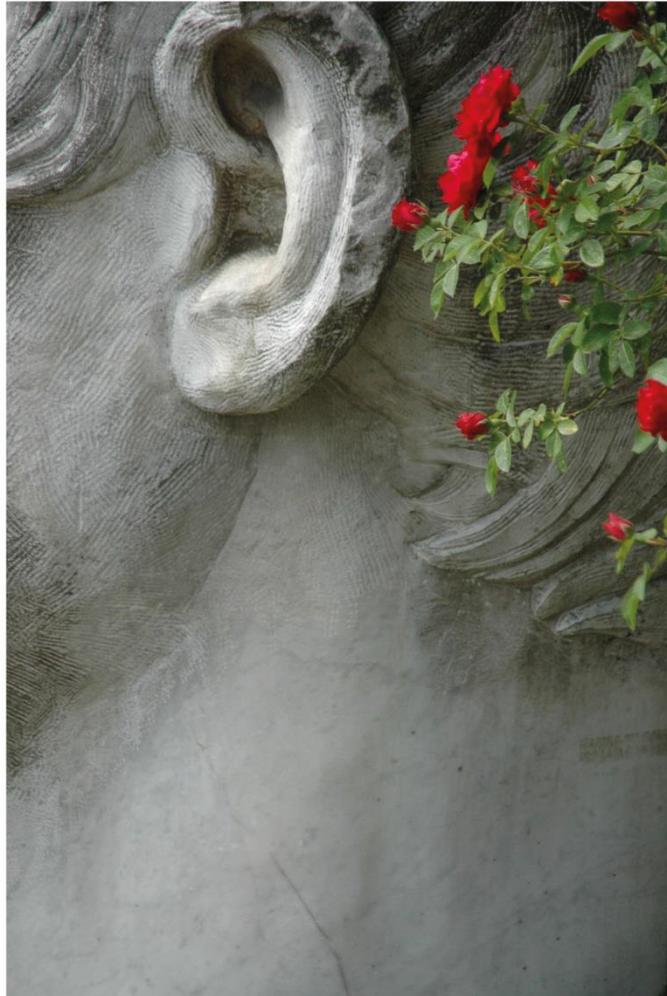


MICHAEL PFANNER
DER AUGUSTUS AUS DEM ALLGÄU
2015



Sonderdruck aus **K. B. Zimmer (Hrsg.)**, *Rezeption, Zeitgeist, Fälschung – Umgang mit Antike(n)*.
Akten des Internationalen Kolloquiums am 31. Januar und 1. Februar 2014 in Tübingen.

Tübinger Archäologische Forschungen Band 18 (2015)

Kathrin Barbara Zimmer (Hrsg.)

Rezeption, Zeitgeist, Fälschung –
Umgang mit Antike(n)

Akten des Internationalen Kolloquiums
am 31. Januar und 1. Februar 2014 in Tübingen



Verlag Marie Leidorf GmbH · Rahden/Westf.

2015

VI, 364 Seiten mit 65 Abbildungen und 3 Tabellen inkl. 83 Tafeln

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung der
VOLKSWAGEN STIFTUNG
und der
VEREINIGUNG DER FREUNDE DER UNIVERSITÄT TÜBINGEN (UNIVERSITÄTSBUND) E.V.
sowie des
SFB 1070 RESSOURCENKULTUREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Zimmer, Kathrin Barbara (Hrsg.):

Rezeption, Zeitgeist, Fälschung – Umgang mit Antike(n) ; Akten des
Internationalen Kolloquiums am 31. Januar und 1. Februar 2014 in
Tübingen / hrsg. von Kathrin Barbara Zimmer

Rahden/Westf. : Leidorf, 2015

(Tübinger Archäologische Forschungen ; Bd. 18)

ISBN 978-3-89646-998-4

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Alle Rechte vorbehalten

© 2015



Verlag Marie Leidorf GmbH

Geschäftsführer: Dr. Bert Wiegel

Stellerloh 65 · D-32369 Rahden/Westf.

Tel.: +49/(0)5771/ 9510-74

Fax: +49/(0)5771/ 9510-75

E-Mail: info@vml.de

Internet: <http://www.vml.de>

ISBN 978-3-89646-998-4

ISSN 1862-3484

Kein Teil dieses Buches darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, CD-ROM, DVD, I n t e r n e t oder einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages Marie Leidorf GmbH reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagentwurf: Cornelius Wittke, Tübingen

Titelvignette: Institut für Klassische Archäologie Tübingen, Inv. 5807; Foto: Thomas Zachmann
Rückseite: Teilnehmer des Kolloquiums „Rezeption, Zeitgeist, Fälschung – Umgang mit Antike(n)“
um den monumentalen Kopf des Augustus (Werk: Michael Pfanner)
im Hof des Schlosses Hohentübingen; Foto: Thomas Zachmann, Stuttgart
Redaktion: Janine Fries-Knoblach, Dachau; Sibel Kioukioukali, Tübingen; Julia Krippner, Tübingen
Satz, Layout und Bildnachbearbeitung: Enns Schrift & Bild GmbH, Bielefeld

Druck und Produktion: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Köthen

Einführung

Kathrin B. Zimmer

Das Kolloquium ›Rezeption, Zeitgeist, Fälschung – Umgang mit Antike(n)‹ fand vom 30. Januar bis 1. Februar 2014 am Institut für Klassische Archäologie statt und stand in engem Zusammenhang mit der Ausstellung ›Täuschend echt‹, die zeitgleich im Rittersaal des Schlosses Hohentübingen zu sehen war. Den Kern dieser Ausstellung bildeten Stücke der hauseigenen Sammlung, deren Echtheit in der 150 Jahre währenden Geschichte des Instituts angezweifelt wurde und deren Authentizität – beispielsweise infolge eines Inventareintrags – in Frage stand. Diese Objekte waren im Vorfeld der temporären Präsentation in einem maßgeblich durch die Studentinnen und Studenten des Instituts getragenen Projekt untersucht und die Katalogbeiträge erarbeitet worden.

Zwei Beispiele können die Bandbreite dieses Materials und die daran anknüpfenden Fragestellungen erläutern: Eine in der Höhe etwa 5 cm messende Tonscherbe zeigt in rotfiguriger Technik Kopf und Oberkörper eines Kriegers, der die Hand an den Nasenschutz seines Helmes gelegt hat und diesen in den Nacken zu schieben scheint (Abb. 1). Verwundert auf den ersten Blick vielleicht der merkwürdig geformte Helmbusch, so fallen bei genauerem Hinsehen die breiten Pinselspuren im schwarzen Hintergrund auf (Abb. 2). Nimmt man das Stück schließlich in die Hand und wendet es, so offenbart sich seine moderne Herkunft zweifelsfrei: ein Schalenbild des Phintias als Vorlage¹, benutzt die Figur eine moderne Kachel aus Ton als Malgrund (Abb. 3).

Ungleich komplexer liegt der Sachverhalt im Falle eines Tarentiner Rhytons mit Ziegenkopf (Abb. 4), das als Bestandteil der Sammlung Wundt in die Tübinger Bestände gelangt ist². Gut erhalten zeigt sich der schwarzgefirnisste Tierkopf, lediglich zwei Brüche an den Kopfseiten erinnern daran, dass die Ohren des Tieres verloren sind. Des weiteren ist das rechte Horn an der Spitze bestoßen, und Teile

des umlaufenden Überhangs an der Lippe fehlen. Die rotfigurige Bemalung am Hals hat sich weitestgehend erhalten und zeigt einen nach links laufenden, über die Schulter zurückblickenden Jüngling mit lose geschlungenem Mantel, bloßem Oberkörper und Lyra in der linken Hand zwischen zwei Palmetten. Merkwürdigkeiten, die bereits früher zu der Einschätzung des Rhytons als »modern überarbeitet« geführt hatten, traten bei der jüngsten Untersuchung des Stücks erneut zu Tage: Unerklärliche Erhabenheiten am Hals, das verwaschene Aussehen der Palmetten sowie Reflexionen unter UV-Licht. Die deutlich zu beobachtenden Befunde gaben Anlass zu einer gründlichen restauratorischen Prüfung des Stücks, die der Restaurator des Instituts, Sönmez Alemdar, leistete. Was im Vorfeld als vage geäußerte Vermutung im Raum stand, ließ sich auf diesem Wege verhältnismäßig rasch und eindeutig belegen, nämlich die Tatsache, dass es sich bei dem Rhyton um ein sehr geschickt gemachtes und qualitativ volles Pasticcio handelt. Unter der Bemalungsschicht mit dem leierspielenden Jüngling zwischen Palmetten kam eine zweite Bemalungsschicht zutage, die auf der Vorder- wie auf der Rückseite in rotfiguriger Technik einen großen Frauenkopf zeigt (Abb. 5. 6). Unter der offensichtlich jüngeren Bemalung wurden darüber hinaus Brüche, Abplatzungen und größere Flickungen sichtbar, die Aufschluss über das Vorgehen des neuzeitlichen Antiquars gaben. Kern des Ganzen war demnach der gut erhaltene Ziegenkopf eines um 350–330 v. Chr. zu datierenden Tarentiner Trinkhorns. Am Halsansatz gebrochen, wurden hier entweder zwei maßgleiche Halshälften eines anderen Trinkhorns oder aber – wahrscheinlicher – der Hals eines schlanken apulischen Kantharos angesetzt. In beiden Fällen bilden große Frauenköpfe die übliche, zu erwartende Bemalung (Abb. 7). Der Henkel, der eindeutig nicht ursprünglich zugehörig sein kann, da er direkt über dem Auge des Frauenkopfes, also dem zentralen Element der älteren Bemalungsschicht aufsitzt, entstammt offensichtlich einem dritten Gefäß, und von einem vierten rührt der für die Gattung so untypische Überhang an der Lippe. Nicht nur, dass er schwer mit der Funktion des Horns als Trinkgefäß

¹ Athen, Nationalmuseum Inv.-Nr. 1628.

² Tübingen, Institut für Klassische Archäologie Inv.-Nr. W./683.

vereinbar ist, er verdeckt auch einen darunter umlaufenden roten Firnisstreifen, der zur ursprünglichen Bemalung gehört hat und damit sichtbar gewesen sein muss. Die sekundäre Bemalung mit leierspielendem Jüngling, die einen fliehenden Orpheus zu kopieren scheint, kaschiert abschließend das Patchwork, verdeckt Brüche, Fehlstellen und Flickungen.

Die Ausstellung ›Täuschend echt‹ präsentierte Kopien, Nachahmungen und Fälschungen der Tübinger Sammlung in allen Gattungen: vom Öllämpchen bis zur Marmorstatuette, vom Bronzestierchen bis zur scheinbar attischen Amphora. Sie erklärte vergleichsweise einfache Sachverhalte wie sekundäre Ergänzungen oder partielle neuzeitliche Übermalungen ebenso wie das beschriebene komplexe Pasticcio oder eine scheinbar rotfigurige Schale, bei der sich die gesamte Bemalung des antiken Gefäßes als neuzeitlich eingekratzt entpuppte. War bei der rotfigurigen Scherbe nach einem Vorbild des Phintias die moderne Produktion auf den ersten Blick ersichtlich, so konnte das geringe Alter anderer Exponate, beispielsweise einer Tanagräerin (Abb. 8)³ erst mit Hilfe der Naturwissenschaften und im Zuge einer TL-Analyse bewiesen werden.

Die Ausstellung fragte dabei aber keineswegs nur nach ›echt‹ beziehungsweise ›antik‹, nach ›falsch‹ respektive ›modern‹. Sie stellte vielmehr die Frage in den Mittelpunkt, welche Voraussetzungen und Rahmenbedingungen notwendig sind, damit ›moderne Antiken‹, um einen neutralen Begriff zu wählen, entstehen konnten und bis in die Gegenwart hinein entstehen können. Sie betonte in diesem Zusammenhang technisches Können und handwerkliche Perfektion einerseits, Mode und Zeitgeist andererseits, ohne die eine Produktion ›täuschend echter‹ Objekte nicht möglich und ein Absatzmarkt nicht vorhanden wäre. Anschließend an eine plakative Gegenüberstellung von echten und scheinbar echten Antiken sowie die Präsentation der Tübinger Artefakte zweifelhafter Authentizität, stellte die Ausstellung mit Blick auf die Großplastik abschließend die Frage in den Raum, inwieweit frühe Ergänzungen antiker Skulpturen auch eine Art (Ver)fälschung unseres Antikenbildes darstellen. Ausstellung und Begleitband formulierten dabei einen status quo, ließen aber deutlich erkennen, dass die gestellten Fragen mitunter weni-

ger endgültig gelöst sind als vielmehr Anlass zu neuen Untersuchungen bieten.

