskerck, Barbaren-Torsen in den Cesi-Gärten, Berlin (Nachzeichnung),
 Abb. 22 A. Lafreri, Ergänzte Barbaren-Torsen mit als Roma Victrix ergänzter Sitzstatue

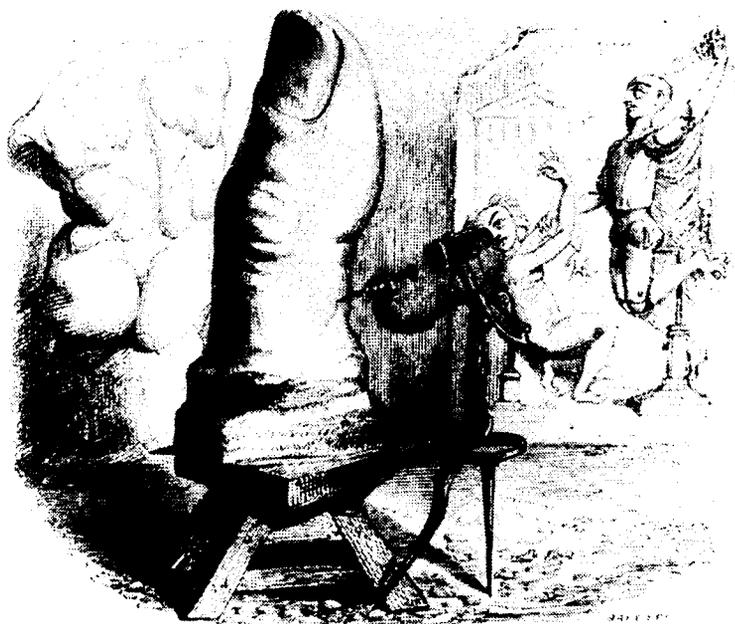


Abb. 23 P. L. Ghezzi, Stosch und die Antiquare,
Abb. 24 G. Grandville, Le Doigt de Dieu, aus: Un autre monde



Abb. 25 Fragment einer männlichen Statue, Vatikan,
Abb. 26 Unterkörper einer Mantelstatue, Vatikan

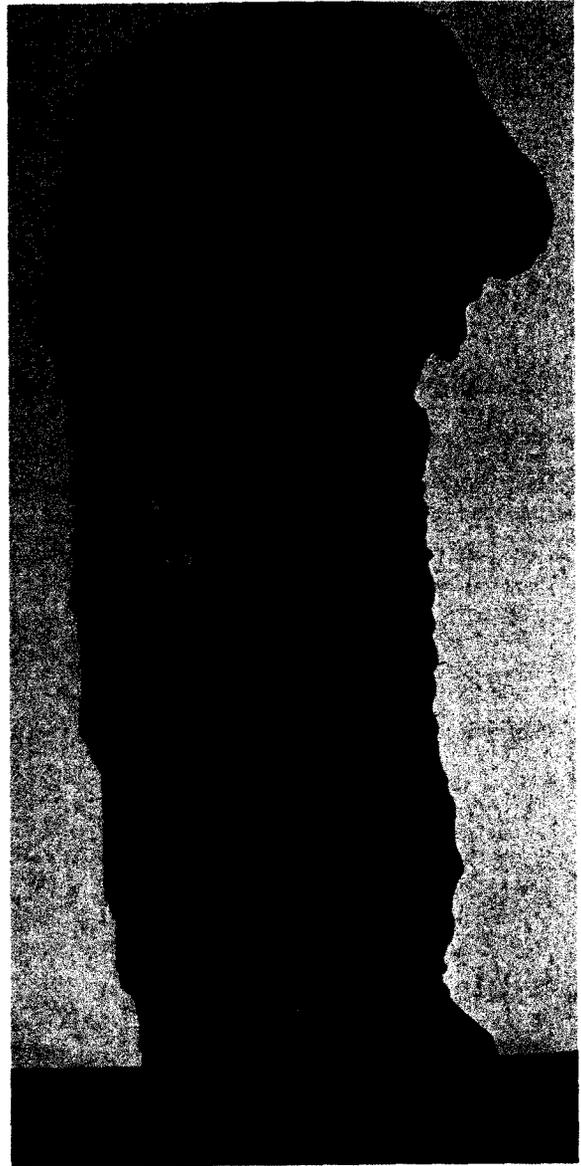


Abb. 27 Faustina Minor, Kapitol,
Abb. 28 Fragment einer Frauenstatue aus der Sammlung Cesi



Abb. 29 G. B. de'Cavalieri, Zeichnung der Frauenstatue Cesi,
Abb. 30 Statue des Asklepios Giustiniani

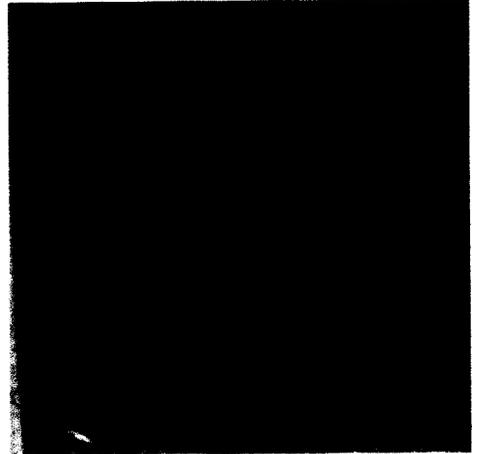
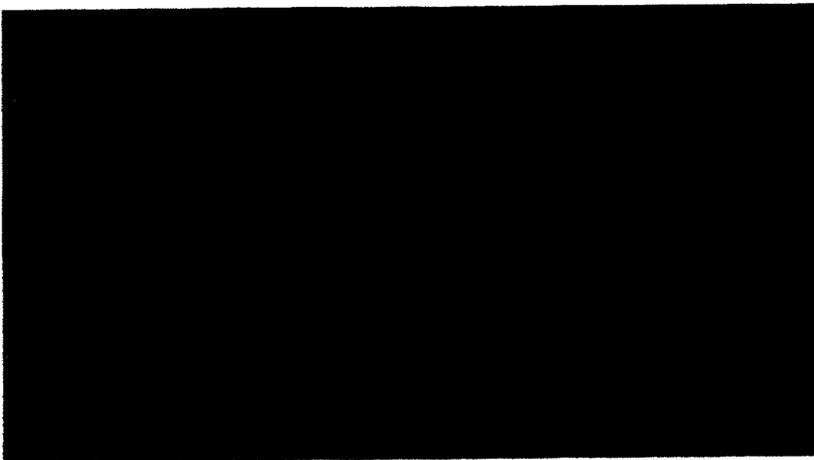


Abb. 31 Grand Camée, Abb. 32 Kornpuppe,
Abb. 33 Münze mit Darstellung der Messalina als Ceres, Abb. 34 Münze mit Darstellung der Salus

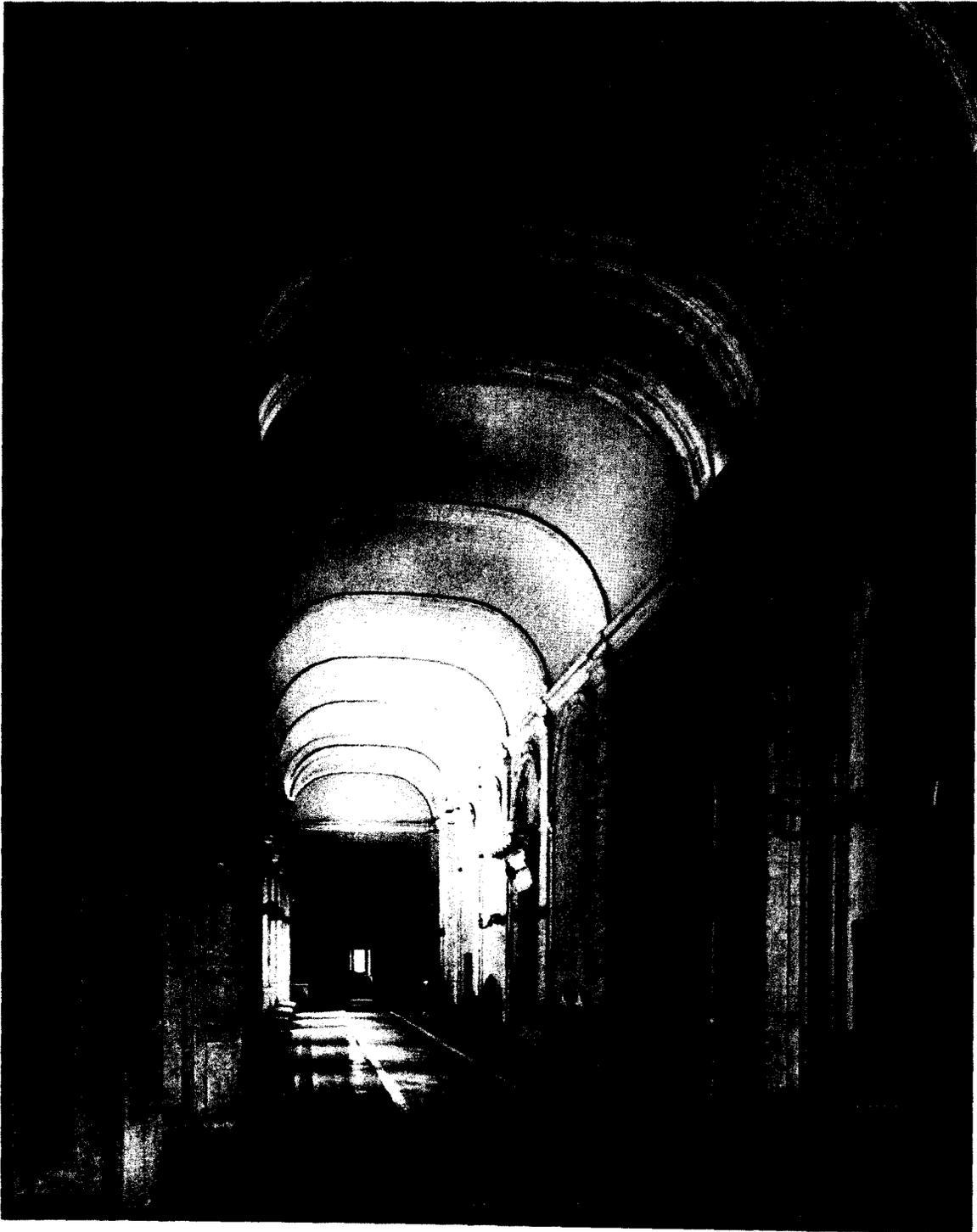


Abb. 35 Palazzo Farnese: Loggia des Fassadentraktes



Ex Nymphis Dianae, ibidem



*Roma e lapide porphyreo, capite tamen brachij
et pedibus aeneis, ibidem.*



Venus de' Medici e nigro marmore ibidem.