Der Klärung dieser noch offenen Fragen, der Diskussion des vorgestellten Materials, vor allem aber dem Anstoß eines neuen, offeneren Umgangs mit bislang als ›Fälschungen‹ in Verruf geratenen Exponaten galt das Kolloquium im Frühjahr 2014. Das vielfältige Programm beschränkte sich keineswegs auf das Fach der Klassischen Archäologie, vielmehr war es Ziel und Überlegung, die einzelnen Objekte, die die Ausstellung präsentiert hatte und die im Laufe des Kolloquiums in einzelnen Referaten vorgestellt wurden, in einen größeren Zusammenhang einzubetten. Die beobachteten Details und bezeichnenden Charakteristika von ›Fälschungen‹ sollten nicht nur gattungs- sondern auch fächerübergreifend betrachtet werden, denn nur allzu oft wurden und werden von naturwissenschaftlicher und archäologischer Seite Versuche unternommen, echte und falsche Stücke, antike und moderne Produktionen zu scheiden. Technische Möglichkeiten werden ausgereizt, naturwissenschaftliche Methoden verfeinert, das Auge geschult, doch fast ausnehmend führte die strikte Trennung in der Vergangenheit dazu, dass die ›Fälschen‹ – nachdem sie einmal erkannt und benannt waren – nicht mehr weiter beachtet wurden. Vorbehalte gegenüber Fälschungen sind im Umgang der Sammlungen und Museen nur allzu häufig zu spüren, und vielfach steht die Frage, wie man mit den ›Modernen‹ verfahren solle, aus- oder unausgesprochen im Raum. Nicht allein im Sinne der Museumsdidaktik wäre es sicher von Nutzen, qualitätsvolle Fälschungen im Sinne einer Sehschulung in Ausstellungen einzubeziehen, um dem Besucher im Kontrast mit der Nachahmung Bildsprache, Technik und Exzellenz antiker Werke noch besser verstehen zu lehren. Bei einer ausführlicheren Auseinandersetzung mit den modernen Antiken, mit Nachahmungen und Fälschungen, kommt der archäologischen Forschung – will sie die Objekte nicht nur als ›nicht original‹, sondern vielmehr als eigenständige Werke betrachten – auch ein Diskurswechsel in der kunsthistorischen Forschung entgegen. Die seit den 1990er Jahren formulierte Disziplin der Bildwissenschaft betrachtet Bilder nicht mehr nur unter dem Gesichtspunkt von Qualität und aus dem Blickwinkel stilistischer Entwicklung, sondern Medien mit Eigenleben. W. J. T. Mitchell, einer der führenden Theoretiker dieser Richtung, der 1994 den ›pictorial turn‹ propagierte, weist in seinem Buch *Das Leben der Bilder* den Kunstwerken sogar ein Eigenleben zu, ein

³ Tübingen, Institut für Klassische Archäologie Inv.-Nr. 5687.

eigenes Bedürfnis, etwas auszusagen⁴. Wenn dem so ist, dann sagen die Fälschungen deutlich vernehmbar: Nehmt uns ernst, seht unsere Eigenheiten, unsere Qualität und unsere Stärken – stigmatisiert uns nicht durch das Etikett der Fälschung. In diesem Sinne fanden ›moderne Antiken‹ in Tübingen zwei Tagen lang ungeteilte Aufmerksamkeit, sie waren Gegenstand einer unvoreingenommenen Betrachtung und begegneten einem aufgeschlossenen, interessierten Publikum, das sie ernst nahm und überlegte, worin ihre Stärken in Bezug auf jede einzelne Materialgattung, Epoche oder Fachrichtung liegen können.

Richtungsweisend war der Beitrag von Michael Pfanner, der das monumentale Augustus-Porträt – Blickfang und Highlight der Sonderausstellung ›Täuschend echt‹ – in seinem Entstehungskontext vorstellte. Eine Punkt für Punkt getreue, fünffach vergrößerte Kopie des berühmten Augustus von Prima porta aus der Hand des Referenten, der zugleich als Bildhauer arbeitet, bildet den Kern eines genialen Kunstprojekts. Zusammen mit dem konstruierten Fundkontext und den erdachten Entstehungsumständen – beide auf einer zugehörigen, neben dem Augustuskopf platzierten Beschriftungstafel ausführlich präsentiert – ist es eine Gesamtkomposition, die nicht allein Laien, sondern auch Kenner der römischen Kunst aufs Glatteis zu führen vermag, wie die zugehörige Internetplattform ›Der Koloss von Oberreute‹ deutlich erkennen lässt. Der monumentale Augustus aus dem Allgäu ist eine Kopie der sicher bekanntesten Statue des Princeps, zugleich ist er – verfremdet durch die Vergrößerung und bereichernde Details wie Messwarzen und Werkzeugspuren – ein Original aus der Hand eines zeitgenössischen Bildhauers, der sich nicht hinter der Monumentalität des Marmors verbirgt, sondern es selbstbewusst signiert. Darüber hinaus ist er eine Fälschung, da die zugehörige Beschriftungstafel das Stück als echt bezeichnet und damit nicht nur in einem Fall irritierte, ja geradezu erzürnte Leserbriefe provozierte. Der Beitrag von Michael Pfanner stellt damit an einem Beispiel die gesamte Bandbreite vor, der sich Kolloquium und Publikation in der Folge an anderen Beispielen und in unterschiedlichen Fachdisziplinen widmen. Nahezu mit Händen zu greifen war die Erkenntnis, wie fließend die Übergänge zwischen Original und Kopie, zwischen Nachahmung und Täuschung sein

können. Eben diesen lückenlosen Wechsel zwischen den Begrifflichkeiten und den Artefakten, die sie jeweils bezeichnen, thematisieren sieben Referate unter der Überschrift *Nachahmung – Kopie – Fälschung*. Christiane Vorster geht von einem bislang für antik gehaltenen Bronzekopf im Museo Pio Clementino aus und zeigt den selbstverständlichen und technisch perfekten Umgang des renaissancezeitlichen Bildhauers mit antiken Bildmotiven auf. Beispielhaft demonstriert die Bronze die bereits im 16. Jahrhundert belegbare Problematik, dass die Künstler das antike Vorbild in Teilen getreu kopierten, gleichzeitig aber aus dem eigenen Zeitgeschmack und Antikenverständnis heraus in Details eingriffen, das antike Vorbild variierten, mitunter sogar korrigierten, um es dem zeitgenössischen Betrachter näherzubringen und es besser les- und verstehbar zu gestalten. Ebenfalls im 16. Jahrhundert verhaftet ist der Beitrag von Nadia Koch, der mit Leon Battista Albertis Abhandlung *De statua* eine programmatische Schrift beleuchtet, die der Bildhauerei des 16. Jahrhunderts zugrunde lag und den Wettkampf der renaissancezeitlichen Künstler mit den namhaften antiken Meistern formuliert. Die antiken Statuen quasi als Quintessenz einer propagierten Naturnachahmung auffassend, erklärt die Schrift die Abweichungen in Details, die im 16. Jahrhundert offenkundig als zu gekünstelt empfunden und dementsprechend ›korrigiert‹ wurden, und erklärt damit gleichsam wörtlich die abweichenden Details des von Christiane Vorster vorgestellten Bronzekopfes in der Galleria Clementina der Vatikanischen Museen. Das schillernde Nebeneinander bis ins 19. Jahrhundert von getreuer Antikenkopie beziehungsweise -ergänzung einerseits, von freier Antikennachahmung andererseits beleuchtet der Aufsatz von Astrid Fendt. Die Fragestellung erweiternd, thematisiert sie den Umgang mit diesen beiden Möglichkeiten der Antikenrezeption bis in die Gegenwart. Gelten die Antikenergänzungen des 19. Jahrhunderts heute als eigenständige, ausstellenswerte Kunstwerke, so fristen die Antikennachahmungen als lediglich vermeintliche Antiken bislang ein Schattendasein – ungerechtfertigter Weise, da beiden eine möglichst getreue Antikennachahmung zugrunde liegt. Geradezu gegensätzlich stellt sich die Situation bei einem Blick zurück ins 18. Jahrhundert mit Fokus auf die Person des Comte de Caylus dar. Isabelle Warin beleuchtet die Figur des Comte und seinen Umgang mit scheinbaren Antiken, die er zusammen mit antiken Stücken publizierte, um beispielhaft den Umgang späterer Jahrhunderte mit antiken Artefakten zu benennen. Eben

⁴ W. J. T. Mitchell, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur* (München 2008) 46–77.

dieses Vorgehen, eine parallele und kontrastierende wissenschaftliche Erarbeitung und Publikation der ›modernen Antiken‹ wäre auch für die Gegenwart zu wünschen und lag als erklärtes Ziel dem Tübinger Kolloquium zugrunde. Der Beitrag von Ernst Seidl führt die in der Sektion angeschnittene Thematik bis in die jüngste Gegenwart fort. Durch den kunstgeschichtlichen Blick, der antikes und neuzeitliches Exponat nicht *per se* unterschiedlich gewichten muss, sondern beide unvoreingenommen betrachten und klassifizieren kann, bietet er Einblick in die breite Palette von Begrifflichkeiten und Interpretationsmöglichkeiten, welche der Kunstgeschichte in diesem Zusammenhang zur Verfügung stehen und deren große Zahl die fließenden Übergänge zwischen den drei die Sektion überschreibenden Begriffen erst wirklich deutlich werden lässt. Die Beiträge ergänzen sich damit gegenseitig: Die exemplarischen Betrachtungen sind mit der zugrunde liegenden Theorie verknüpft, Ansätze des 16. Jahrhunderts sind zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung der Gegenwart in Bezug gesetzt, und nicht zuletzt markiert die notwendige, durch die Jahrhunderte aber nur punktuell zu belegende, unvoreingenommene Betrachtungsweise von Antiken einerseits, von Antikennachahmungen andererseits die Aktualität und die wissenschaftliche Notwendigkeit des Tübinger Kolloquiums.

Der thematisch sehr breit gefächerte Abschnitt ›Fälschung‹ – *Rezeption und Paradigmenwechsel* fokussiert die Thematik der ›Fälschung‹ in unterschiedlichen Kunstgattungen und ihre starke Abhängigkeit vom jeweiligen Zeitgeschmack. So definiert der Beitrag »In den Fingern ein kleines Stäbchen« einen Neuanatz im Rahmen der Antikenrezeption in der Klassischen Archäologie. Ein Blick in die Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts erlaubt erstmals eine Antwort auf die Frage, *warum* in diesem Jahrhundert antike Werke gesammelt oder gefälscht wurden beziehungsweise was von Produzenten und Käufern in den Stücken gesehen wurde – eine Frage, die am archäologischen Material selbst nicht beantwortet werden kann, belegt es doch lediglich den Umstand, *dass* und *wie* gesammelt wurde. Der Beitrag von Melanie Wald-Fuhrmann lässt in eine andere Fachdisziplin blicken und markiert die Schwierigkeit der Enttarnung ›falscher‹ Artefakte im Bereich der Musikwissenschaft. Das Fazit, dass die Frage nach ›echt‹ und ›falsch‹ mitunter zu vernachlässigen ist angesichts der beeindruckenden Wirkungsgeschichte einer ›Fälschung‹, die durch ihr Alter und ihre Entstehungszeit bereits selbst Eigenschaften eines ›Originals‹

aufweisen kann, lässt sich ohne weiteres auf alle im Kolloquium und den Beiträgen vertretenen Fachdisziplinen übertragen. In allen betrachteten Bereichen lässt sich erweisen, dass erst mit der Wertschätzung antiker Artefakte sowie *der Antike* an sich auch in größerem Umfang Nachahmungen und Fälschungen auf den Markt kommen, die aber typische Eigenheiten ihrer jeweiligen Entstehungsperiode aufweisen. Im Rückblick und aus der zeitlichen Distanz heraus lassen sich solche Charakteristika verhältnismäßig leicht enttarnen. Gerade diesen Umstand könnte man deshalb allgemein gesprochen als ›Stärke der Fälschung‹ bezeichnen, gerade darin liegt ein besonderer Erkenntnisgewinn einer kontrastierenden Bearbeitung einerseits, der systematischen, vorbehaltlosen Aufarbeitung der ›modernen Antiken‹ andererseits, die uns vieles über die entsprechende Entstehungsperiode und das Antikenbild ihrer Zeit sagen können. Pascal Weitmann stellt die Frage nach dem ›Wesen‹ von Originalität, und wenn er diese weder an Inhalt und Motiv, noch an Herstellung oder Material bindet, sondern vielmehr mit dem Künstler oder der Bewertung durch einen Kunsthistoriker verknüpft und die Entstehung von Fälschungen an die in diesem Zusammenhang notwendige Distanz bindet, kommt er zu der Schlussfolgerung, dass kein Anlass bestehe, Original und Fälschung nicht gleichermaßen als Kunstwerke zu betrachten, zu behandeln und zu schätzen, ja er räumt der Fälschung, da ihre Produktion erkenntnistheoretisch wie produktionstechnisch stets auf der Höhe ihrer Zeit zu verankern sei, gar den Rang einer Metakunst ein.

Die Sektion *Exempla – Gattungen und Einzelstücke* schließt unter anderem die Vorträge von Friederike Sinn, Alexander Mlasowsky und Fritzi Jurgeit zusammen. Friederike Sinn gelingt es, die Raffinesse der Bildhauer im Rom des späten 18. und frühen 19. Jahrhundert zu belegen – unter anderem am Beispiel einer Marmorurne, die durch Teilung und Einsatz moderner Glieder in zwei paarweise aufzustellende und miteinander verkaufte Stücke umgearbeitet wurde. Der Beitrag schließt damit thematisch und chronologisch an den von Christiane Vorster präsentierten Bronzekopf und den Umgang des 16. Jahrhunderts mit antiken Motiven an. Die Ausführungen Alexander Mlasowskys thematisieren die fragwürdige Authentizität eines Porträts des Kaisers Nero und die naturwissenschaftlichen Möglichkeiten, die für die Frage ›echt antik?‹ derzeit zur Verfügung stehen. Das Referat von Frau Jurgeit stellt ein einzigartiges Artefakt unter den etruskisch-italischen Bronzen vor, dessen Ge-

schichte deutlich werden lässt, wie stark zeitgebunden nicht nur die Art einer Fälschung, sondern auch die Möglichkeiten ihrer Enttarnung sein können.