Abb. 36 Gewandstatuen aus dem Stichwerk von G. B. de Cavalieri: Fotomontage,
Abb. 37 Mänade, Nationalmuseum Palermo, Abb. 38 Zeichnung aus dem Album für J. Strada



Abb. 39 Nike-Torso, Neapel, Abb. 40 Porphy-Apoll, Neapel

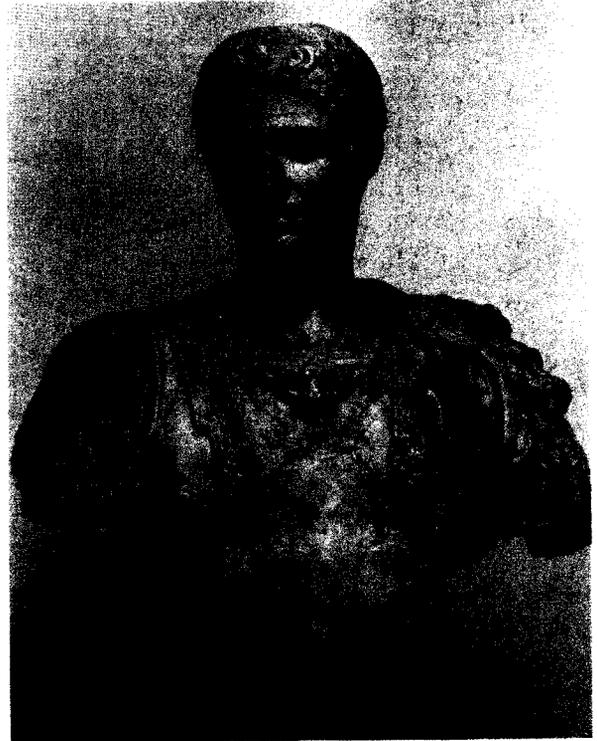


Abb. 41 A. Passerotti (zugeschrieben), Zeichnung des Apoll, Abb. 42 Zeichnung des Apoll aus dem Lambert Lombard Skizzenbuch, Abb. 43 Bildnis des jungen Caracalla, Abb. 44 Büste eines Unbekannten, Neapel



Abb. 45 M. van Heemskerck, Antiker Kopf, Abb. 46 Kopf des Apoll vom Belvedere,
Abb. 47 Bunter Barbar, Neapel



Abb. 48 N. Roccatagliata, Venus züchtigt Amor, Bronze, Castello del Buonconsiglio Trient,
Abb. 49 - 50 Nach der Antike, Italien, 16. Jh., Torso einer Venus pudica, Bronze, Castello del Buonconsiglio Trient,
Abb. 51 F. Morandini, Studien nach Skulpturen, Bleistift, Uffizien Florenz, Abb. 52 P. Alberti, Künstlerakademie, Radierung

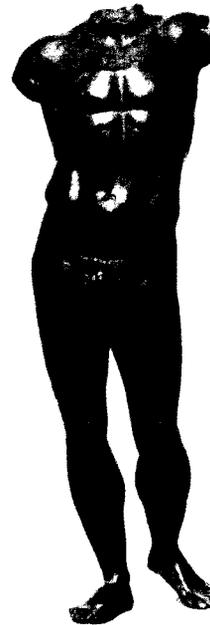
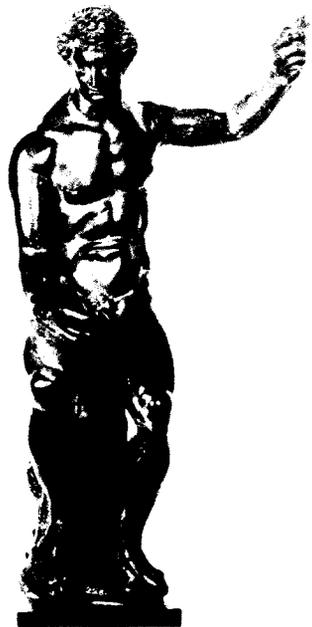
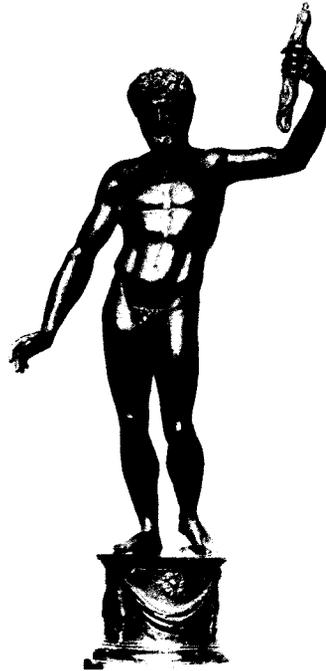


Abb. 53 N. Roccatagliata, Allegorien der Musik und der Dichtkunst. Bronze, Privatbesitz, Abb. 54 Bacchus (wie Abb. 57) mit Ergänzungen der Barockzeit, Abb. 55 P. da Barga, Jupiter, Bronze, Metropolitan-Museum New York, Abb. 56 Oberitalien, Anfang 16. Jh., Bacchus, Bronze, Museo Archeologico Florenz, Abb. 57 1. Hälfte des 4. Jh.v.Chr., Männertorso, Bronze, Antikensammlung Berlin



Abb. 58 B. Licinio, Künstlerfamilie, Slg. des Herzogs von Northumberland,
Abb. 59 H. Le Sueur, Venus, Bronze, Privatbesitz,
Abb. 60 Mantua, um 1500, Männertorso, Bronze, ehemals Slg. Pierpont-Morgan



Abb. 61 Unterlebensgroßer Porträtkopf eines bärtigen Mannes, Abb. 62 Lebensgroßer grauer Marmorkopf, Abb. 63 Roter Satyrkopf, Abb. 64 Weibliche Büste, Rückseite mit grober Auskehlung, Abb. 65 Lockenkopf der Barockzeit mit Holzdübel, alle Städtisches Reiss-Museum Mannheim



Abb. 66 Sechs kleine Köpfe, meist aus der Reihe der suetonischen Caesaren,
Abb. 67 Büstenabschnitte von suetonischer Caesarenreihe in Abb. 66 oben und zwei andere kleine Büsten,
alle Städtisches Reiss-Museum Mannheim



■ ■ ■ ■ ■



Abb. 68 Volterranische Urne mit Darstellung eines Familienmahles auf einer Kline,
Abb. 69 Statuette des Hercules mit der Hydra,
alle Städtisches Reiss-Museum Mannheim



Abb. 70 Caunus und Byblis, Gipsabguß nach der von P. Le Gros restaurierten antiken Statuengruppe, Schloß Tiefurt bei Weimar,
Abb. 71 Amor und Psyche, antike Marmorgruppe (Beinbereich von P. Le Gros, Köpfe und Arme von einem Unbekannten restauriert),
ehemals Schloß Emkendorf bei Kiel



Abb. 72 Amor und Psyche, antike Marmorgruppe, Rom, Kapitolinische Museen,
Abb. 73 Reste der verbrannten antiken Marmorgruppe aus Emkendorf



Abb. 74 P. Le Gros, Veturie, Paris, Jardin des Tuileries,
Abb. 75 Veturie, antike Statue, Florenz, Loggia dei Lanzi



Abb. 76 P. Le Gros, Die Religion verstößt die Ketzerei, Rom, Il Gesù, Ignatius-Altar,
Abb. 77 P. Le Gros, Die Religion verstößt die Ketzerei, Detail Rom, Il Gesù, Ignatius-Altar

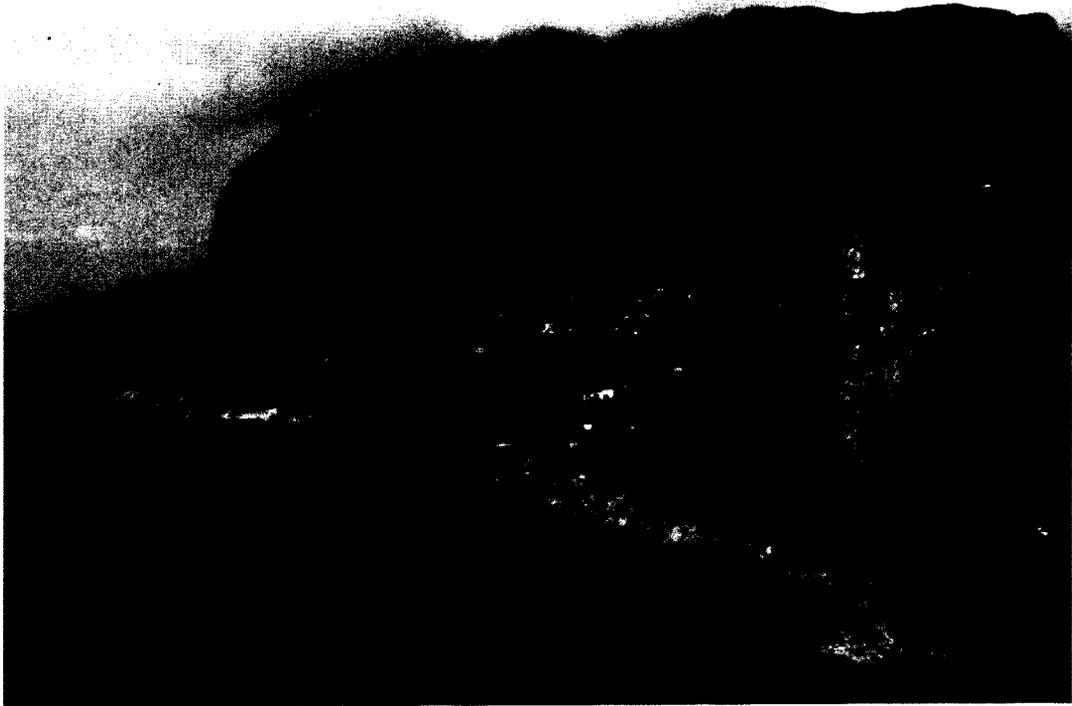


Abb. 78 Capri, Blick auf den Monte Solaro (im Hintergrund) und auf den Südhang des Castiglione-Berges,
 Abb. 79 Capri, Bezirk Castiglione, Ausschnitt aus der archäologischen Fundkarte von I. Friedländer, Capri, Rom 1938, Villa di Nettuno (85)

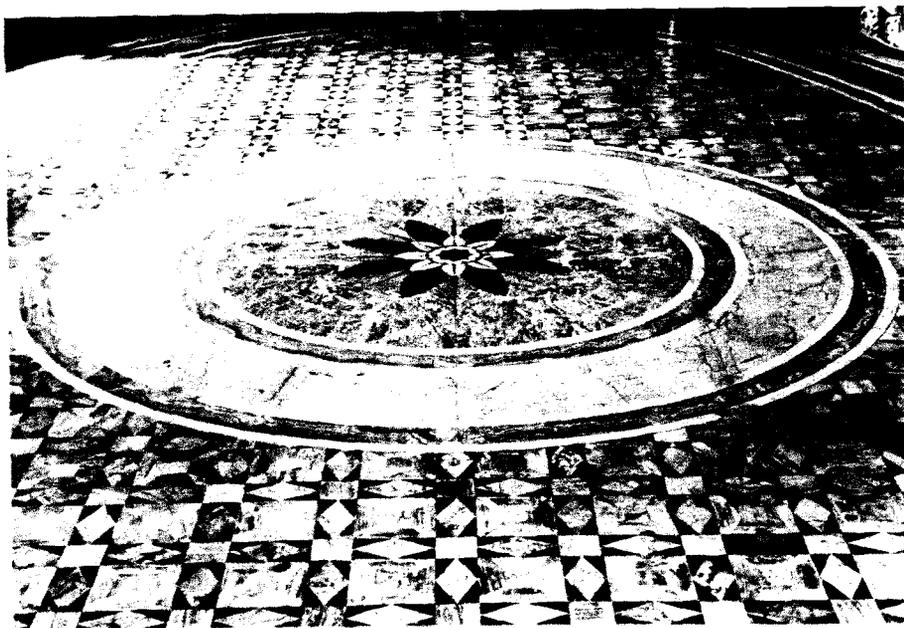
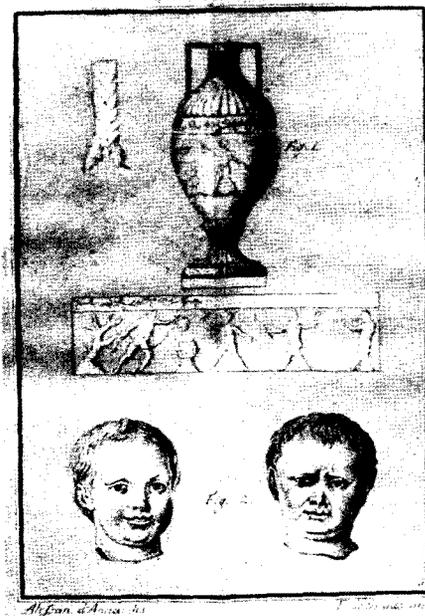
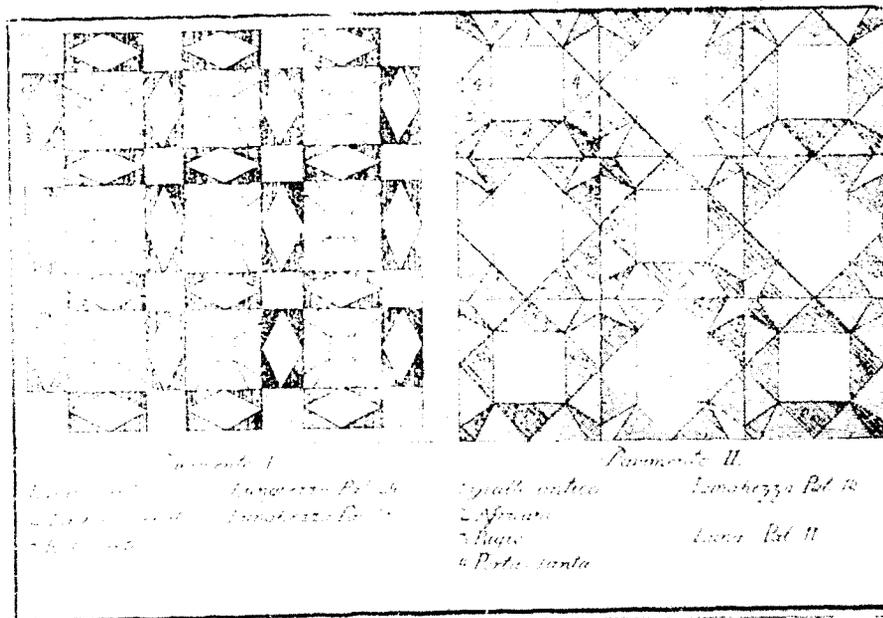


Abb. 80 N. Hadrava, Raguagli di varii scavi e scoperte fatte a Capri, Neapel 1793, Taf. 3 Opus-sectile-Boden aus der Villa di Nettuno,
 Abb. 81 Aus Hadrava, Raguagli ..., Taf. 2 Archäologische Fundstücke aus Capri,
 Abb. 82 Neapel, Museo di Capodimonte, Opus-sectile-Fußboden aus der Villa di Nettuno mit Ergänzungen von C. Vanvitelli (1798),
 Abb. 83 Detail des Marmorfußboden aus der Villa di Nettuno mit teils neuen Platten, Bordüre von 1798 und Inschrift von 1877

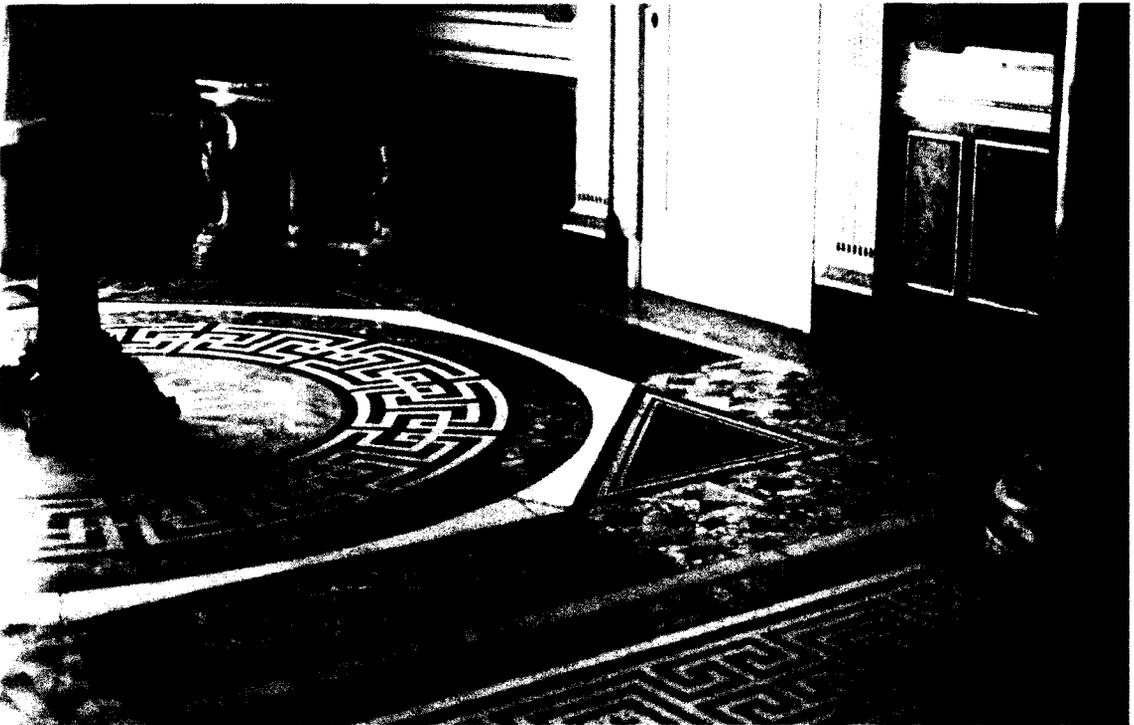


Abb. 84 Neapel, Museo di Capodimonte, Marmorfußboden aus der Villa di Nettuno,
Abb. 85 A. Niccolini (Entwurf), Marmorfußboden mit antiken Einlagen in Opus sectile im Alkovenorraum des Salottino pompeiano

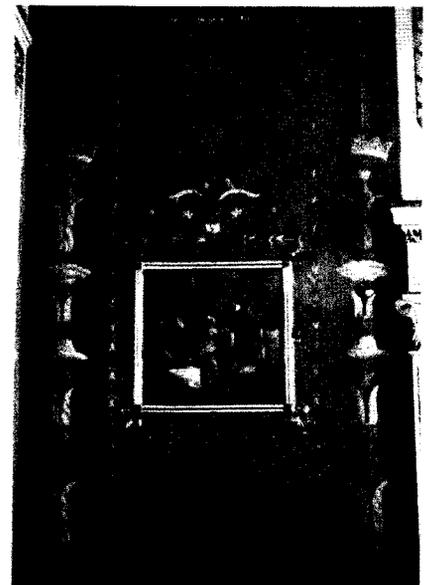
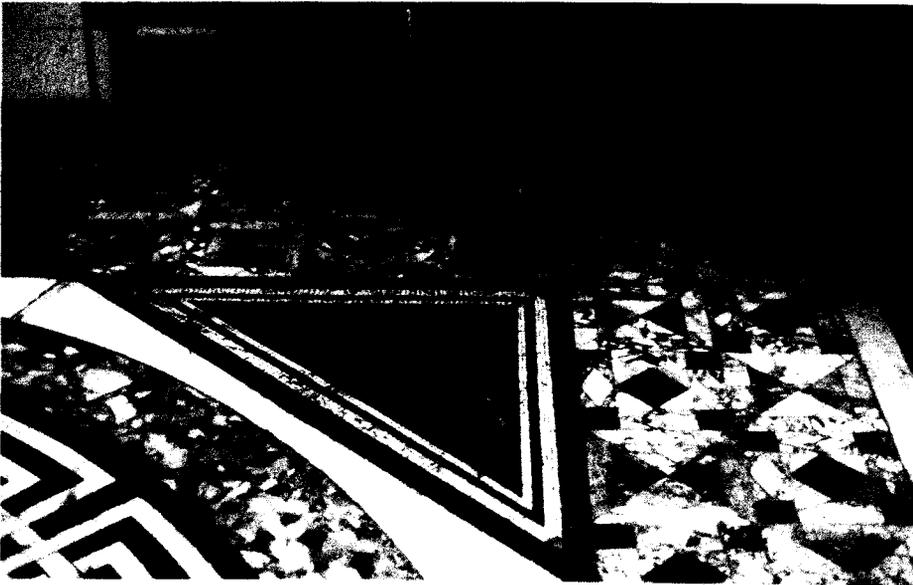
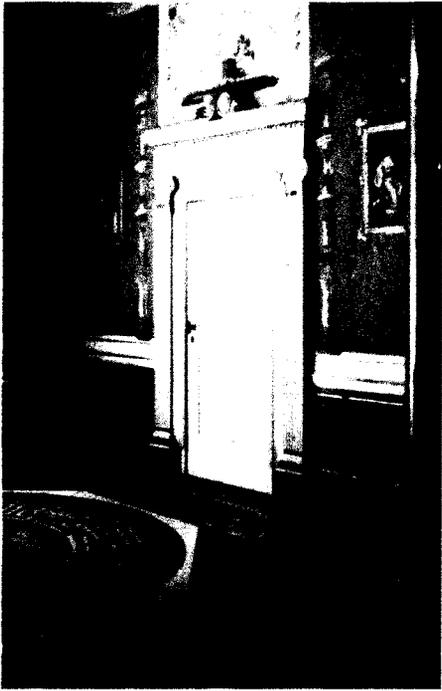


Abb. 86 Al. Niccolini (Entwurf), Alkovenorraum des Salottino pompeiano (1829/30) im Museo di Capodimonte,
Abb. 87 Museo di Capodimonte, Alkoven des Salottino pompeiano, antiker Marmorfußboden 1830 verlegt und ergänzt,
Abb. 88 Museo di Capodimonte, Alkovenorraum des Salottino pompeiano, antike Opus-sectile-Einlagen,
Abb. 89 A. Niccolini (Entwurf), Wanddekoration im Alkovenorraum des Salottino pompeiano im Museo di Capodimonte



Abb. 90 Tomba del Biclinio, Kline 1 (auf der linken Wand),
Abb. 91 Tomba del Biclinio, Kline 2 (auf der linken Wand)

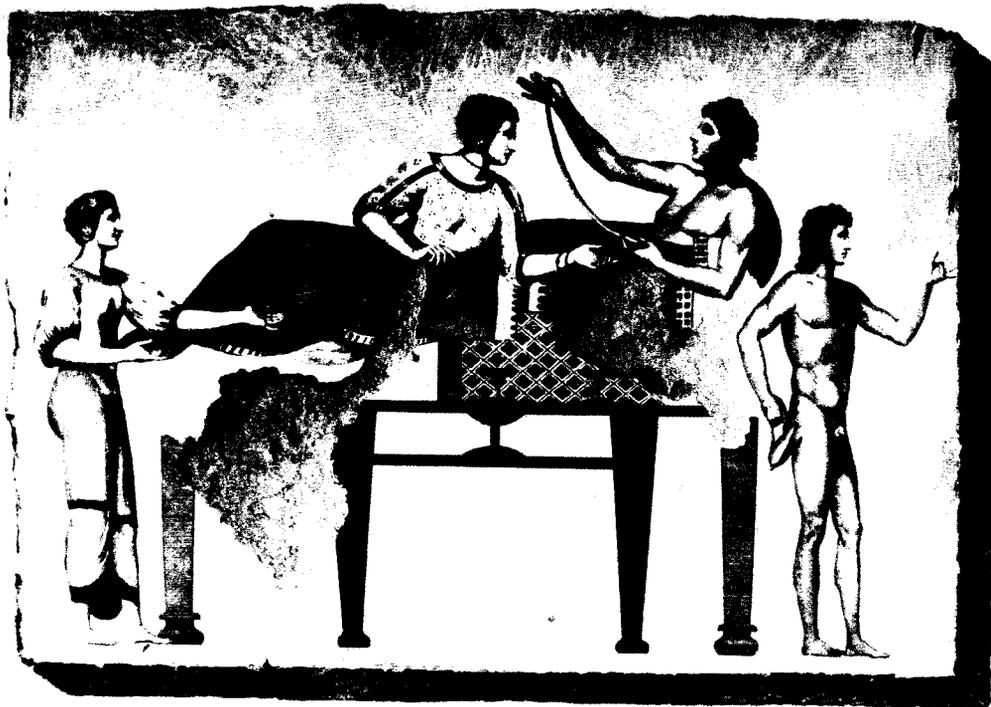


Abb. 92 Tomba del Biclinio, Kline 3 (auf der rechten Wand),
Abb. 93 Tomba del Biclinio, Kline 4 (auf der rechten Wand)

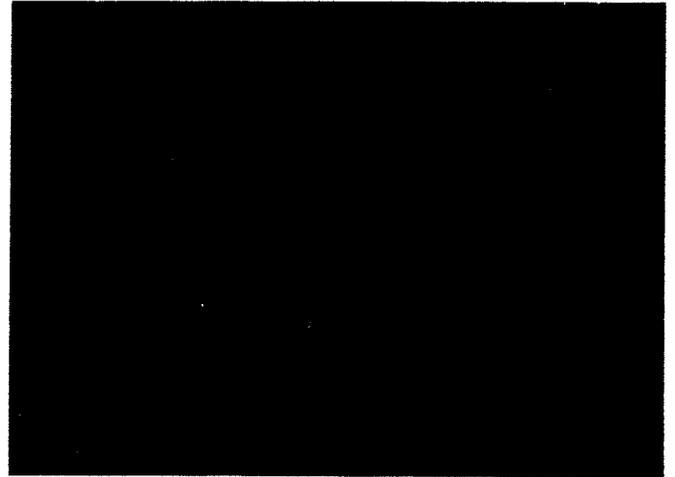


Abb. 94 Aufriß der linken Wand der Tomba del Biclinio von Byres,
Abb. 95 Faksimile aus der Tomba Golini mit Wiedergabe der Klammern und Drähte,
Abb. 96 Faksimile aus der Tomba degli Scudi, Abb. 97 Farbskizze der gleichen Wand für die Anfertigung des Faksimiles