Unter der Überschrift *Theorie und Praxis – Umgang mit ›Fälschungen‹* ist als prominentes Beispiel der von Philipp Baas präsentierte bronzene Herkules hervorzuheben. Die derzeitige Aufstellung des Herkules im Museum Schloss Wilhelmshöhe in der Museumslandschaft Hessen Kassel markiert die beispielhafte Behandlung und die öffentliche Präsentation einer klar als ›falsch‹ und ›modern gefälscht‹ überführten Antike. Nur bei einem derart offenen Umgang mit Fälschungen sind Erkenntnisse über ihre Machart möglich, die Museen vor einem Ankauf ebensolcher Stücke schützen können. Das Verbergen einer Fälschung in Magazinräumen, wie es viele – insbesondere staatliche Museen – derzeit noch betreiben, belegt, dass der Erwerb einer Fälschung noch immer – angesichts der Qualität vieler moderner Antiken ungegerechtfertigterweise – als Fehleinschätzung und Niederlage des zuständigen Kustos betrachtet wird. Die damit einhergehende schlichte Verleugnung des Stücks steht einem wissenschaftlichen Diskurs und dem Verhindern weiterer Fehlankäufe diametral entgegen. Dass selbst im praktischen Alltag einer Universitätsammlung leider noch immer ein gegenteiliger Umgang mit ›modernen Antiken‹ vorherrscht, beleuchtet der Beitrag von Vasiliki Barlou am Beispiel einer Skulpturengruppe Alceo Dossenas, des bekanntesten Antikenfälschers der Moderne. Die Missachtung eines Gipsabgusses nach einem Werk Dossenas dürfte letztendlich in der Hilflosigkeit der Klassischen Archäologie begründet liegen, mit den skizzierten Wechselwirkungen und der Verwurzelung des Forschers in der eigenen Epoche umzugehen. Die unterschiedlichen Facetten, in denen sich diese Unsicherheit im Umgang mit hinsichtlich ihrer Authentizität angezweifelte Objekten in der Vergangenheit äußern konnte und bis in die Gegenwart äußern kann, dokumentiert der Beitrag Stefan Krmniceks am Beispiel der Tübinger Numismatischen Sammlung: Vom Sammler im 18. Jahrhundert nicht als moderne Nachahmungen erkannt und im selbstverfassten Katalog gleichrangig behandelt, ließen die Fälschungen in der Tux'schen Schenkung das gesamte Legat zeitweise in schlechtem Licht erscheinen. Eine großangelegte Säuberungsaktion unter Ludwig Schwabe schied Anfang des 20. Jahrhunderts rigoros aus, was bei damaligem Stand der Forschung als offensichtlich modern einzustufen und damit in einer archäologischen Sammlung entbeh-

lich war. Heute ist das Tübinger Institut für Klassische Archäologie froh über jedes Stück, das den unerbittlichen Augen des damaligen Institutsvorstandes entging und damit heute für Fragen zur frühen Sammlungsgeschichte oder zu Produktion und Technik der Münzherstellung in der Neuzeit zur Verfügung steht. Der Beitrag von Ergün Laflı wird wegen seines großen Umfangs und einer variierten Fragestellung, die weit in den Bereich des illegalen Kunsthandels reicht, an anderer Stelle publiziert werden. Der Themenkomplex ›Fälschungen‹ und ihre Funktion legt mit dem Beitrag von Jutta Fischer den Fokus auf eine Gruppe moderner Terrakotten aus der Produktion der Berliner Kunsthandlung Fritz Gurlitt. Gurlitt, der ein gutes Gespür für Trends seiner Zeit hatte, wie auch sein frühes Interesse für Künstler wie Arnold Böcklin und Anselm Feuerbach belegt, vertrieb seine Terrakotta-Produktionen mit dem erklärten Ziel, für die im 19. Jahrhundert so hoch geschätzten antiken Tonfigürchen einen ästhetisch und qualitativ gleichrangigen ›Ersatz‹ zu liefern, den sich ein bürgerlicher Haushalt finanziell leisten konnte. Bezeichnend ist, dass er für seinen Verkaufskatalog unterschiedliche Typen der großen Museen und Sammlungen wählte, wobei er aber mehr falsche, das heißt moderne Typen als echt antike Vorbilder aussuchte. Die Konsequenz, eine starke Nachfrage rein mit legal produzierten Nachahmungen zu stillen, wurde und wird bis heute nur in einzelnen Fällen gezogen, wie die Untersuchungen Andreas Hillerts deutlich belegen. Über das Internet lässt sich unter der Rubrik ›Antik‹ fast alles finden, kaufen oder verkaufen, was in irgendeiner Art und Weise antik respektive alt aussieht. Nicht selten werden in Beschreibungen der Anbieter aus plumpen Souvenirs echte Antiken oder umgekehrt aus antiken Münzen moderne Reproduktionen, sei es aus Unwissenheit oder Berechnung. Klar verdeutlicht dieser Beitrag, in welcher enger Wechselwirkung (antikes) Objekt und Antikenvorstellung der eigenen Zeit und Epoche auch in der jüngsten Gegenwart stehen, und knüpft damit an ein Gedankenexperiment an, das die Sonderausstellung ›Täuschend echt‹ an den Anfang gestellt hatte: Was geschieht, wenn ein modernes Souvenir oder ein billiger eBay-Erwerb auf dem Weg über eine Privatsammlung und als Nachlass oder Stiftung in eine archäologische Sammlung gelangt? Wenn die Kennzeichnung des modernen Produzenten verblasst oder verloren ist und Kustoden gezwungen sind, sich anhand von Vergleichen ein Bild von der fraglichen Authentizität des Stücks zu machen, wird dann das legal und harmlos produzierte Souvenir

zur Fälschung? Auf die Tanagräerinnen und deren Produktion im späten 19. Jahrhundert übertragen, lässt dieses Gedankenexperiment die beiden Möglichkeiten deutlich greifbar werden, die zur Verfügung stehen, wenn begehrte Objekte infolge ihrer großen Beliebtheit modern produziert werden müssen: Die legale und als solche gekennzeichnete Kopie wie im Falle der Terrakotten aus dem Hause Gurlitt steht dann denjenigen Tanagräerinnen gegenüber, die – durch eine naturwissenschaftliche Analyse ihres jungen Entstehungsdatums überführt – durch gewollte Brüche oder eine Behandlung mit unterschiedlichen ätzenden Substanzen nach ihrer Produktion einen fragmentierten, vermeintlich antiken Zustand vortäuschen. Die Beiträge von Ines Bogensperger, Sven Günther, Sascha Kansteiner, Matthias Recke, Renate Rosenthal-Heginbottom, Anke Scholz und Marina Unger schließlich bereichern die jeweiligen Sektionen um weitere Fallbeispiele, fernere Fragestellungen oder einen Blick in zusätzliche Materialgattungen.

Den anregenden und engagierten Diskussionen des Tübinger Kolloquiums ist nicht zuletzt auch die vorliegende Publikation zu verdanken. Es bleibt zu hoffen, dass ein Projekt, das wissenschaftliche Forschung, universitäre Lehre und museale Präsentation eng miteinander verknüpfte, einen kleinen Beitrag zu einem Gesamtdiskurs leisten und anregendes Beispiel geben kann, welches fruchtbare Erkenntnisse in der Auseinandersetzung mit denjenigen Objekten liegen, die oft trotz hoher handwerklicher Qualität als Fälschungen abgetan ein Schattendasein in Magazinen auf Dachböden oder in Kellerräumen fristen.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1–2, 4–8: Tübingen, Institut für Klassische Archäologie, Th. Zachmann

Abb. 3: M. Raulff



Abb. 1: Modern rotfigurig bemalte Scherbe nach einer Vorlage von 510–500 v. Chr., Tübingen Inv.-Nr. 5807



Abb. 2: Breite Pinselstriche im schwarzen Firnis, der wie im Falle des Vorbildes (vgl. Abb. 3) beschlitzte Helmbusch und die Rückseite der modernen Tonfliese lassen die moderne Produktion unzweideutig erkennen

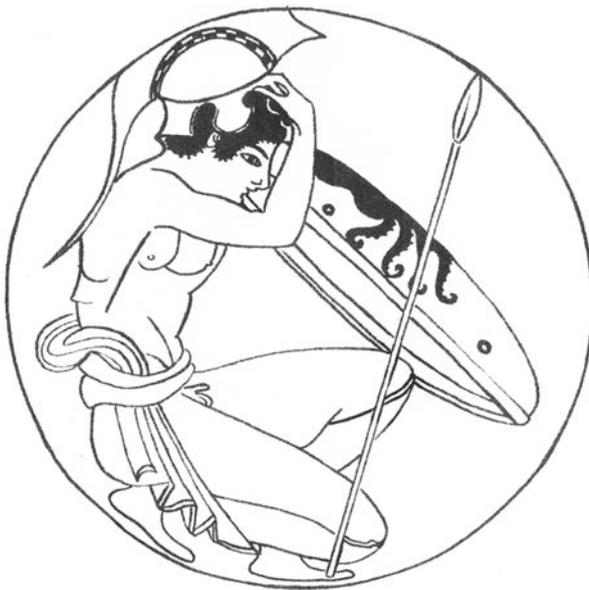


Abb. 3: Athener Vorbild für die modern rotfigurig bemalte Scherbe (vgl. Abb. 1–2), Schaleninnenbild des Phintias (510–500 v. Chr.), Umzeichnung M. Raulff



Abb. 4: Ziegenkopfrhyton, modernes Pasticcio aus vier antiken Fragmenten vor der Restaurierung, Tübingen Inv.-Nr. W./683



Abb. 5: Modernes Pasticcio aus vier antiken Fragmenten nach Restaurierung, Tübingen Inv.-Nr. W./683 (vgl. Abb. 4)



Abb. 6: Der Gefäßhenkel des Rhytons sitzt zentral auf dem Auge des Frauenkopfes der älteren Bemalungsschicht



Abb. 7: Schlanker apulischer Kantharos mit der typischen Bemalung, die auf Vorder- und Rückseite jeweils einen einzelnen Frauenkopf zeigt; Tübingen Inv.-Nr. 7297



Abb. 8: Die Tanagräerin galt bis 2013 als antik, erst die TL-Analyse in Vorbereitung der Ausstellung ›Täuschend echt‹ wies sie als Werk des 19. Jahrhunderts aus; Tübingen Inv.-Nr. 5687

Der Augustus aus dem Allgäu

Für Kaiser Augustus zum 19.8.2014

Michael Pfanner

Wenn der Wanderer früh am Morgen des Weges zieht und sich von dem auf einem langen Gebirgszug gelegenen Städtchen Lindenberg südostwärts wendet, gelangt er bald an eine steil abfallende Geländekante. Er schaut dann meist auf ein riesiges Nebelmeer (Abb. 1), das märchenhaft und irgendwie geheimnisvoll anmutet, als ob aus ihm jeden Moment Elfen und Trolle emporsteigen müssten. Haben sich die Nebelschwaden verzogen, bietet sich ihm der Blick auf eine strahlende Voralpenlandschaft (Abb. 2): Im Hintergrund türmen sich die Allgäuer Alpen mit dem Hochgrat, vorn im Tal liegt Weiler im Allgäu, ein Bilderbuch-Marktflecken und ein altherwürdiger Ort mit einer langen Vergangenheit¹.



Abb. 1: Blick auf das Rothachtal im Westallgäu



Abb. 2: Weiler im Allgäu

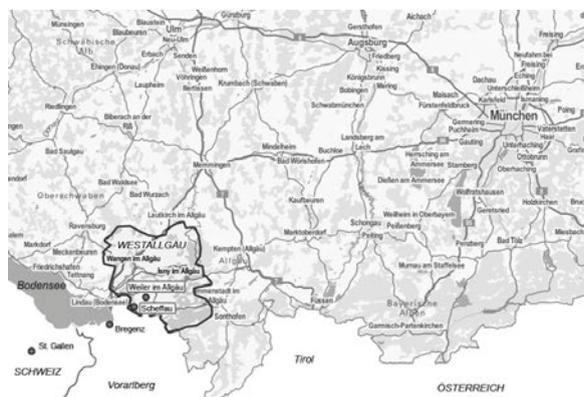
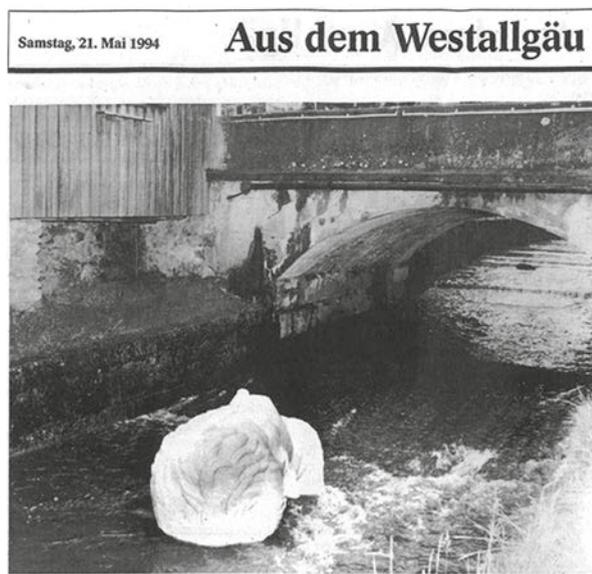


Abb. 3: Geographische Lage Westallgäu

¹ Zu Westallgäu und Weiler s. Pörnbacher 2010; Wagner – Zimmer 1994; Dehio 2008, 1081 f.



Marmorkopf im Hausbach entdeckt

Abb. 4: Fundmeldung zum Augustus am 21.5.1994 im ›WESTALLGÄUER‹

mit dem Vorarlbergischen und dem Schweizerdeutsch².

In Weiler ist die Welt noch in Ordnung. Es gibt zahlreiche örtliche Vereine, angefangen von der freiwilligen Feuerwehr über Musik-, Schützen-, Bienenzucht-, Trachten- und Reitverein bis zu Jagdgenossenschaft, Frauenbund und Kirchenchor. Hier findet man mindestens elf Gasthäuser – früher waren es noch erheblich mehr. Auf Bittgängen wird um gute Ernte gebetet, es gibt die alljährliche Fronleichnamsprozession, und es werden viele, viele Feste gefeiert ... So zieht Jahr um Jahr ins Land, alles geht wie eh und je seinen gewohnten Gang, die Zeit scheint nahezu stillzustehen – wenn nicht im Frühjahr 1994 etwas völlig Unerwartetes und Unglaubliches passiert wäre und den Marktflücken jäh aus seiner behaglichen Beschaulichkeit gerissen hätte. Die Zeitungen berichteten aufgeregt davon (Abb. 4). Nach einem verheerenden Gewitterregen war im Hausbach, der mitten durch den Ort fließt, ein monumentaler Kopf aus weißem Stein angeschwemmt worden und unterhalb der Brücke nahe dem historischen Kornhaus zum Liegen gekommen.

Schnell erkannte man, dass es sich um Marmor handeln und dass der Kaiser Augustus dargestellt sein muss. Die ›Wilamer‹, wie sie sich nennen, hat-



Abb. 5: Bergung des Augustuskopfes aus dem Hausbach in Weiler

ten sich schnell gefasst. Mit einem Autokran bargen sie den Kopf (Abb. 5), der immerhin 100 Zentner wiegt, aus dem Bach und zogen mit ihm im Triumphzug durch die Straßen (Abb. 6 a–c). Der Augustus lag auf einem *ferculum*-Wagen, Musikanten begleiteten den Zug, den ein *camillus* mit *tabula ansata* anführte. Vor dem schönen Gasthof Traube, einem der ältesten des Ortes, wurde der Marmorkopf auf- und ausgestellt (Abb. 6 d. 7).

Um das Rätsel dieses kolossalen Marmor-Augustuskopfes zu lösen, zog man einen passionierten Archäologen, der im benachbarten Dörfchen Scheffau beheimatet ist, zu Rate. Die wissenschaftlichen Nachforschungen führten anfänglich nicht zum Ziel, bis dem Gelehrten einfiel, dass sein verstorbener Vater, der Steinmetz war, von in der Gegend gefundenen Marmorblöcken erzählt hatte, und dass Wilhelms Melchior³ mehr davon wüsste. Das Haus der Wilhelms liegt am Waldrand oberhalb vom Dorf Scheffau im Ortsteil namens Haslach (Abb. 8 a). Der Melchior freute sich sehr über den Besuch, es gab viel zum ›Hoschtube‹ (plaudern, erzählen) und ein paar ›Schnäpsle‹ dazu (Abb. 8 b). Zu den weißen Steinen wusste er Folgendes zu berichten:

»Woisch, Michel, uis mus dr sage, min Gette hot mir freier allat von deana Schtuiner ufm Menschestui vrzelt. Wo dr Gette klui gsi isch, hond se bim Holze mit am Sabi settige Schtuiner ussa grisse. Dr Lehrer vu Wilar hot di Brocke an Carrera-Marbel-Schtui ghoisse. Und mit zwe vu dena Schtuiner hond se nocha im Sebastianskapele z Wilar di Wihwasser-Becke gmoislet.«⁴

² Zum Westallgäuer und alemannischen Dialekt s. Holzer 1930; Gruber 1989; Lingenhölle – Wirthensohn 1992; Rinderle 2014; Staub – Tobler 1881–2012.

³ Im Westallgäu wird der Nachname zuerst genannt, wie es auch heute noch in vielen Gegenden üblich ist.

⁴ »Weißt Du, Michael, eines muss ich dir sagen: Mein Taufpate hatte mir früher immer von den Steinen auf dem Menschenstein erzählt. Als der Taufpate noch



Abb. 6: Triumphzug und Aufstellung des Augustuskopfes in Weiler

Die Erwähnung von ›Carrera-Marbel‹ – Melchior konnte damit nur Carrara-Marmor meinen – und dem sogenannten Enschenstein ließ den Augustus-

klein war, haben sie bei Waldarbeiten mit einem ›Sabi‹ [Forstwerkzeug zum Wenden von Holzstämmen und zum Hämmern/Schlagen] auch solche Steine freigelegt. Der Lehrer von Weiler hat die Steinfragmente Carrara-Marmor genannt. Und aus zwei von diesen Steinen haben sie danach in der Sebastianskapelle zu Weiler die Weihwasserbecken gemeißelt«. – Im Dialekt passt sich das Zahlwort ›2‹ den Genera an: zwe Schtiner (2 Steine), zwo Kih (2 Kühe), zwoi Hisar (2 Häuser); bei ›1‹ wird zwischen unbestimmtem Artikel und Zahlwort unterschieden: a(n) Schtui (ein Stein) und uin Schtui (1 Stein).

Forscher aufhorchen. Er hatte es plötzlich eilig, denn er wusste nun, wo zu suchen war. Nach einer kurzen, aber herzlichen Verabschiedung und einem dritten ›Schnäpsle‹ eilte er heimwärts.

Der Enschen- oder Menschenstein liegt oberhalb von Weiler in waldigem und gebirgigem Gebiet und ist ein hochinteressantes Gebilde aus riesigen Nagelfluhblöcken, bei Geologen über die Landesgrenzen hinaus bekannt (Abb. 9). Dass hier um 500 v. Chr. eine illyrische Felsenburg und um 300 n. Chr. eine Fliehburg der Römer in den Alemannenstürmen standen, wie es auf einer Steintafel heißt, ist freilich der Phantasie eifriger Heimatforscher zu verdanken, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts allenthalben romantische oder auffällige Lokalitä-

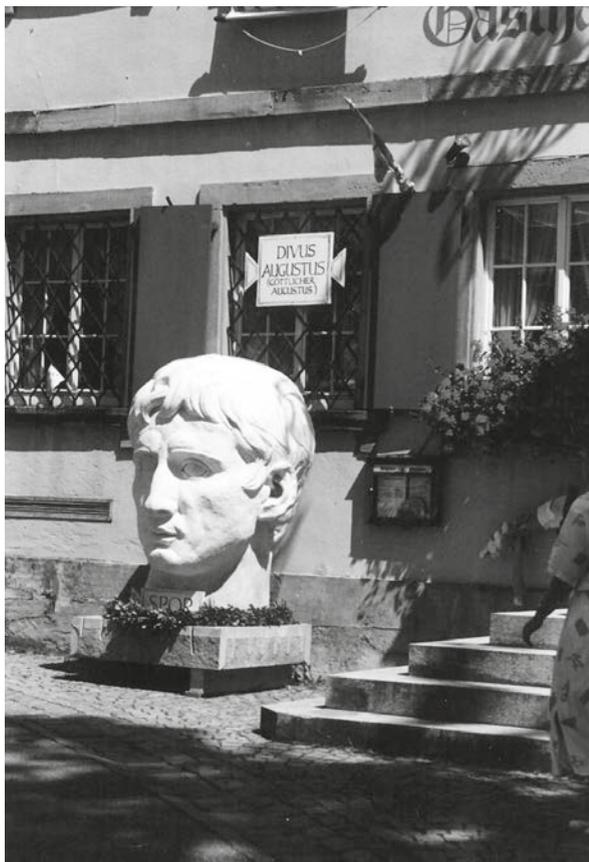


Abb. 7: Vor dem Gasthof Traube in Weiler



Abb. 8: Haus der Wilhelms in Scheffau-Haslach und Melchior Wilhelm in der Stube

ten mit Hilfe von Gedenksteinen als historisch bedeutsame Orte deklarierten⁵.

Zur Zeit des Augustus war das Gebiet des Allgäus römisch und gehörte zur Provinz *Raetia et Vindelicia*. Weiler liegt zwischen den mit einer Römerstraße verbundenen Städten *Brigantium*-Bregenz und *Cambodunum*-Kempten (Abb. 10)⁶. Am Enschenstein nach römischen Hinterlassenschaften zu suchen, ist demnach nicht ganz abwegig. Eine Grabung des Spätsommers 2014, ermöglicht durch eine kurzfristig erwirkte Genehmigung, brachte Klarheit. Man fand prächtige Marmor-Orthostaten und dazu die datierende arretinische Terra Sigillata. Im Zentrum des Grabungsareals kam ein großes Fundament mit sorgfältig gefügten und verklammerten Steinblöcken zu Tage (Abb. 11 a), das auffällige Verwandtschaft mit dem Fundament des Kenotaphs für Gaius Caesar in Limyra



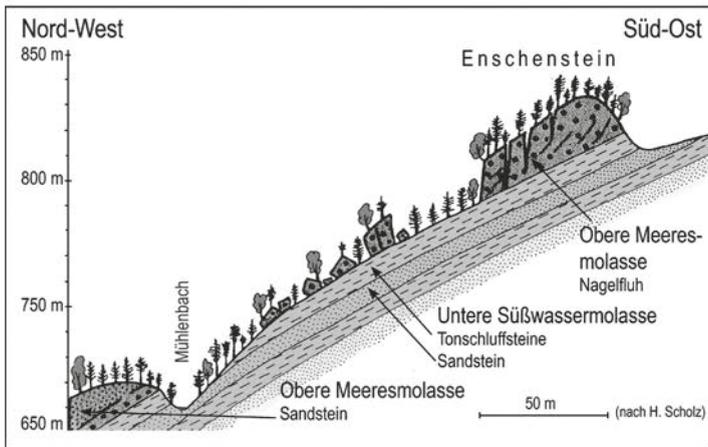
Abb. 10: Das Gebiet des Allgäus um Christi Geburt. Weiler ist mit einem Stern markiert

⁵ Der Enschenstein ist folgerichtig nicht in der Denkmalliste des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege erfasst. Zur geologischen Formation vgl. Benz 2013, 86

⁶ Kellner 1971, 25. 35. 79.



194 Am Enschenstein.



195 Ein geologischer Schnitt.

196 unten: Gedenkstein auf dem Felsrücken.



Abb. 9: Der Enschenstein (aus Benz 2013)

Der Enschenstein bei Weiler

Auf dem Kartenausschnitt (Geologische Karte S. 58) ist der Enschenstein auf der rechten Seite eingezeichnet. Kaum ist seine Lokalität vom Rothachtal unterhalb von Weiler auszumachen, denn der riesige Felsbrocken ist von hohem Wald umgeben. Nur zu Fuß ist er zu erreichen einmal von unten über Weißen über den Mühlenbach steil nach oben oder von Krähnberg und Obertrogen aus.

Der etwa 300 m lange und 130 m breite Felsklotz, bis 20 m aufragend, ist mit seinen Einlagerungen von Austernschalen der Oberen Meeresmolasse zuzurechnen (s. Grafik S. 24). Die grobe, harte Nagelfluh deutet auf eine lokale Grobschüttung ins Molassemeer vor etwa 20 Millionen Jahren hin. Dieses widerstandsfähige Gestein hat eine stärkere Abtragung bisher verhindert.

Eindruckvoll sind die unterhalb herumliegenden, riesigen Blöcke. Wie bei Findlingen rankt sich um diesen Felsklotz Sagenhaftes von den Vorzeitriesen, den Enzen. Ob das die Illyrer waren (Bewohner mehr der Adriaküsten) oder eher die Kelten, bleibt ungeklärt. Eine Flieburg der Alemannen gegen die Römer ist anzunehmen.

Auf dem riesigen Felsbrocken lädt oben eine Bank zum Verweilen ein, doch ist Vorsicht geboten. Kein Gelände sichert den nahen Abgrund.

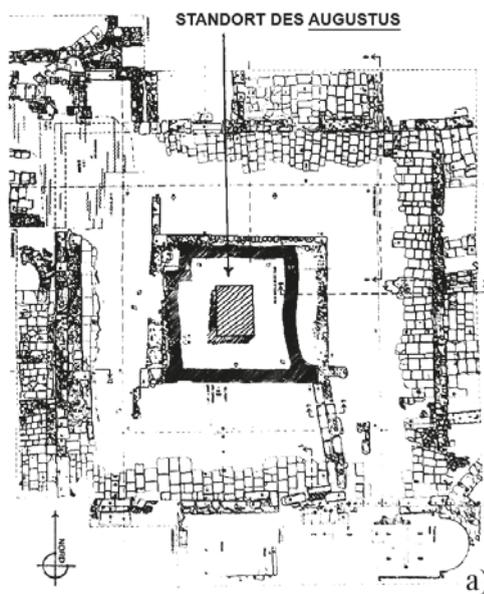


Abb. 11 a: Römisches Höhenheiligtum beim Ensenstein (Grundriss)

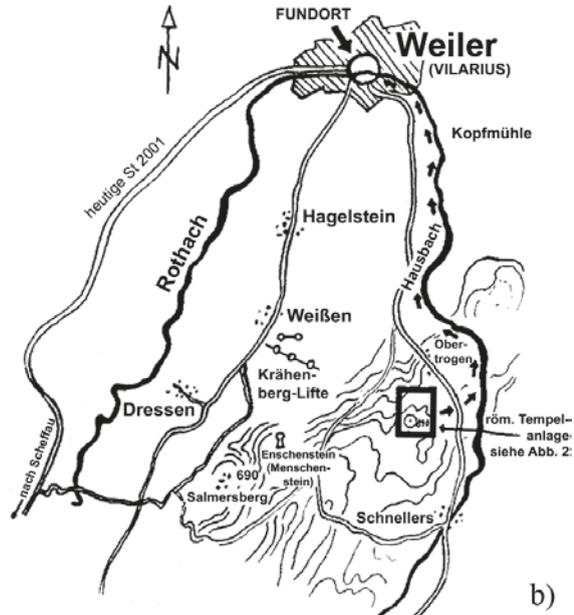


Abb. 11 b: Weiler und Umgebung mit Lage des Höhenheiligtums (Ausschnitt) und vermutetem Transportweg des Augustuskopfes