Abb. 98 Blick in die Werkstatt Cavaceppis

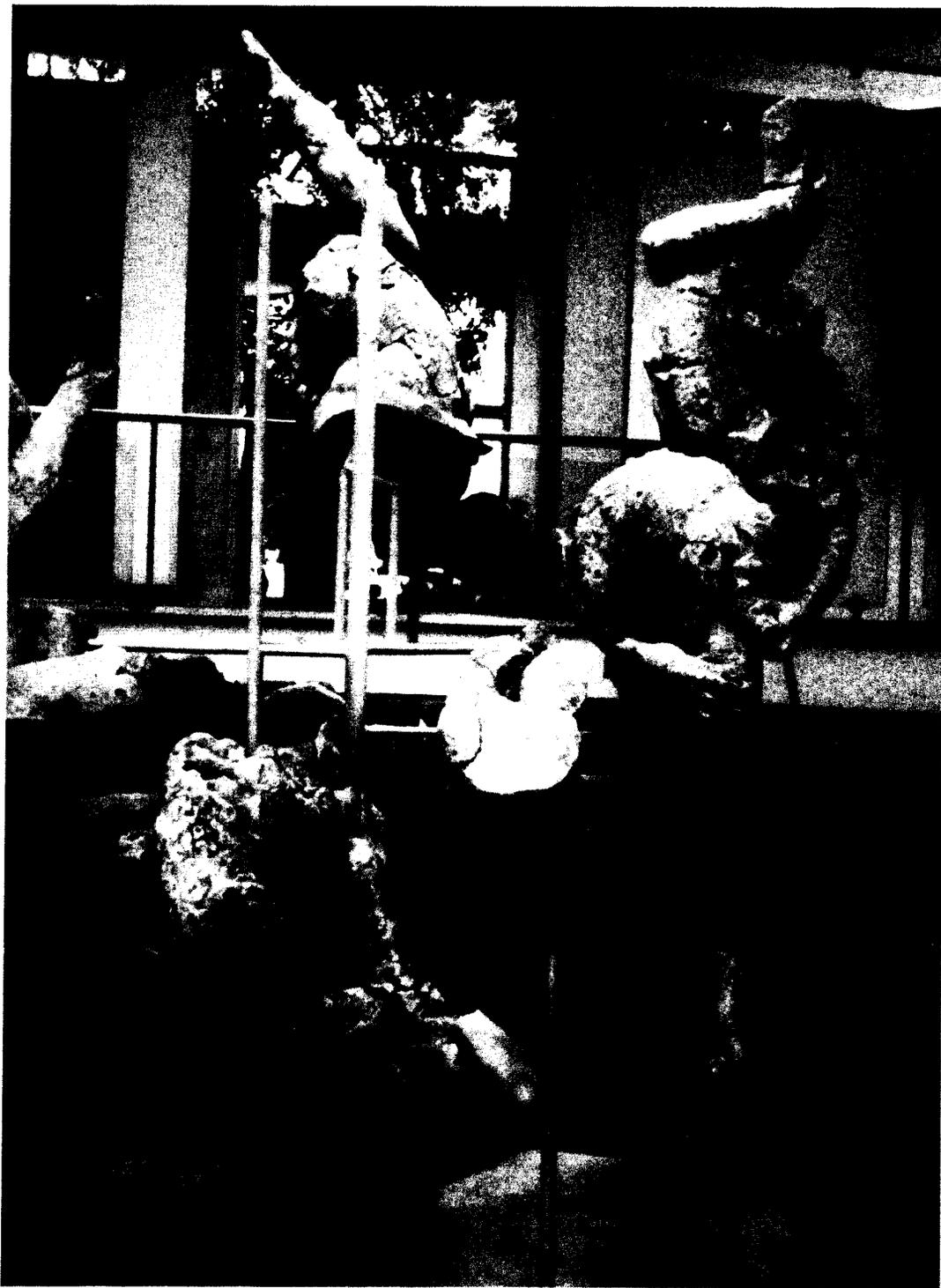


Abb. 99 Odysseus' men in a sea battle with Scylla, Museo Nazionale di Sperlonga



Abb. 100 Clytie, The Prado Madrid, Abb. 101 The Red Faun, restored by B. Cavaceppi and C. Bianchi, Museo Capitolino Rome, Abb. 102 The Lansdowne Herakles, as reproduced in Catalogue of the Celebrated Collection of Ancient Marbles, The Property of the Most Honourable The Marquess of Lansdowne, Christie's Auction, March 5, 1930. The derestored picce is now in the J. Paul Getty Museum, Los Angeles

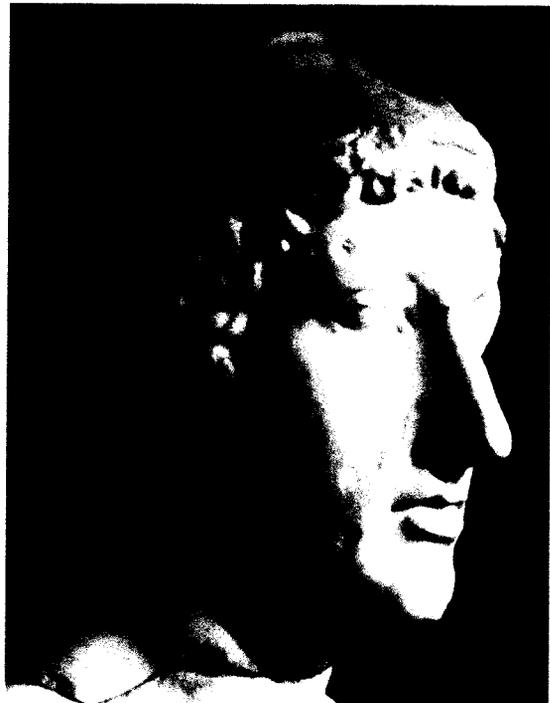
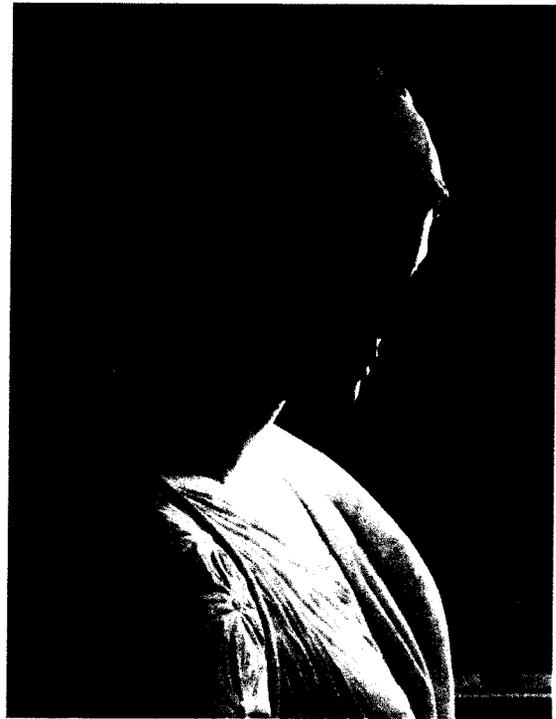


Abb. 103 The Lansdowne Athena, as reproduced in Christie's auction, March 5, 1930, now Los Angeles County Museum,
Abb. 104 The Hope Hygieia from Ostia with restorations removed, now Los Angeles County Museum,
Abb. 105 The Lansdowne Athlete, restored by Cavaceppi but with restorations removed, now Los Angeles County Museum,
Abb. 106 Head of a Warrior, carved by Cavaceppi, The Prado, Madrid



Abb. 107 Jüngerer Kentaur Furietti, restauriert von C. A. Napolioni, Musei Capitolini Rom,
Abb. 108 Älterer Kentaur Furietti, restauriert von C. A. Napolioni, Musei Capitolini Rom



Abb. 113 Coriolano, restauriert von Cl. Bianchi, Musei Capitolini Rom



Abb. 114 Jupiter, restauriert von Cl. Bianchi, Musei Capitolini Rom,
Abb. 115 Amazone mit Bogen, restauriert von B. Cavacessi, Musei Capitolini Rom

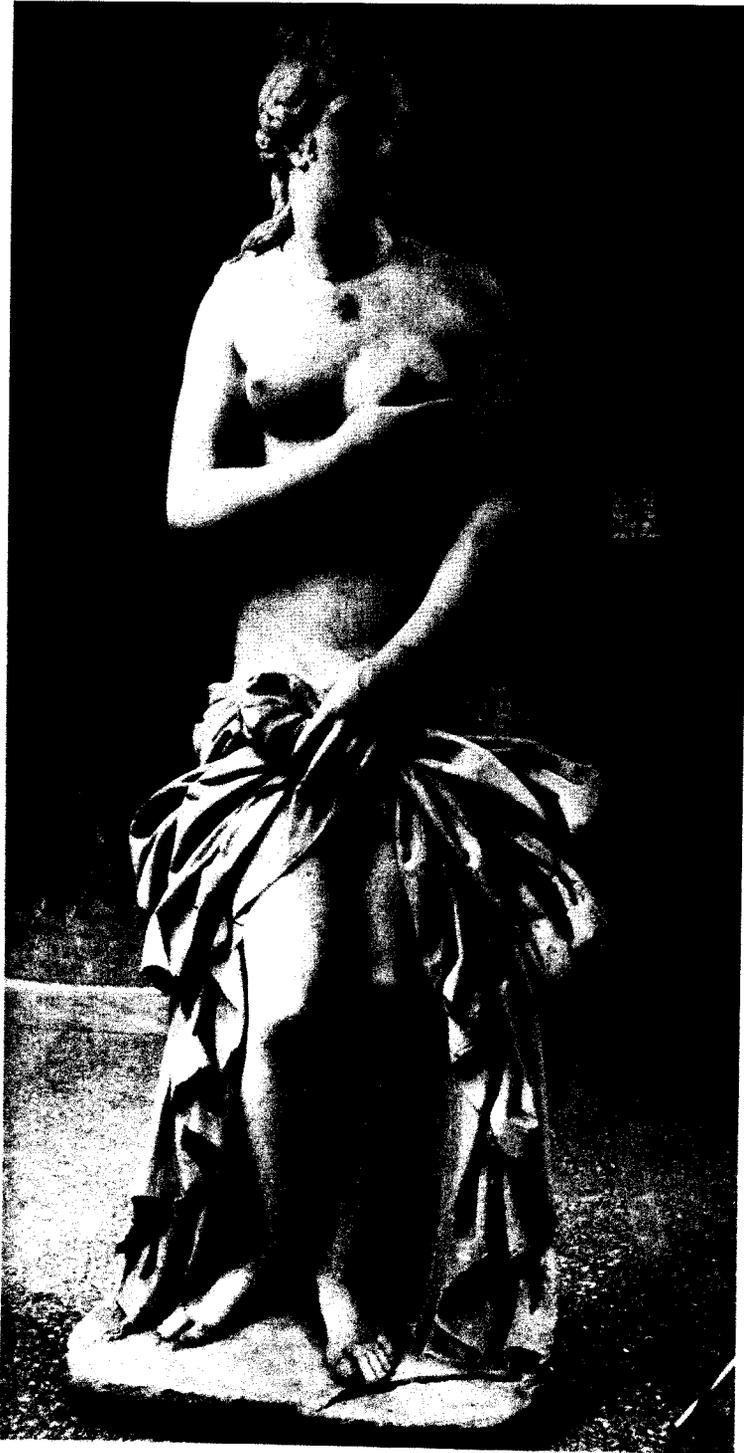


Abb. 116 The so-called Hope Venus, height with plinth 1.80 m, National Museum Athens