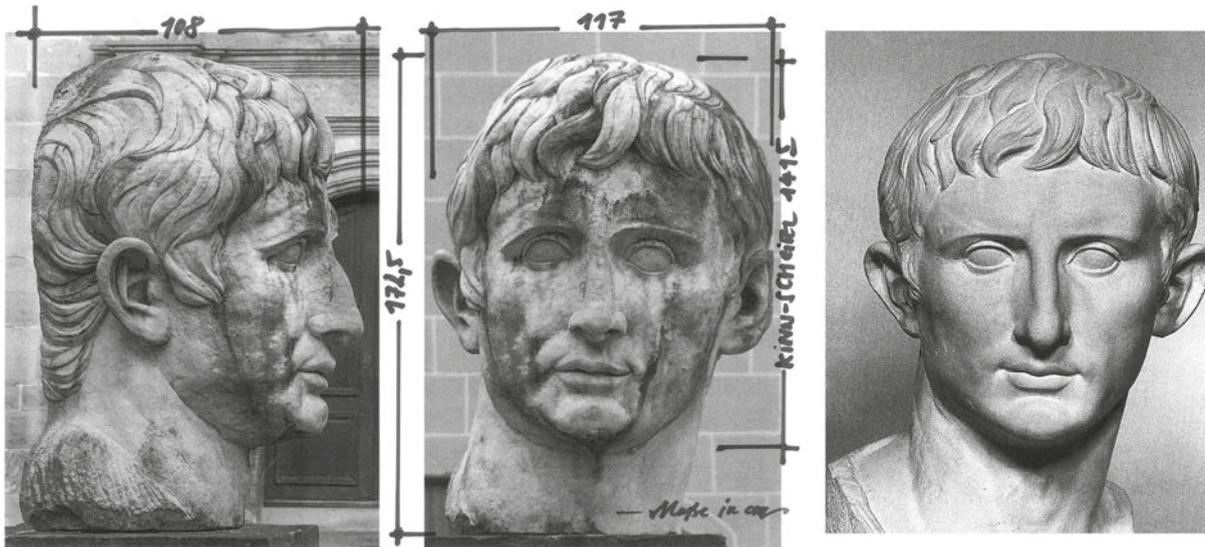


Abb. 12: Maße des Allgäuer Augustus und Vergleich mit dem Kopf der Augustusstatue Prima Porta

zeigt⁷. Die Schlussfolgerungen liegen auf der Hand: Es muss sich um ein augusteisches Höhenheiligtum handeln. Auf dem Sockel im Zentrum stand eine Kolossalstatue des Kaisers Augustus. Das Standbild stürzte um, der Kopf brach ab und rutschte hangabwärts. Während des verheerenden Unwetters wurde der Kopf vom Hausbach mitgerissen und bis nach Weiler transportiert (Abb. 11 b).

Das Augustusporträt gehört zum sogenannten Typus Prima Porta. Das Gesicht ist klassisch ge-

schönt, die Haarlocken fallen mit typischen Zangen- und Gabelmotiven in die Stirn (Abb. 12). Wahrscheinlich ist es mit einer Gesamthöhe von 172,5 cm und einer Kinn-Scheitel-Höhe von 141,5 cm das größte erhaltene Augustus-Bildnis⁸. Rekonstruiert

⁷ Vgl. Ganzert 1984 Beil. 4.

⁸ Zu den Augustusporträts grundlegend Boschung 1993. Nur der Augustuskopf im Innenhof der Vatikanischen Museen könnte dem Allgäuer Augustus den Größtentitel streitig machen. Er ist jedoch stark ergänzt, zudem sind seine Maße nicht verifiziert, Boschung 1993, 119 f. (Kat.-Nr. 25).

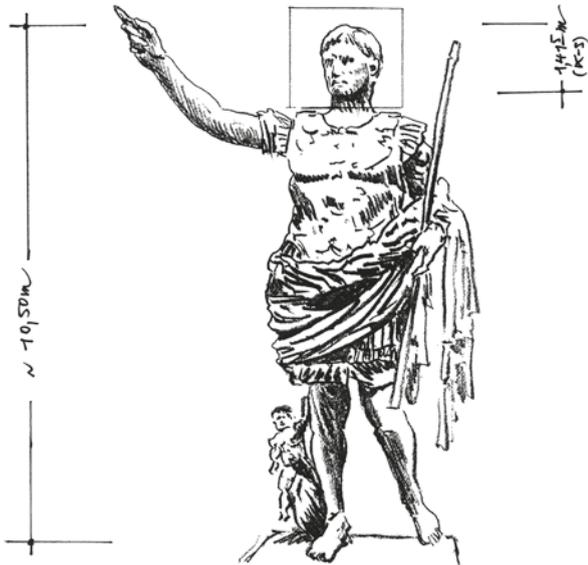


Abb. 13: Rekonstruktion des Allgäuer Augustus

Der antike Kopf des Kaisers AUGUSTUS (reg. 30 v.-14 n. Chr.) wird momentan mit Fördergeldern des UNESCO-Projekts *MAMI* (Marmor in Mitteleuropa) von der Fa. Pfanner GmbH restauriert. Parallel laufen Versuche im M1:1, um das antike Herstellungsverfahren zu rekonstruieren.

Wissenschaftliche Begleitung: **M. Reich-Ranicki**, FAZ
Schirmherrin: **Sophia Loren**, Rom und Genf

Parallel finden am „Enschenstein“ weitere Ausgrabungen statt, da Teile des rechten Fußes und der linken Hand (einschl. Unterarm) entdeckt wurden. Wegen speziellen Führungen wenden Sie sich an das Fremdenverkehrsamt Weiler (Tel. 08387/391-50). Geführte Nachtwanderungen (mit Fackeln) auf spezielle Anfrage und gegen Aufpreis. Zum Augustus, dem sog. „Koloss von Oberreute“, s. auch → www.dein-allgäu.de

Abb. 14: Hinweistafel zur Restaurierung und Erforschung des Allgäuer Augustus

man das Standbild gemäß der Prima-Porta-Statue, so ergibt sich eine Gesamthöhe von 10,50 m, womit der Allgäuer Augustus fünfmal so groß wie sein Vorbild wäre (Abb. 13).

Der Westallgäuer Heimatverein warb Drittmittel an und rief das Projekt ›MAMI‹ (Marmor in Mitteleuropa) ins Leben. Ein Bildhauer- und Restaurierungsbetrieb in Scheffau erhielt den Zuschlag. Einerseits sollte der historische Kopf restauriert und konserviert, andererseits der handwerkliche Entstehungsprozess nachgestellt, das heißt eine Kopie aus Marmor im Maßstab 1:1 gefertigt werden (Abb. 14). Die Voraussetzungen dazu waren günstig, denn der Allgäuer Augustus wies viele unfertige Partien und sogar eine Messwarze, einen sogenannten Puntello, auf (Abb. 15). Die antiken Kopiermethoden sind bisher nicht restlos entschlüsselt. Die Scheffauer Bildhauer und Kopisten gingen deshalb in Anlehnung an neuzeitliche Kopiertechniken folgendermaßen vor:

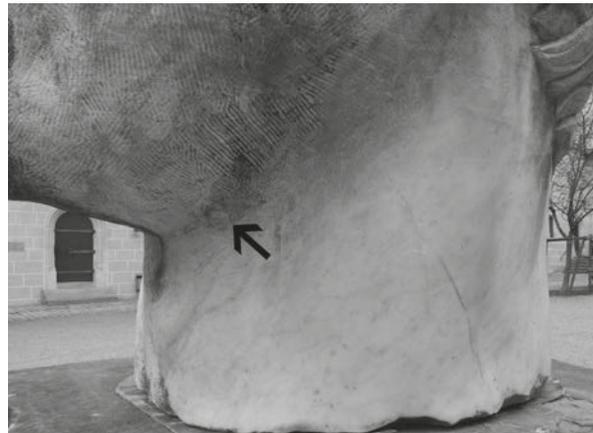


Abb. 15: Messpunkt (Puntello) am Hals des Allgäuer Augustus

Auf einem Gipsabguss des Prima-Porta-Kopfes markierten sie mit einem Bleistift typische Punkte. Der Gipskopf steht dabei in einem Messkäfig aus Holzlatten. Auf den senkrechten Latten sind Skalen in Zentimetern angebracht. Der Kopist fixiert mit einer weiteren skalierten Messlatte und einem Metallstift einen Messpunkt auf dem Modell (= Gipskopf) rechtwinklig an (Abb. 16 links). Der Punkt ist im Raum nun dreidimensional definiert, in der Höhe durch die senkrechten Latten des Messkäfigs, in der Breite durch die bewegliche horizontale Messlatte, in der Tiefe durch den verstellbaren Metallstift. Diese drei Maße werden auf einer Zeichenskizze dem Punkt beigeschrieben, bis alle Punkte eine solche dreifache Zahlenkolonne besitzen (Abb. 16 rechts).

Auf einem rechtwinklig gesägten Block aus weißem Carrara-Marmor (Steinbruch Seravezza/Ceragiola) zeichnen die Steinmetze nun ein Rasternetz (Abb. 17 a). Der Stein und das Raster sind fünfmal so groß wie der Messkäfig, denn der Kolossalblock soll fünfmal größer als das Gipsmodell werden. Darauf übertragen sie die Messpunkte der Skizze in der Höhe und in der Breite. Die Tiefe und somit die endgültige Lage des Punktes erreicht man mit Hilfe eines Bohrers beziehungsweise einer Bohrmaschine (gut sichtbar auf Abb. 18 a). Das überschüssige Material wird sukzessive abgeschlagen, und je mehr er sich der endgültigen Oberfläche nähert, umso vorsichtiger geht der Bildhauer vor, indem er immer feineres Werkzeug benutzt (Abb. 17 b–d). Das grobe Bossieren übernehmen die Steinmetzen und Steinhauer (Abb. 18 a), die Ausarbeitung der Oberflächen die Bildhauer (Abb. 18 b). Es gilt: Je weniger Messpunkte zu setzen, einzumessen und zu bohren sind, umso schneller geht die Arbeit vonstatten. Es bedarf dabei aber eines guten

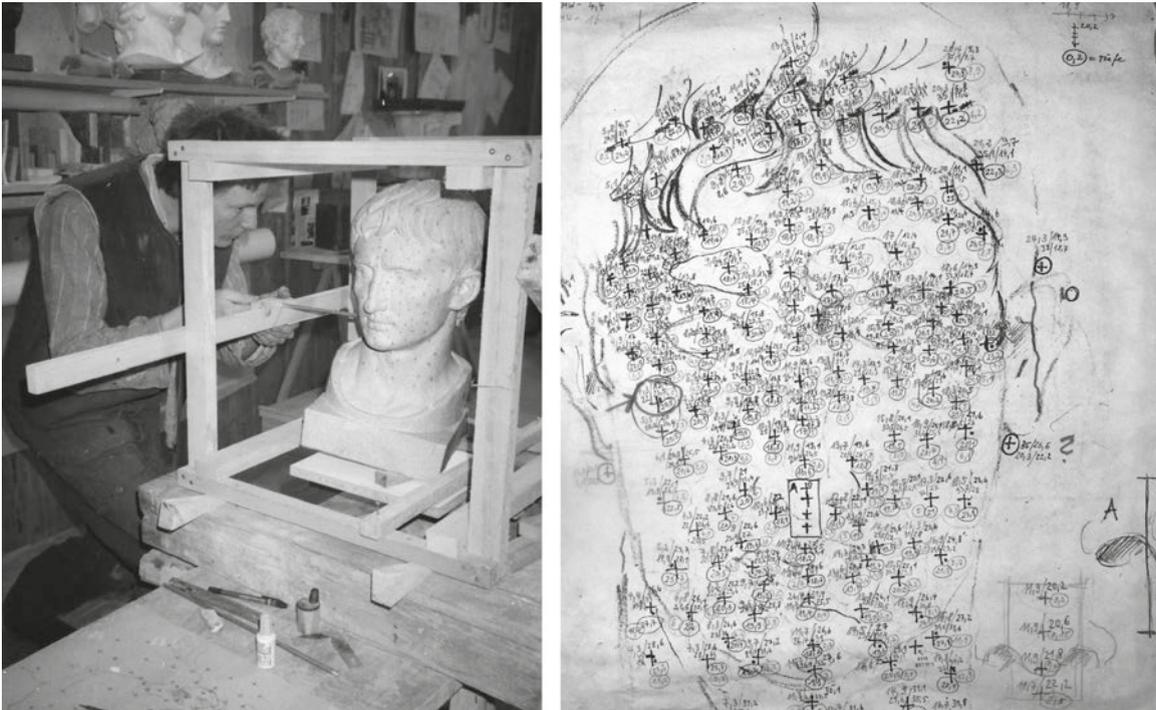


Abb. 16: Vermessen des Modells im Messkäfig und Übertragen der Koordinaten auf Skizze

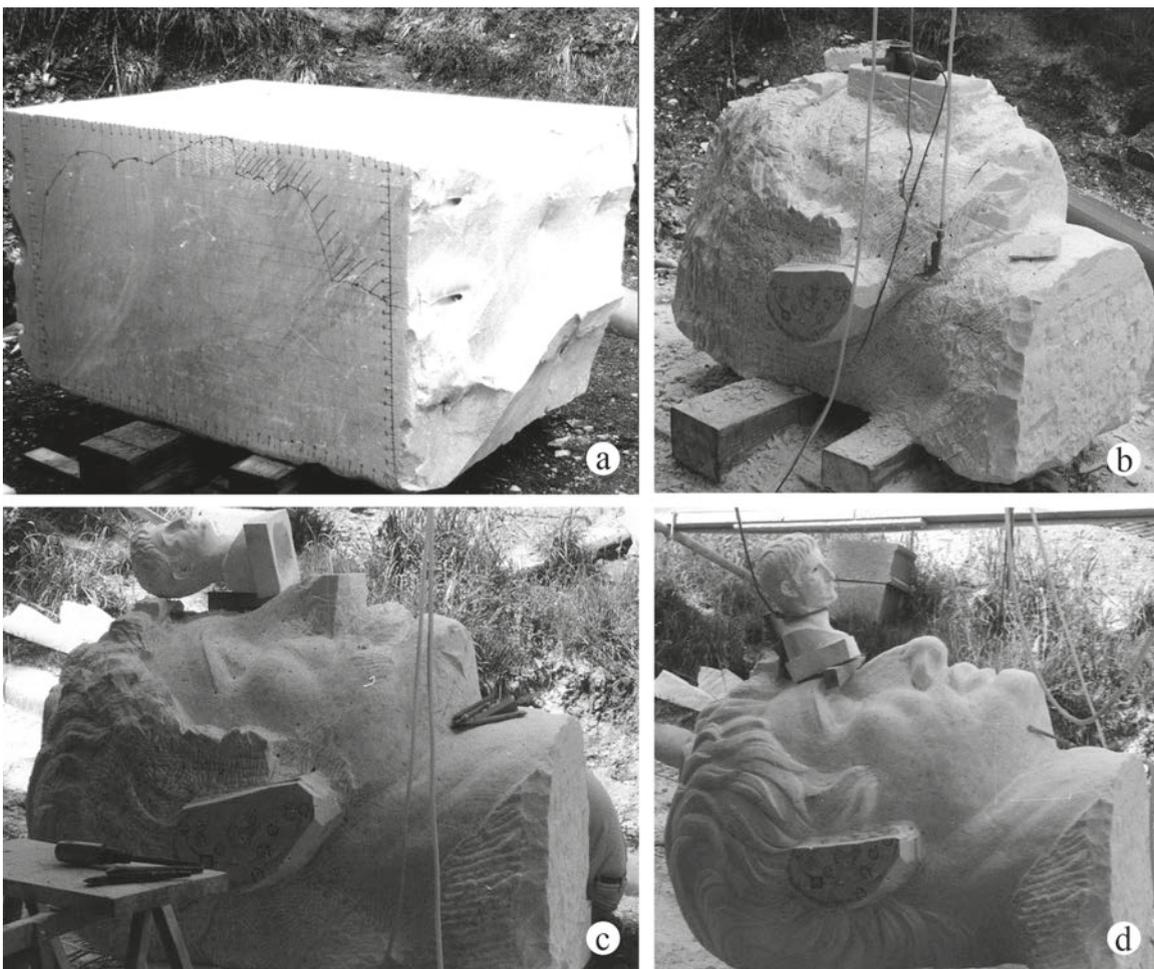


Abb. 17 a-d: Sukzessive Herstellung des Augustuskopfes (Kopie), angefangen vom Marmorblock mit Raster bis zur immer feineren Ausarbeitung



Abb. 18 a: Bossieren der groben Formen des Augustuskopfes. Gut sichtbar sind die Bohrungen für die Messpunkte



Abb. 18 b: Bildhauerische Ausarbeitung

Auges, und man nimmt in Kauf, dass die Kopie ungenauer, zugleich jedoch origineller und individueller ausfällt. Entscheidet sich der Kopist für viele Messpunkte, wird die Kopie immer präziser und nähert sich wie ein Klon dem Original an. Der Aufwand ist freilich ein vielfacher.

Die Gesamtzeit zur Herstellung des Kolossalkopfes betrug circa 1000 Stunden. Für das Ausmessen, Anzeichnen und Bohren der Puntelli fielen 100 Stunden an, für das Bossieren 500 Stunden und für die bildhauerische Ausarbeitung 400 Stunden. Würde man die Oberflächen fein schleifen oder gar polieren (siehe Abb. 15 am Hals), verdoppelte sich der Bildhauer-Anteil auf mindestens 800–1000 Stunden. Da bei der modernen Kopie elektrische Winkelschneider und Druckluft-Werkzeuge zum Einsatz kamen, welche die Arbeiten beschleunigten, ist für die Antike ein circa anderthalbfacher Aufwand anzusetzen.

Normalerweise braucht jeder Steinbildhauer für die Fertigung einer Steinskulptur ein Vorbild beziehungsweise ein Modell. Das gilt sowohl für das Herstellen eines Unikats, bei dem ein Modell aus Ton oder Gips ausreicht, wie auch für das massenhafte Kopieren nach einem Vorbild, wo nach einem Abguss oder nach schon vorhandenen Kopien gearbeitet wird. Dass ein Bildhauer ein Porträt oder eine etwas kompliziertere dreidimensionale Skulptur frei aus dem Stein schält, gehört eher in den Bereich der Künstlerfabeln und widerspricht den bekannten Quellen und Befunden und der praktischen Realität. Das Prinzip des Kopierens ist denkbar einfach. Es geht immer darum, einen Punkt des Modells möglichst genau auf die Kopie zu übertragen (Abb. 19). Die Methoden sind mannigfaltig. Bei den

Ägyptern, in der griechischen Archaik und wahrscheinlich auch Klassik näherten sich die Bildhauer in zahlreichen systematischen Schritten und geometrischen Formen dem Endprodukt an (Abb. 20)⁹. Dieses Vorgehen ist langwierig und mühsam und für sehr komplizierte Formen und Gruppen nicht geeignet.

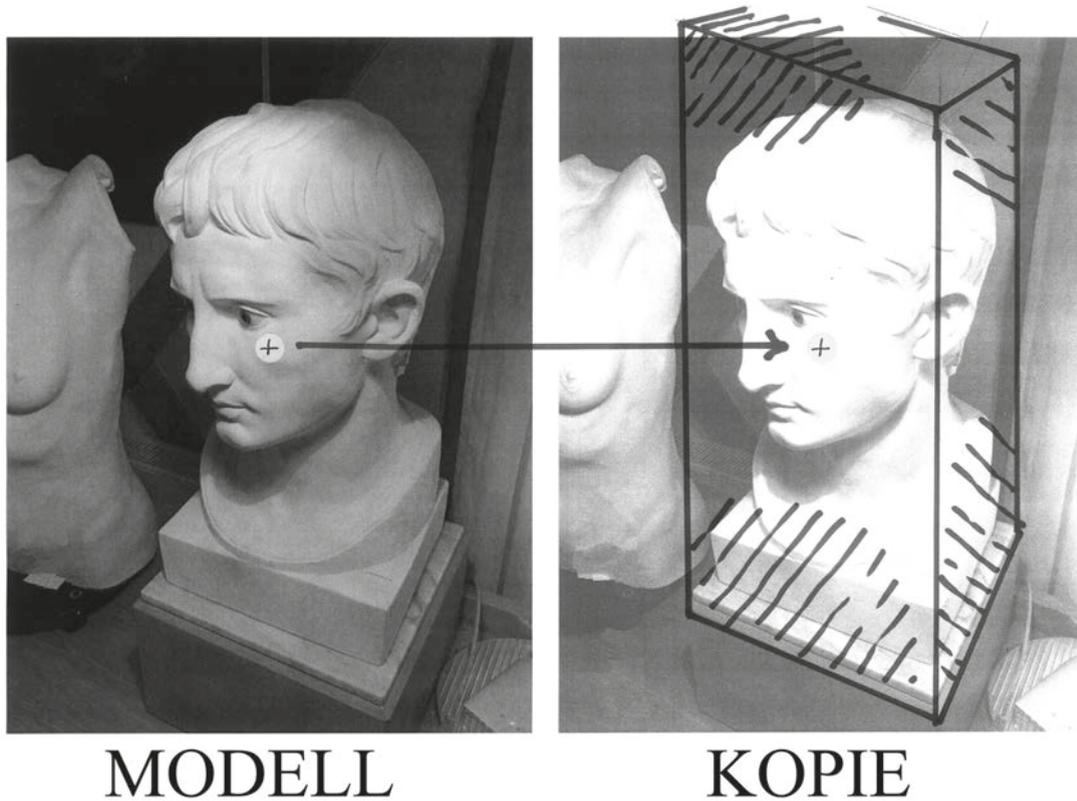
Seit dem späteren Hellenismus tauchen auf den Skulpturen die typischen Messwarzen (Puntelli) auf (Abb. 21)¹⁰. Man hatte demnach damals erkannt, dass jeder Punkt im Raum dreidimensional eindeutig definiert ist, und machte sich diese Entdeckung für das Reproduzieren von Statuen zunutze. Das kann mit Zirkeln, Loten und Mess-Stäben, Mess-Käfigen (vergleiche Abb. 16 links) oder anderen Maschinen, wie zum Beispiel modernen Punktiergeräten, geschehen¹¹. Der Vorteil der Methode liegt im direkten Herangehen an die endgültige Oberfläche ohne das Herantasten und die aufwändigen Zwischenschritte des Ägyptisch-Archaischen. Sie erlaubt schnelleres Kopieren und ist zudem genauer, wenn man möglichst viele Punkte setzt.

Das Modell ist für den Kopisten also entschei-

⁹ Vgl. Reisner 1995, 108–129; Kyrieleis 1996; Kanitz 2002

¹⁰ Pfanner 1989, 187–192; vgl. auch Nolte 2009, 138–140. 145–148. 182 f.

¹¹ Zu den gängigen Bildhauer- und Kopier-Methoden s. Teixido i Cami – Chicharro Santamera 2002; Pfanner 1989, 180–187. Außer Zirkeln sind bisher spezielle Messgeräte zum Punktieren aus der Antike nicht identifiziert. Ein in Ephesos gefundenes Instrument könnte zum Vergrößern und Verkleinern gedient haben, s. Weitmänn 2012.



MODELL

KOPIE

Abb. 19: Prinzip des Kopierens: Der Punkt auf dem Modell muss exakt auf die Kopie übertragen werden



Abb. 20: Herstellung einer ägyptischen Skulptur durch stufenweises Herantasten. Modellhafte Demonstration am Beispiel der Sitzfigur der Nefret-Iabet (Altes Reich, 4. Dynastie, ca. 2600–2500 v. Chr.) im neuen Museum für Ägyptische Kunst, München

dend. Wenn unsere Vorstellung von Entstehung, Verbreitung und Kopien des römischen Herrscherbildes richtig ist¹², dann kam dem Urbild, also dem Ur-Modell, die entscheidende Bedeutung zu. Das betrifft nicht nur das Aussehen, sondern auch die Größe des

Modells. Denn normalerweise werden die Modelle im Maßstab 1:1 direkt kopiert, da ein Vergrößern und Verkleinern mit Mehraufwand verbunden ist und gern zu Fehlern und Ungenauigkeiten führt. Die Maße der erhaltenen Augustus-Porträts sind der Beweis: Die Kopien des sogenannten Actium-Alcudia-Typus (Abb. 22 links) haben auffällig oft eine Kinn-Scheitel-Höhe um die 26,5 cm, die Kopien des Typus Prima Porta (Abb. 22 rechts), der zeitlich später angesetzt wird, dagegen von circa 29,5 cm. Die dazu gehörigen Statuen im Actium-Typus müssen demnach mit gut 180 cm in etwa lebensgroß gewesen sein, die Statuen vom Typus Prima Porta mit 206 cm dagegen deutlich überlebensgroß (Abb. 23). Der Kaiser beziehungsweise seine Hofwerkstätte bewirkten und veranlassten also mit einem einfachen ›Trick‹, nämlich einem vergrößerten neuen Modell, die Verbreitung von überlebensgroßen Herrscherstatuen im ganzen Reich.

Haar lässt sich in der Plastik nicht darstellen, denn dazu sind die einzelnen Haare zu fein. Es gibt zwei Methoden für die bildhauerische Umsetzung in Stein (vergleiche Abb. 24). Bei der Aristion-Stele vom Ende des 6. Jhs. v. Chr. (Abb. 24 links)¹³ hat der

¹² Pfanner 1989, 159 Abb. 1

¹³ Maderna-Lauter 2002, 324 Abb. 350.