Abb. 117 - 119 The so-called Hope Venus, height with plinth 1.80 m, National Museum /Athens

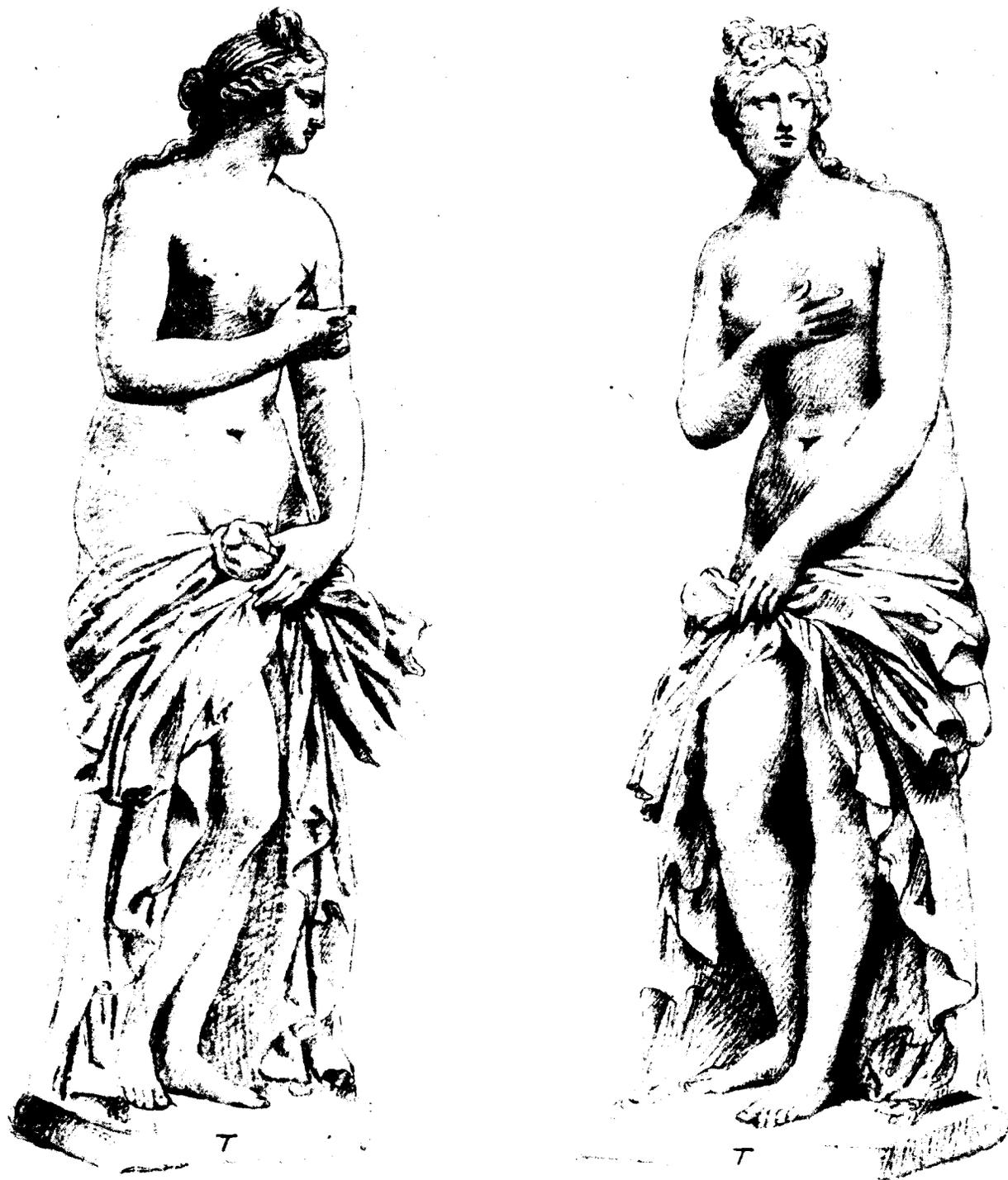


Abb. 120 - 121 Two views of the Venus Hope, drawn in 1791 by J. Clark (c. 1734-1800), graphite on blue paper, height 19 cm, British Museum Townley drawings



*Venus Menophantos
 Venus Menophantos by Pacetti*



*Venus Borghese et Cupide
 Venus Borghese et Cupide par Pacetti 1776*

Abb. 122 The Venus Menophantos, now Museo Nazionale Romano, drawn 1773 by V. Pacetti (1746-1820), black chalk on paper, height 37 cm, British Museum Townley drawings, Abb. 123 The Borghese Venus, now in Paris, drawn in 1768 (?) by V. Pacetti (1746-1820), black chalk on paper, height 37 cm, British Museum Townley drawings



Reliefplatte mit jungem Faustkämpfer (Inv. 9503)



- Ergänzung in Marmor
- Ergänzung in Gips
- Metallkammer
- ▨ Abarbeitung

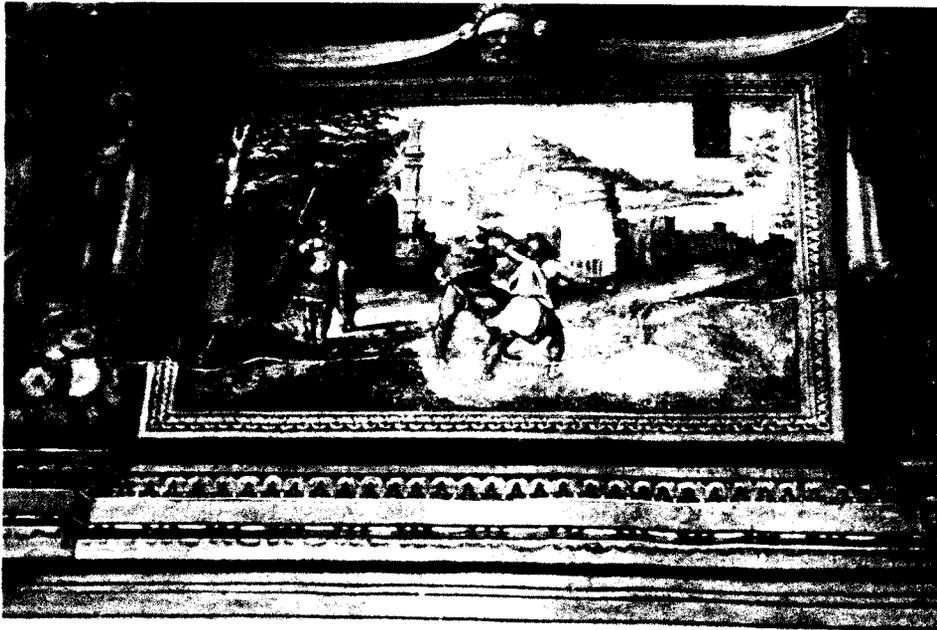


Abb. 124 Relief mit Darstellung zweier Faustkämpfer, Vatikanische Museen, Abb. 125 Umrißzeichnung des jüngeren Boxers mit Angaben von Ergänzungen und Überarbeitungen, Abb. 126 Wandbild mit Darstellung eines Boxkampfes, Kapitolinische Museen, Sala delle oche, Abb. 127 Faustkampf im Gymnasium, Holzschnitt aus dem Werk von H. Mercurialis über antike Gymnastik und Agonistik, Venedig 1573



Abb. 128 Die 'Wörlitzer Amazone', römische Kopie nach der Amazone Sosikles, Abb. 129 Die Diana in der Wörlitzer Schloßbibliothek, Abb. 130 Büste des Marc Aurel aus B. Cavaceppi, Raccolta ..., Bd. 2 Taf. 2, Abb. 131 Büste des Marcus Aurelius, Festsaal Schloß Wörlitz

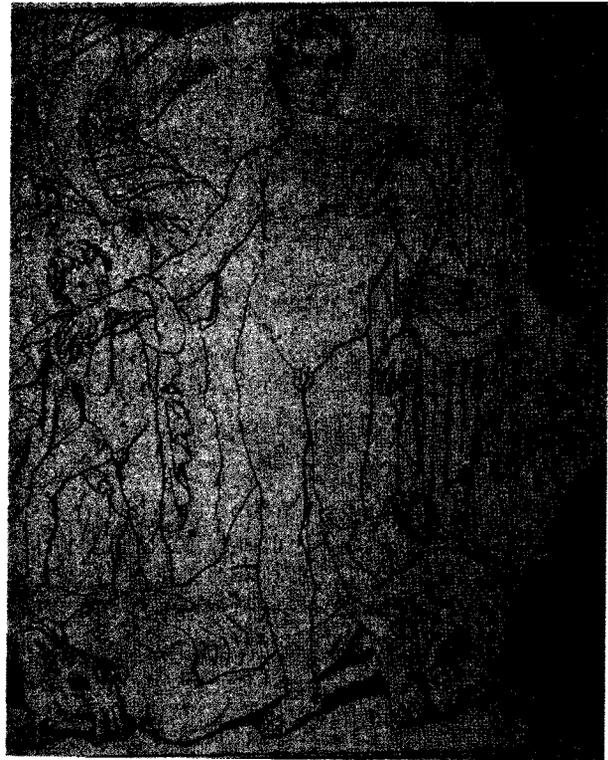


Abb. 132 Zusammengesetzte Fortunengruppe aus dem Würmlitzer Pantheon, Abb. 133 Theseus mit den befreiten athenischen Kindern, Wandbild aus: Pitture antiche d' Ercolano, Abb. 134 Detail der Gruppe 'Theseus mit den athenischen Jungfrauen'

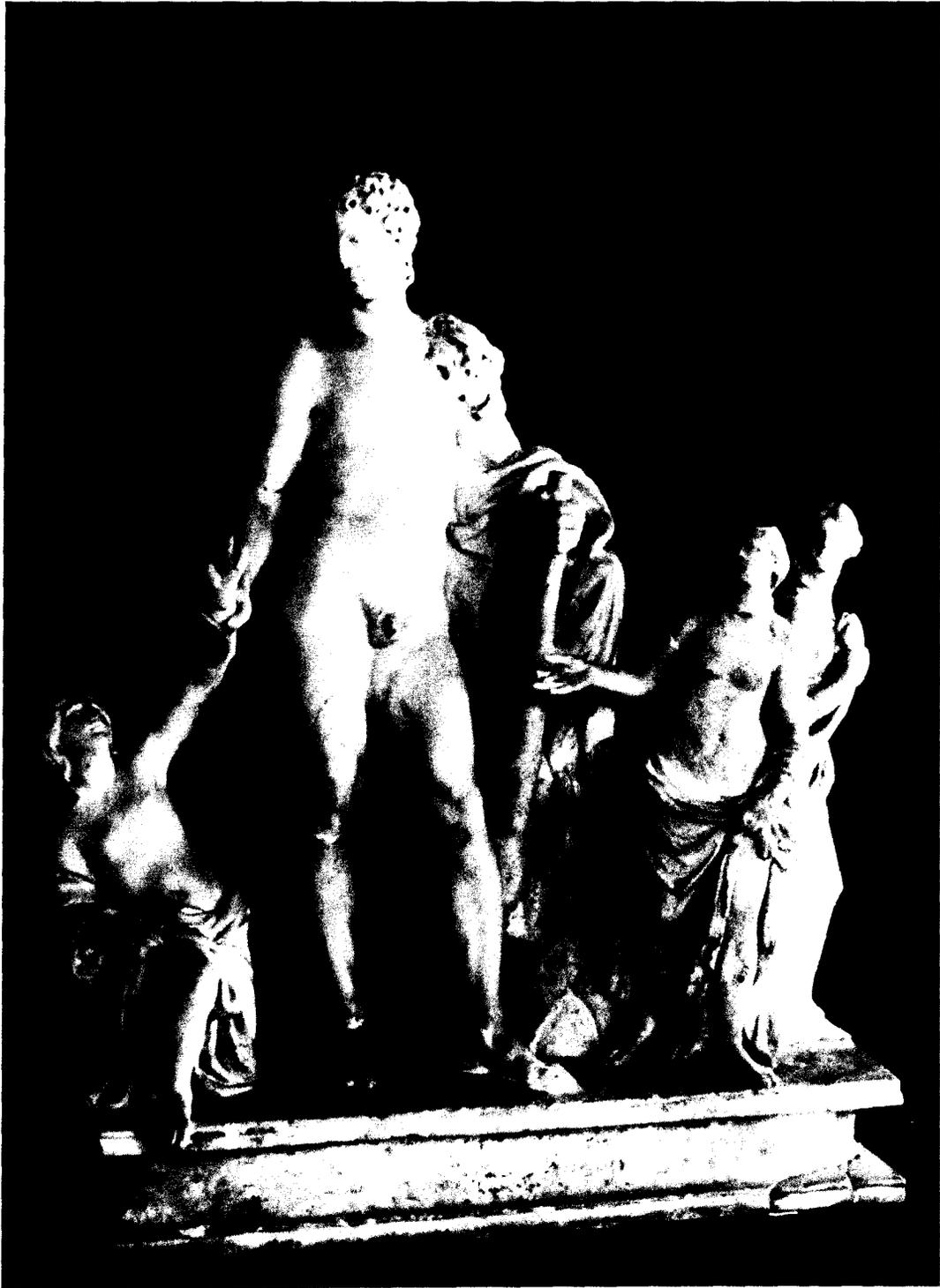


Abb. 135 'Theseus mit den athenischen Jungfrauen', römische Kopie einer pergamenischen Gruppe mit starken Ergänzungen von B. Cavaceppi