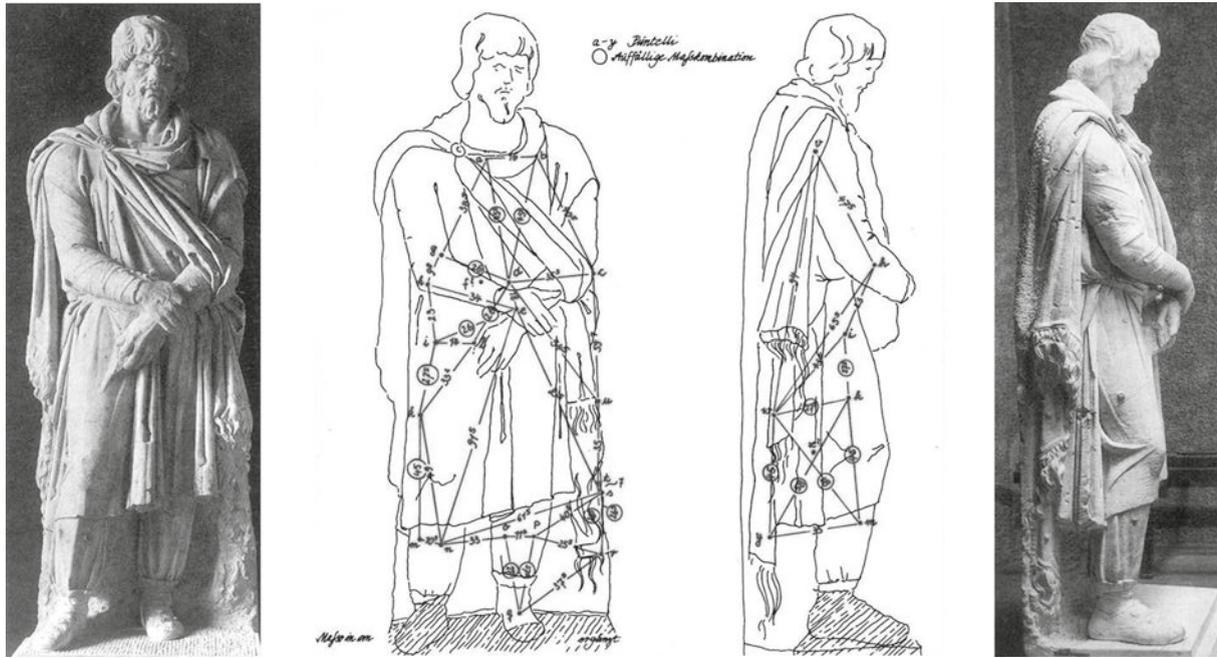


Abb. 21: Antike Barbarenstatue mit Messpunkten in den Vatikanischen Museen

Künstler das Haar nach Lage und Qualität zuerst theoretisch und abstrakt definiert, nämlich als Korkenziehersträhnen und Schneckenlocken am Haupt und als feine Zickzackbahnen beim Bart. Diese Definition, die mit der Wirklichkeit nichts zu tun hat, setzte er dann graphisch um. Der Bildhauer der Borgia-Stele vom Beginn des 5. Jhs. v. Chr. (Abb. 24 rechts)¹⁴ ging anders vor. Er versucht, den optischen Eindruck von Haar zu erwecken, indem er mit einer speziellen Bearbeitung den Marmor so springen lässt, dass das Haar ›wuschelig‹ und kraus wirkt. Noch besser beherrschen dies die vielleicht besten Steinbildhauer der Welt, die griechischen Werkstätten und Künstler des 4. Jhs. v. Chr. Kaum einer anderen Epoche ist es so gut geglückt, demselben Steinmaterial eine geradezu stupende unterschiedliche Stofflichkeit zu entlocken, sei es bei Haut, Gewand oder Haar. Die Haare von Frau und Dienerin auf dem Grabrelief der Mnesarete aus der 1. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. (Abb. 25)¹⁵ sind ein Wunder. Die Lockenpartien sind nur grob angedeutet, das Haar selbst ist mit unnachahmlicher Technik und dem Einsatz von Rund- und Spitzseisen und speziellen Prellungen, ohne dass man diese Bearbeitungsspuren wirklich sähe, zu flauschiger Fülle erweckt. Ist es wirklich aus ein- und demselben Steinmaterial wie die beneidenswert glatte Gesichtshaut gehauen? Zur Perfektion getrieben hat

die in Stein umgesetzte Sinnlichkeit von Haut und Haar der große Praxiteles bei seinem Hermes in Olympia vom ausgehenden 4. Jh. v. Chr.¹⁶

Kopisten sind Handwerker, sie lieben klare Formen. Glatte Flächen und eindeutig definierte Haarlocken kommen ihnen entgegen, weil sie sich geometrisch fassen und somit leichter kopieren lassen. Mit unklaren Formen und einer sinnlichen Bearbeitungsoberfläche des Marmors, mit unfertigen Partien und solchen, bei denen der originäre Künstler den Stein ›springen‹ ließ, tun sie sich schwer. Da ist es mit reinem Kopieren nicht getan, sondern der Kopist muss einfühlsam und technisch versiert sein, um die Handschrift des Originals mit all seinen technischen Feinheiten zu erfassen. Das wird ihm selten in Perfektion gelingen. Beim Allgäuer Augustus gibt es beides: Geglättete und klare Partien wie bei Auge, Mund und Hals (Abb. 12. 15. 26 b); auch die Haare fallen in klaren Sichel- und Zangenlocken (Abb. 12). Andere Partien sind unfertig oder bewusst in Bahnen gespitzt beziehungsweise mit dem Zahneisen modelliert (Abb. 26 a–c). Die Allgäuer Kopisten machen es passabel, obwohl sie an die technische Meisterschaft eines Michelangelo oder gar Praxiteles, bei denen unfertige Partien geradezu ein Markenzeichen sind, bei weitem nicht heranreichen.

Das Problem mit der materialgerechten Steinoberfläche hatte manch berühmter Bildhauer. Die

¹⁴ Kaminski 2004, 53 Abb. 48.

¹⁵ Wünsche 2005, 90 f.; Vierneisel-Schlörb 1988.

¹⁶ Maderna 2004, 321–330. 533 Abb. 296; Pfanner 2009.

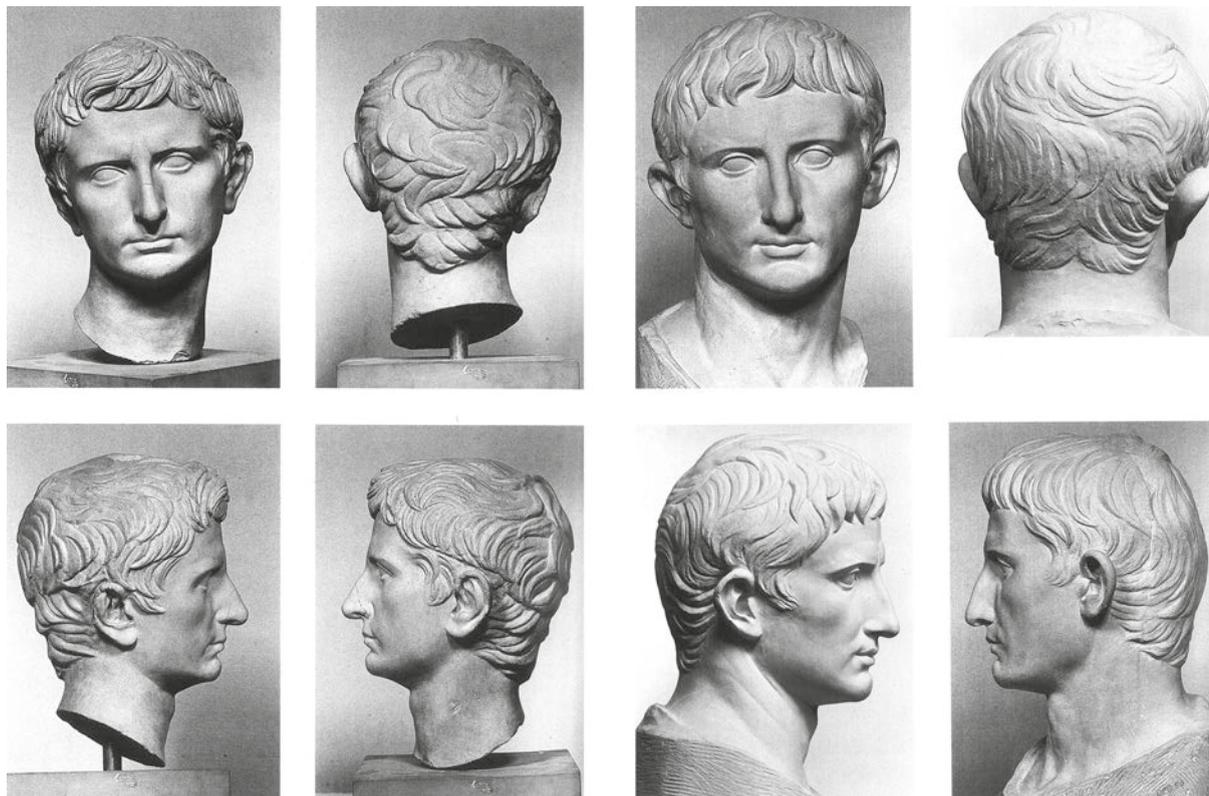


Abb. 22: Augustus im sogenannten Typ Actium-Alcudia (links) und Prima Porta (rechts)

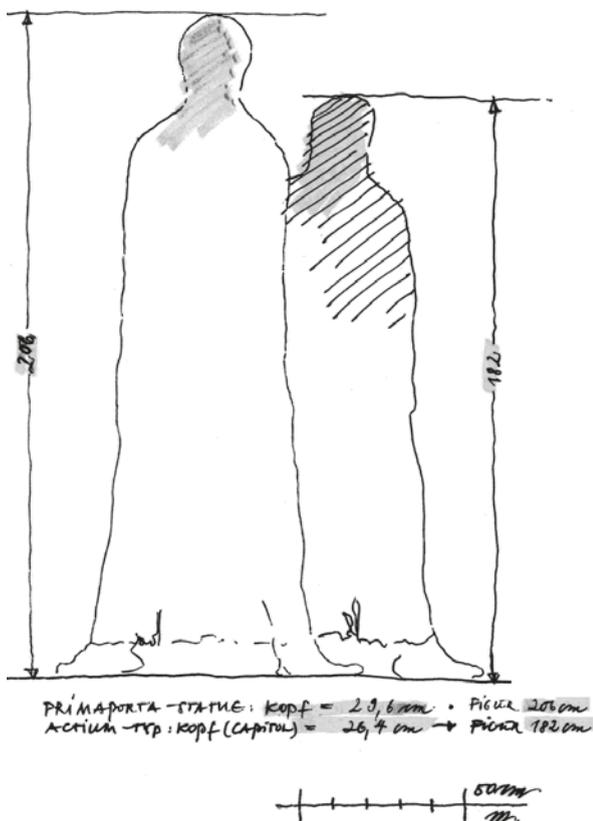


Abb. 23: Größenvergleich der Augustusstatuen im Actium- und im Prima-Porta-Typus

Skulpturen Rodins sehen mit ihren unfertigen und bossierten Partien aus wie frisch und spontan dem Marmor entwachsen. Mitnichten! Die Einhängpunkte verraten, dass die Marmorbüsten mit dem Kopiergerät nach einem Modell kopiert wurden (Abb. 27 a. b)¹⁷, wahrscheinlich nicht einmal von Rodin selbst, sondern von den Marmor-Spezialisten, den sogenannten *marmisti*. Teilweise gehen die Punktierbohrungen der Kopisten zu tief (Abb. 27 c). Sie sitzen sogar auf den bossierten »zufälligen« Flächen, das heißt man hat auch hier sklavisch kopiert. Deswegen wirkt die Führung der Spitz- und Zahneisen gequält und wenig gekonnt – ein Praxiteles hätte eine solch unprofessionelle Marmorbearbeitung nicht durchgehen lassen¹⁸.

Mit Computer-Fräsen, die immer leistungsfähiger werden, kann man fast alles kopieren, indem zuerst das Vorbild gescannt und dann die Kopie in Stein gefräst wird. Diese Methode scheint für den modernen Fälscher wie geschaffen. Sein Problem sind die Fräsköpfe aus Diamant, die im Stein unweigerlich Spuren hinterlassen (Abb. 28). Er muss also

¹⁷ Lenz 1999 mit Literatur 141 f.

¹⁸ Die unfertigen Partien am Rücken des Praxiteles-Hermes galten manchen Forschern als Beleg für eine römische Kopie – genau das Gegenteil ist der Fall!



Abb. 24: Aristion-Stele im Athener Nationalmuseum (links) und Borgia-Stele im Neapler Nationalmuseum (rechts)



Abb. 25: Grabrelief der Mnesarete in der Münchner Glyptothek

händisch nacharbeiten. Glatte, geschliffene oder polierte Oberflächen machen es ihm leichter und er wird solche Skulpturen normalerweise vorziehen. Eine typische Stein-Bildhaueroberfläche mit Zahneisen, gespitzten Bahnen und bossierten Flächen kann die Kopierfräse nicht liefern. Bedient sich ein Fälscher einer solchen Maschine, muss er alle Bearbeitungsspuren, die unfertigen Stellen und das typische flauschige Stein-Haar, also die Handschrift des originalen Meisters, selbst hinbekommen, was ihm bei einer Mnesarete (siehe Abb. 25) nicht gelingen wird – und wenn doch, dann ist es die Fälschung wert. Mit genau demselben Phänomen kämpften übrigens auch die antiken römischen Kopisten, wie sich allenthalben beobachten lässt.

Die Rückseite des Allgäuer Augustus weist die typischen Schnitte einer Steinsäge auf (Abb. 26 d). Diese Spuren sprechen nicht, wie gemutmaßt wurde, gegen die antike Herstellung des Kolossalkopfes. In Ephesos gibt es die Reste einer antiken Steinsäge, deren Funktionsweise sich rekonstruieren ließ. Sie wurde überdies maschinell mit Wasserkraft angetrieben. Während in den herkömmlichen



Abb. 26 a-d: Verschiedene Oberflächenbearbeitungen am Allgäuer Augustus



Abb. 27: Rodin, Marmorbüsten der Duchesse de Choiseul, Paris, Musée Rodin (a) und Helene von Nostitz, München, Neue Pinakothek (b) mit Einhänge- und Anlegepunkten für das Punktiergerät. (c): zu tief geratene Punktierbohrungen bei der Büste H. v. Nostitz



Abb. 28: Moderne Computer-Fräse zum Erstellen von Skulpturen

archäologischen Handbüchern zu Werkzeugen und Steinbearbeitung die Steinsäge meist nicht vorkommt, finden sich, wenn der Blick erst einmal geschärft ist, die Spuren der antiken Steinsäge allenthalben, sei es bei Inkrustationsplatten oder sogar bei großen Reliefplatten, wie zum Beispiel den berühmten Cancelleria-Reliefs¹⁹.