Abb. 136 Aphrodite aus der Collezione Cavaceppi, Rom, Museo Torlonia alla Lungara
(Pasticcio mit antiken Fragmenten)



Abb. 137 - 138 Aphrodite im Museo Torlonia alla Lungara (Inv. 861) nach der Restaurierung nach 1993, heute Magazzino delle Belle Arti

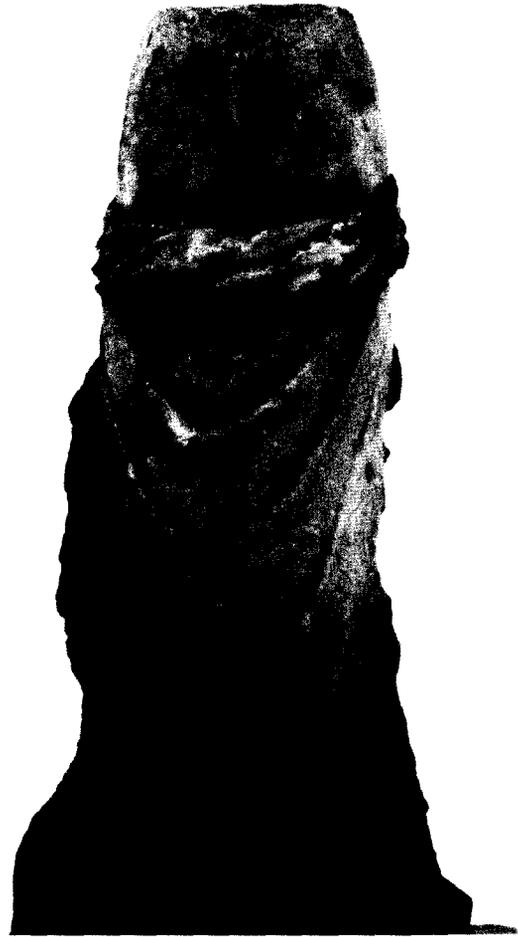


Abb. 139 - 140 Brunnen-Venus von Cherchel,
Abb. 141 Detail Mantelknoten - Muschelansatz, vgl. Abb. 137-138

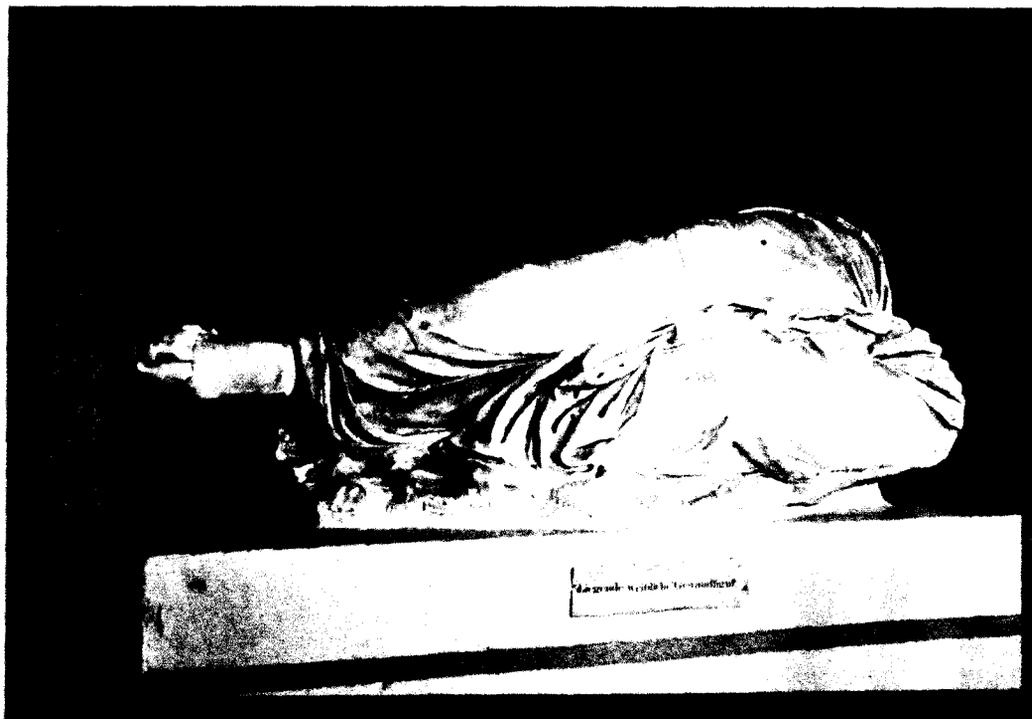


Abb. 142 Cleopatre mourante. Leplat 1733 Taf. 116,

Abb. 143 Die Statue Abb. 142 nach Abnahme der Ergänzungen. Dresden, Skulpturensammlung. Foto Hermann Krone um 1888



Abb. 144 Gladiateur mourant. Leplat 1733 Taf. 79,
 Abb. 145 Die Statue Abb. 144 nach Abnahme der Ergänzungen. Dresden, Skulpturensammlung,
 Abb. 146 Alexandre le Grand. Leplat 1733 Taf. 122,
 Abb. 147 Kopffragment der Statue Abb. 146 mit den Ergänzungen von Ernst Rietschel (1833). Foto Hermann Krone um 1888,
 Abb. 148 Kopffragment der Statue Abb. 146 nach Abnahme der Ergänzungen. Dresden, Skulpturensammlung



Abb. 149 Antinous-Bacchus (vgl. Abb. 146) mit den Ergänzungen von E. Kauer (1831). Dresden, Skulpturensammlung.
 Foto H. Krone um 1888, Abb. 150 Pan und Nymphe. Fotos von H. Krone vor und nach der Abnahme der Ergänzungen.
 Dresden, Skulpturensammlung, Abb. 151 Eros im Weinfäß. Foto von H. Krone um 1888 vor der Abnahme der Ergänzungen.
 Dresden, Skulpturensammlung, Abb. 152 Apollon. Fotos von H. Krone vor und nach der Abnahme der Ergänzungen.
 Dresden, Skulpturensammlung

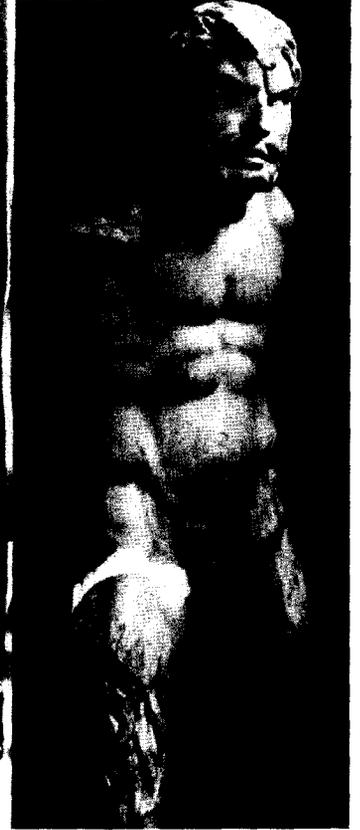
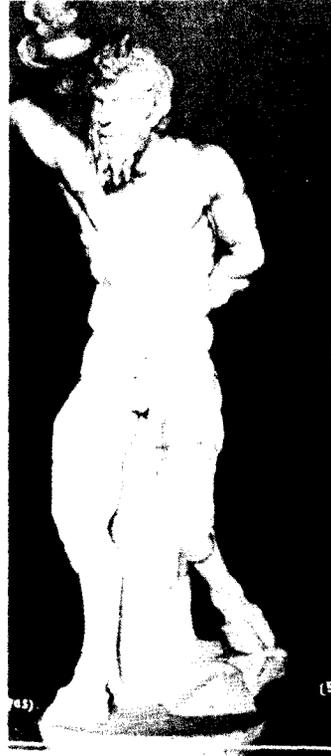


Abb. 153 Kopf des Apollon Abb. 152. Dresden, Skulpturensammlung,
Abb. 154 Pan. Fotos von Hermann Krone um 1893 während der Entrestaurierung der Gruppe Abb. 155. Dresden, Skulpturensammlung



Apollon et Marsius 22

24, 35.

Chigi. I.

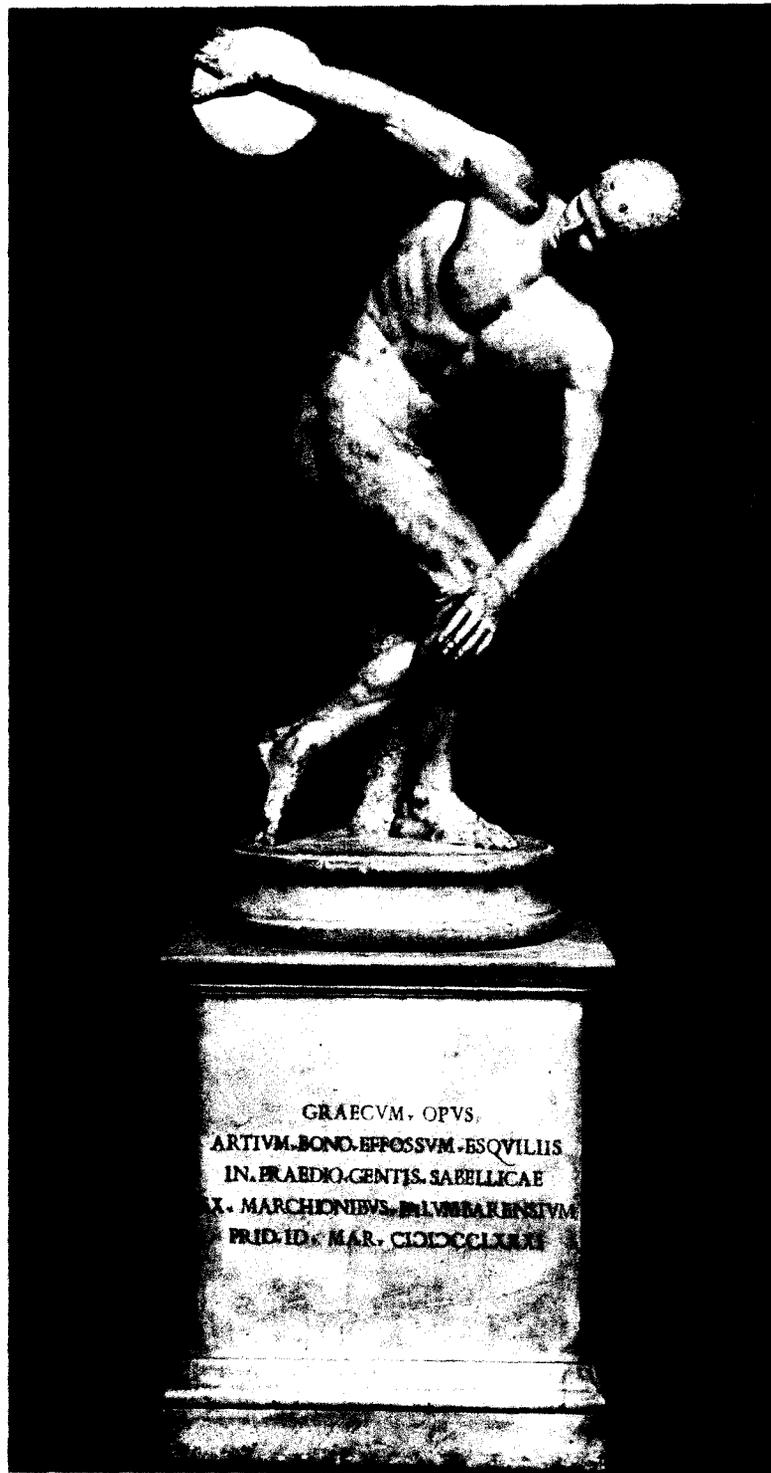


Abb. 156 Der Diskobol Lancellotti auf seiner ursprünglichen Basis



Abb. 157 - 160 Diskobol Lancellotti, Details



Abb. 161 Diskobol Lancellotti; Abb.162 Diskobol London, Britisches Museum

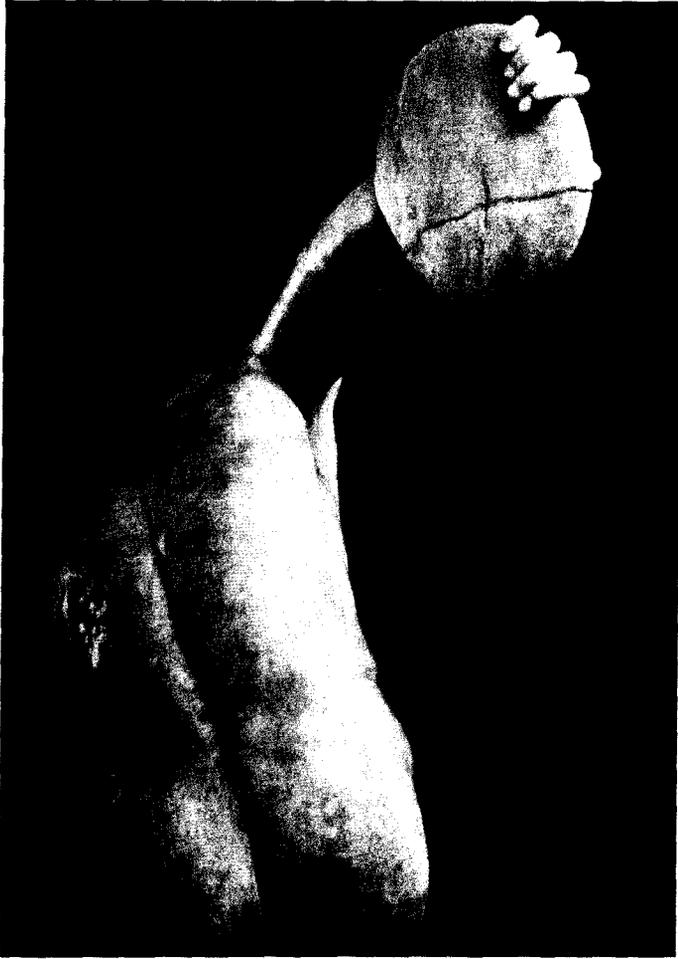


Abb. 163 Diskobol Lancellotti, Detail, Abb. 164 Diskobol Lancellotti

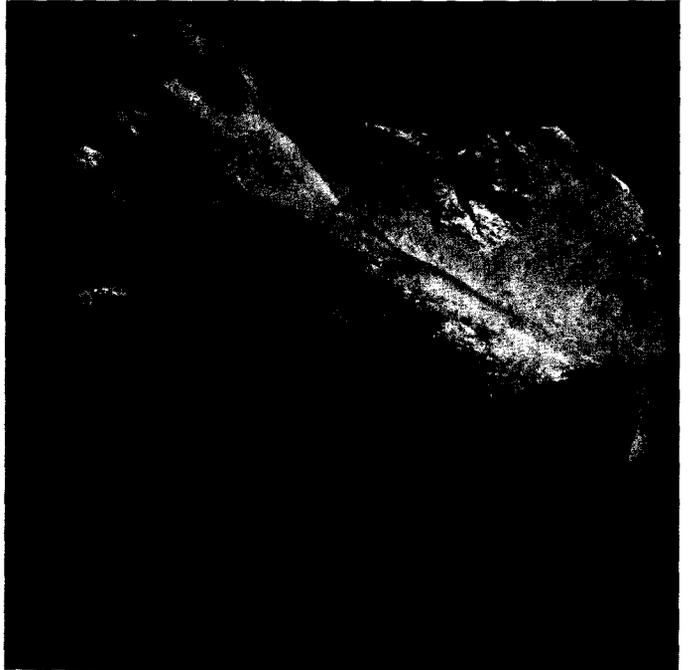
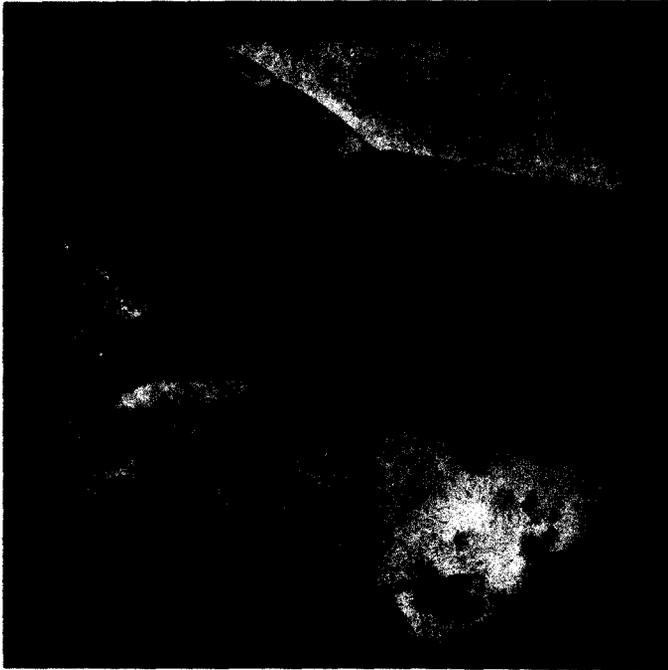


Abb. 165 Diskobol Lancellotti, Detail: freigelegte Fuge zwischen Schulter und Arm, Abb. 166 Diskobol Lancellotti, Gammagraphie des r. Arms, Abb. 167 Diskobol Lancellotti, Detail, Abb. 168 Hand mit Diskus in Rom, Museo Barracco



Abb. 169 Diskobol Lancellotti, Detail, Abb. 170 Diskobol London, Britisches Museum, Detail



Abb. 171 Diskobol Lancellotti, Detail, freigelegte Fugen,
Abb. 172 und 173 Diskobol Lancellotti, Details

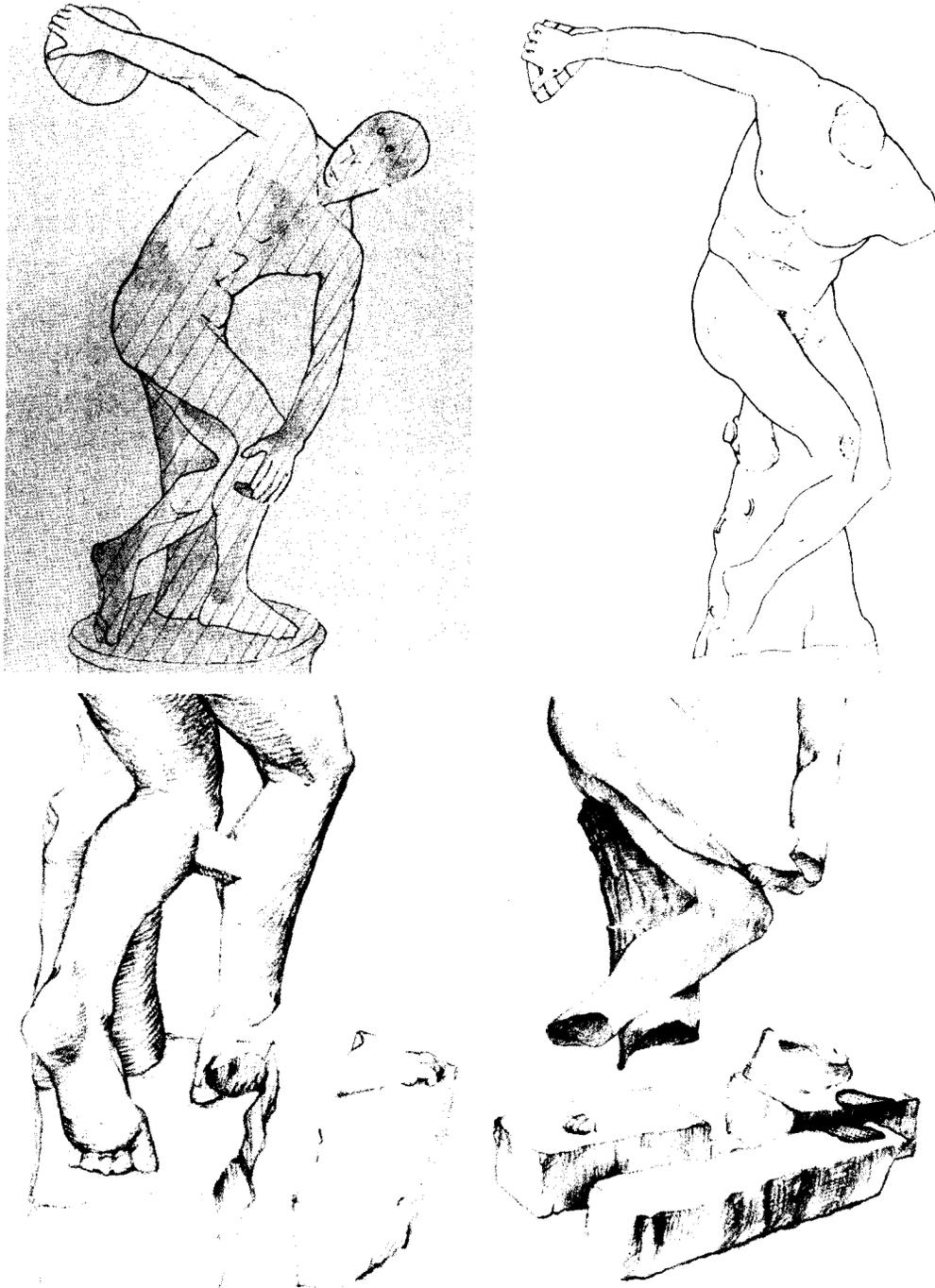


Abb. 174 Diskobol Lancellotti, Grad der Verschmutzung und Maßnahmen der Reinigung (schraffiert: Oberflächenreinigung mit weichen Pinseln; graue Flecken: Behandlung mittels Kompressen, getränkt mit einer 10%igen Lösung von Ammoniumbicarbonat in destilliertem Wasser [Zeichnung A. Basile], Abb. 175 Diskobol, Vatikan (nach BdA 1949), Abb. 176 Diskobol London, ideeller Zustand vor der Restaurierung (Zeichnung: U. Heinen), Abb. 177 Diskobol Lancellotti, ideeller Zustand vor der Restaurierung. Die karierte Stelle zeigt an, wo der r. Fuß ursprünglich seinen Platz gehabt haben könnte. (Zeichnung U. Heinen)

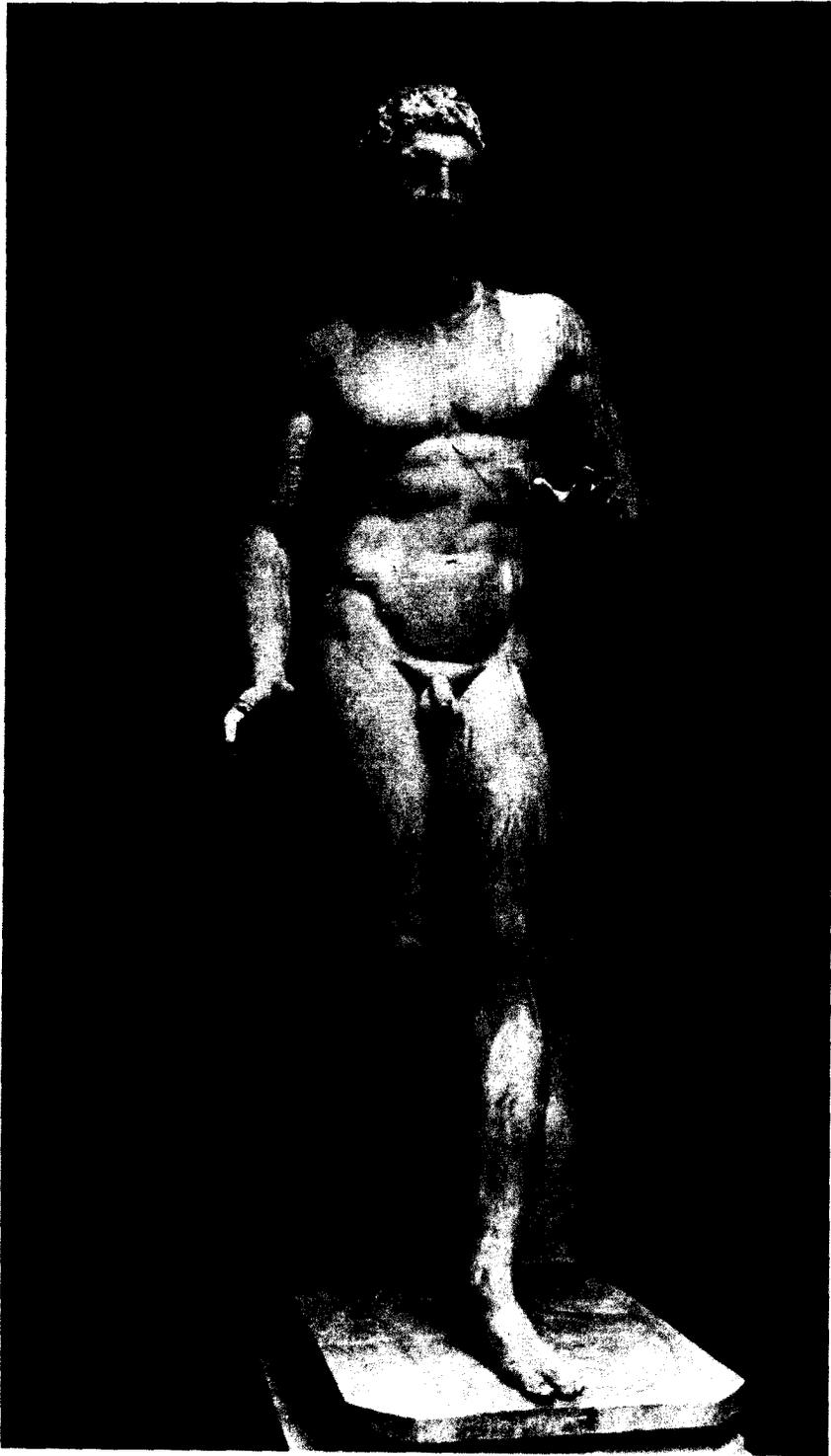


Abb. 178 Statue des Meleager, Museo Torlonia Nr. 473

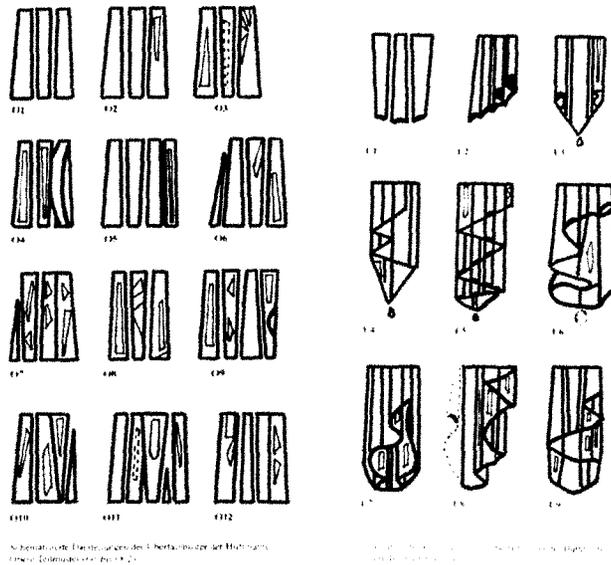
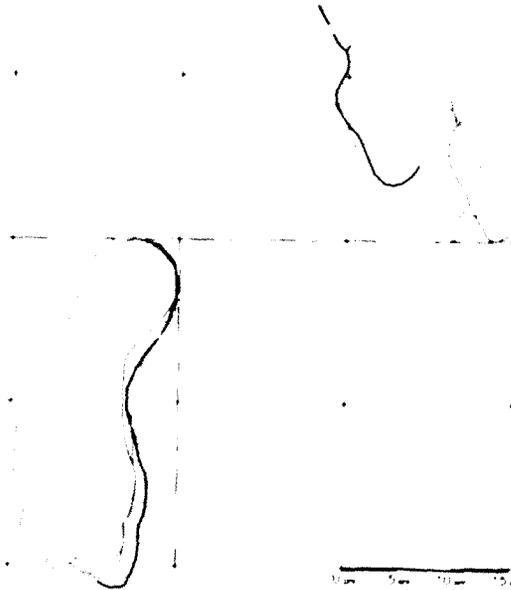


Abb. 179 Vergleich der Standmotive des Doryphoros, Neapel NM Inv.Nr. 6011, des Ptolemaios aus Rabat, Musée Inv.Nr. 2289 und des Augustus von Prima Porta, Vatikan Museo Braccio Nuovo Inv. Nr. 2290,
Abb. 180 Schematische Darstellung der Überfallmuster der Hüftmäntel obere Teilmuster,
Abb. 181 Schematische Darstellung der Überfallmuster der Hüftmäntel untere Teilmuster



Abb. 183 Laokoon Bronzeabguß, Paris, Abb. 184 Laokoon Stich, 16. Jh.

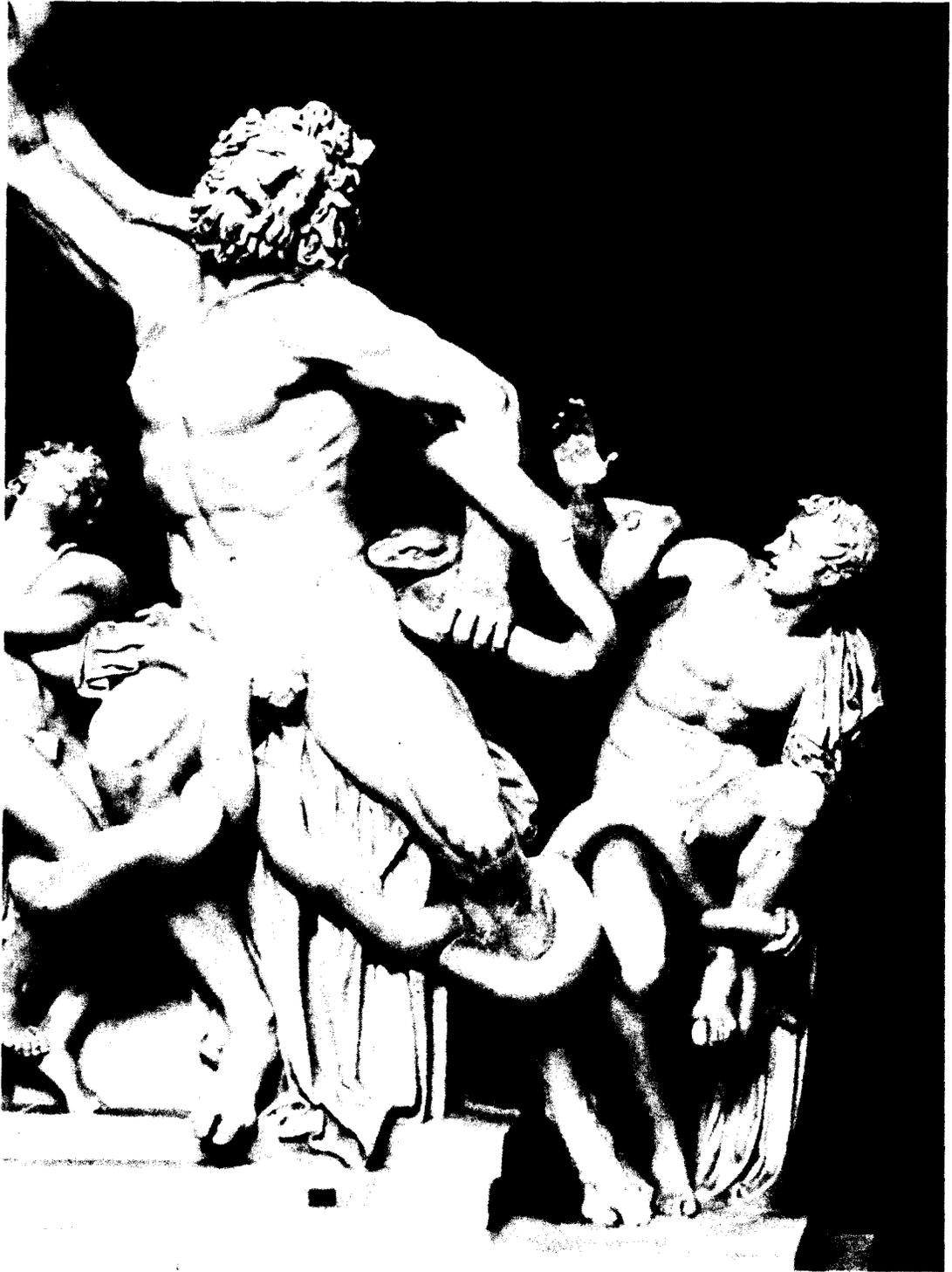


Abb. 185 Laokoon mit Ergänzung des ausgestreckten Arm

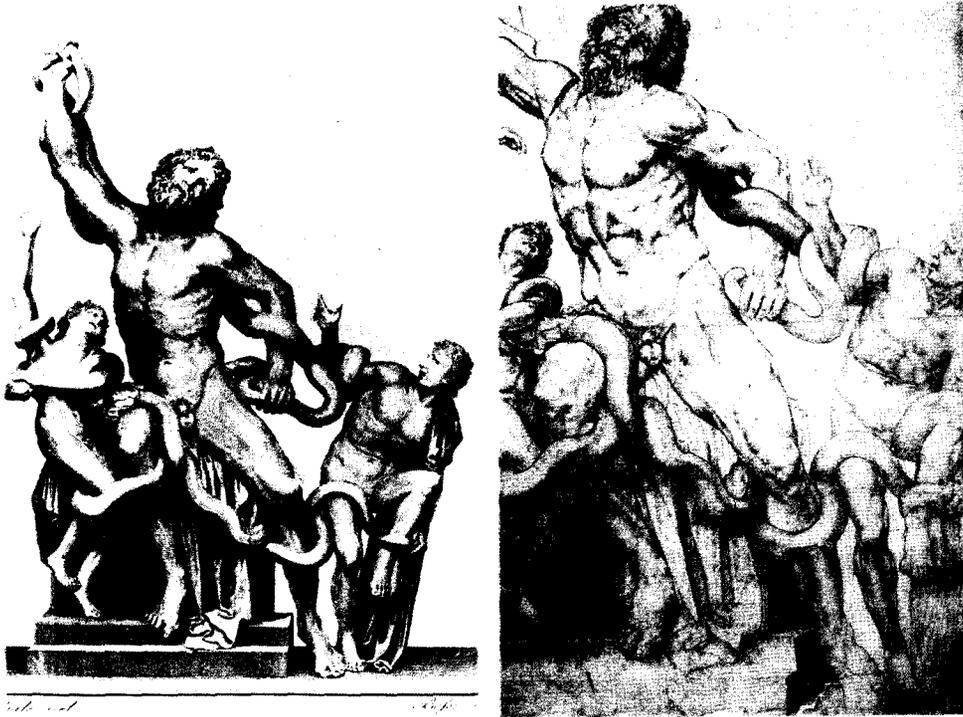


Abb. 186 Laocöon, Kupferstich aus der italienischen Ausgabe der Kunstgeschichte Winckelmanns,
 Abb. 187 Laocöon im Cambridge Sketchbook, Abb. 188 Laocöon, Kupferstich aus Maffei's Raccolta di statue