Auf der linken Halsfläche des Allgäuer Augustus steht eine kaum lesbare Signatur²⁰. Künstlersignaturen an römischen Skulpturen sind selten. Bezeichnenderweise nennen einige der wenigen bekannten Signaturen nicht den Künstler, sondern die Werkstätte. Über den Knien von mehreren Marmor-Togati in Mérida ist in den Stein eingeschlagen: EX OFICINA (sic!) GAI AULI²¹. Diese ›Firmenstempel‹ unterstreichen die Erkenntnisse der jüngeren Forschung, dass es sich bei römischen Statuen und Porträts nicht um künstlerische Unikate, sondern um Massenprodukte aus Kopisten-



Abb. 29: Allgäuer Augustus im Hof von Schloss Hohentübingen mit Inschriftenbasis

Werkstätten handelt. Eine weitere Inschrift, nämlich die Widmungsinschrift, ziert die jüngst entdeckte Basis des Allgäu-Augustus: IMP · CAESAR · DIVI · F · AUGUSTO · PONT · MAX · M · PATELLARIUS · FEC · P · G · D · D · MMXIV (Abb. 29)²².

Der römische Schriftsteller Sueton berichtet (Vita Aug. 88.171 ff.)²³, dass der Kaiser Augustus im Spätsommer den Ort BRIGANTIUM (Bregenz) verließ, um auf der Via Decia nach CAMBODUNUM (Kempten) zu gelangen.

»Dabei machte er auch Halt in dem Ort VILARIUS und besichtigte das ihm geweihte Höhenheiligtum LAPIS HOMINIS. Er lobte die schöne und prächtige Ausstattung und versprach den Bewohnern eine Kolossalstatue zu stiften. Des Abends kehrte er in VILARIUS ein und nächtigte daselbst in einer Villa.«

Sehr wahrscheinlich ist mit VILARIUS der

¹⁹ Mangartz 2010. – Die Platten der Cancelleria-Reliefs aus der Zeit des Kaisers Domitian sind auf der Rückseite gesägt (Publikation von M. Pfanner und S. Langer in Vorbereitung).

²⁰ Wahrscheinliche Lesung: HARTMUT · MICHAELISQUE · FEC · MCMLXXXIC · P · G · D · D.

²¹ Fejfer 2008, 321–326 mit Anm. 101–103.

²² Lesung nach R. Posamentir.

²³ Dass die Kapitelzählung bei Sueton der aktuellen Postleitzahl von Weiler entspricht, ist ein beredtes Zeugnis für die Kontinuität der Geschichte und die Transformation der römischen Antike in die Neuzeit.



Abb. 30: Transport und Aufstellen des Augustuskopfes in Tübingen

Ortsflecken Weiler gemeint und mit LAPIS HOMINIS der Menschenstein. Der glückliche Fund des Marmorporträts lässt vermuten, dass Augustus sein Versprechen wahrgemacht hatte. Somit kann – wie so oft in der archäologischen Forschung – mit einer passenden historischen Schriftquelle der dingliche Befund verifiziert werden.

Nach der Bergung im Jahre 1994 stand der Augustuskopf vor dem Gasthof Traube in Weiler (vergleiche Abb. 7). Ab dem Jahre 2002 wurde er in der Steinmetz-Werkstatt in Scheffau/Allgäu restauriert (vergleiche Abb. 14). Seit dem Herbst 2013 befindet er sich als Leihgabe im Innenhof von Schloss Hohentübingen (vergleiche Abb. 29). Der Transport des immerhin knapp 5 Tonnen schweren Kolossalporträts war mühsam und schwierig, sientmalen der Weg zum Schlossberg hinauf eng und steil und nur mit einem Spezialgerät, einem großen Geländestapler, zu bewältigen ist (Abb. 30). Die Zurschaustellung des größten Augustuskopfes der Welt erregte nicht immer und überall Wohlgefallen und Zustimmung. Eine erboste Urlauberin drohte sogar an, den Marktflecken Weiler seinetwegen nicht mehr besuchen zu wollen (Abb. 31). Kaiser Augustus würde das anders sehen. Er wäre sehr

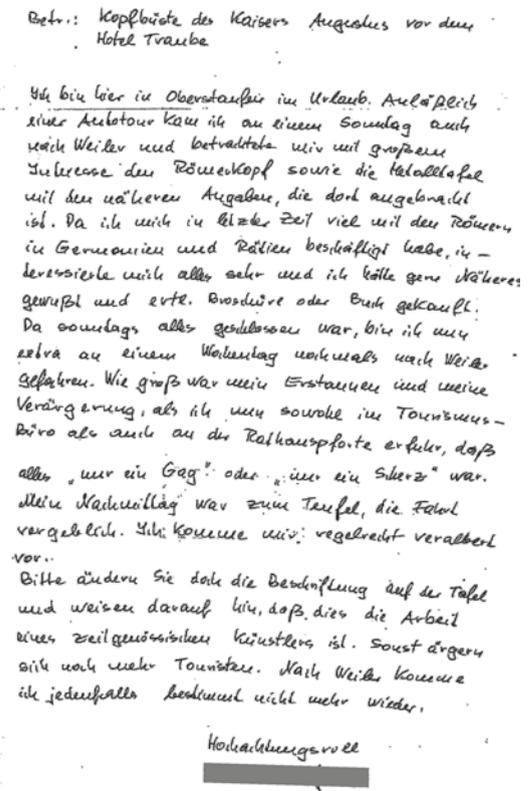
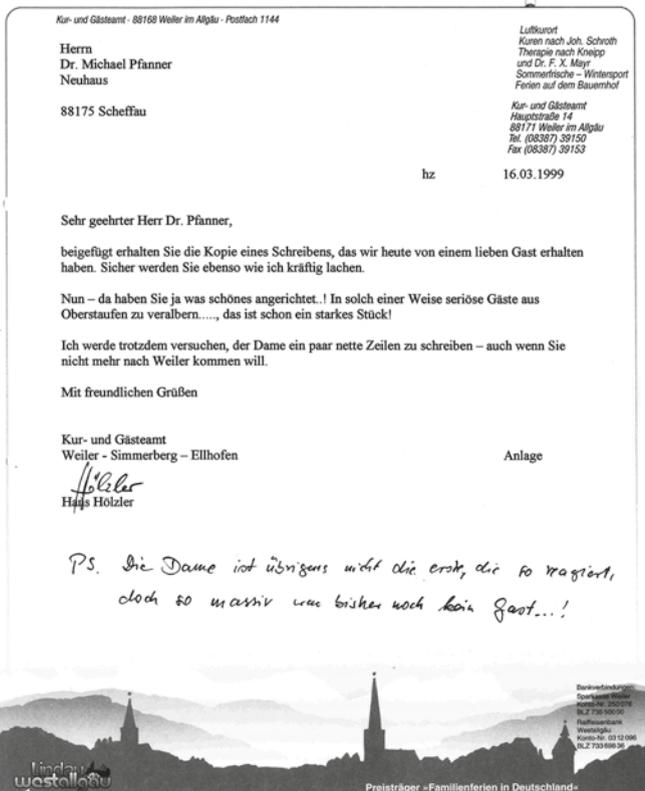


Abb. 31: Brief vom Kur- und Gästeamt Weiler im Allgäu und Beschwerdebrief eines Urlaubsgastes

erfreut darüber, dass auch 2000 Jahre nach seinem Tod seine augusteische Propaganda nach wie vor aktuell ist und sogar sein Porträt immer wieder neu entdeckt und erfunden wird.

Danksagung und Hinweise: Die Bossierarbeiten der Marmorkopie des Allgäuer Augustus bewerkstelligten die Steinmetze der Fa. Pfanner, die Bildhauerarbeiten führten M. Pfanner und H. Schmid aus. Die Abbildungen und Zeichnungen stellte F. Winkler zusammen; L. Heim-Reichenbach und Christa Pfanner-Birkeneder lasen kritisch das Manuskript. W. Benz, A. Burkhard und T. Gretler gewährten Abbildungs- und Publikationserlaubnisse. Bei Vorträgen zum »Augustus aus dem Allgäu« in Tübingen, Leipzig und Kempten ergaben sich neue Erkenntnisse. Die am Sockel des Augustus-Kopfes befindliche Inschrift (Abb. 29) entdeckte und bearbeitete R. Posamentir. K. B. Zimmer und T. Schäfer ermöglichten die Aufstellung im Tübinger Schlosshof und vermaßen sorgfältig die Burghofportale für den ungehinderten Antransport. Alle Photos des Artikels sind Original-Photos; sie sind weder Photo-Montagen noch mit »Photoshop« oder ähnlichen Programmen bearbeitet.

Literaturverzeichnis:

- Benz 2013
W. Benz, Einblicke in die Landschaftsgeschichte des Westallgäus (Nesselwang 2013)
- Boschung 1993
D. Boschung, Die Bildnisse des Augustus, Herrscherbild 2 (Berlin 1993)
- Dehio 2008
G. Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern 3. Schwaben ²(München 2008)
- Fejfer 2008
J. Fejfer, Roman Portraits in Context (Berlin 2008)
- Ganzert 1984
J. Ganzert, Das Kenotaph für Gaius Caesar in Limyra (Tübingen 1984)
- Gruber 1989
A. Gruber, Die Westallgäuer Mundart. I. Grammatik und II. Wörterbuch (Heidelberg 1989)
- Holzer 1930
F. Holzer, D' Schnäddrbäs vu Wilar (Weiler 1930)
- Kaminski 2004
G. Kaminski, Reliefplastik, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2, Klassische Plastik (Mainz 2004) 51–64
- Kanitz 2002
E. Kanitz, Wurde der griechische Kuros in Ägypten oder in Griechenland erfunden?, GöttMisZ 186/187, 2002, 41–57. 59–74
- Kellner 1971
H.-J. Kellner, Die Römer in Bayern (München 1971)
- Kyrieleis 1996
H. Kyrieleis, Der große Kuros von Samos, Samos 10 (Bonn 1996)
- Lenz 1999
C. Lenz, Rodin und Helene von Nostitz (Heidelberg 1999)
- Lingenhöle – Wirthensohn 1992
W. Lingenhöle – E. Wirthensohn, Muettersproch. Mundartdichtung des 19. Jahrhunderts aus Vorarlberg (Bregenz 1992)
- Maderna 2004
C. Maderna, Die letzten Jahrzehnte der spätklassischen Plastik, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2, Klassische Plastik (Mainz 2004) 303–382. 530–541
- Maderna-Lauter 2002
C. Maderna-Lauter, Spätarchaische Plastik, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 1, Frühgriechische Plastik (Mainz 2002) 223–269. 318–325
- Mangartz 2010
F. Mangartz, Die byzantinische Steinsäge von Ephesos (Regensburg 2010)
- Nolte 2009
S. Nolte, Steinbruch – Werkstatt – Skulptur. Untersuchungen zu Aufbau und Organisation griechischer Bildhauerwerkstätten, Beihefte zum Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 18 ²(Göttingen 2009)
- Pfanner 1989
M. Pfanner, Über das Herstellen von Porträts, JdI 104, 1989, 157–257
- Pfanner 2009
M. Pfanner, Ein attischer Frauenkopf. Haut und Haar wie Samt und Seide, griechischer Marmor und die besten Steinbildhauer, in: H.-U. Cain (Hrsg.), Aurea Aetas. Die Blütezeit des Leipziger Antikemuseums zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Leipzig (Leipzig 2009) 44–49
- Pörnbacher 2010
K. Pörnbacher (Hrsg.), Der Landkreis Lindau (Lindenberg 2010)
- Reisner 1995
G. A. Reisner, Mycerinus. The Temples of the Third Pyramid at Giza (Cambridge Massachusetts 1931; Nachdr. Cambridge Massachusetts 1995)
- Rinderle 2014
J. Rinderle, Das Allgäuer Wörterbuch ²(Kempten 2014)
- Rodin 1941
A. Rodin, Sculptures de Rodin, Éditions TEL (Paris 1941)
- Staub – Tobler 1881–2012
F. Staub – L. Tobler, Schweizerisches Idiotikon 1–16 (Frauenfeld 1881–2012)
- Teixido i Cami – Chicharro Santamera 2002
J. Teixido i Cami – J. Chicharro Santamera, Skulpturen aus Stein. Kunst, Techniken und Projekte (Bern 2002)

Vierneisel-Schlörb 1988

B. Vierneisel-Schlörb, *Klassische Grabdenkmäler und Votivreliefs, Katalog der Skulpturen 3* (München 1988)

Wagner – Zimmer 1994

G. Wagner – G. Zimmer, *Heimatbuch Weiler im Allgäu* (Weiler 1994)

Weitmann 2012

P. Weitmann, *Das ›Messinstrument‹ aus dem Hanghaus 2 in Ephesos – der älteste erhaltene Pantograf?*, *ÖJh* 81, 2012, 331–336

Wünsche 2005

R. Wünsche, *Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur* (München 2005)

Abbildungsnachweise:

Abb. 1. 2: T. Gretler

Abb. 3: F. Winkler und L. Heim-Reichenbach

Abb. 4: *Aus Allgäuer Zeitung – Der Westallgäuer*, 21.5.1994

Abb. 5. 18 b: A. Burkhard

Abb. 6–8. 12 a. b. 14–18 a. 19. 20. 23. 25. 26. 27 b–28. 30. 31: Fa. Pfanner (M. Pfanner, F. Winkler, W. Kowalski) und H. Schmid

Abb. 9: Nach Benz 2013, 86

Abb. 10: Nach Kellner 1971, 25 mit Einzeichnung F. Winkler

Abb. 11 a. 13: Zeichnung H. Schmid und F. Winkler

Abb. 11 b: Nach Ganzert 1984 Beil. 4 mit Um- und Einzeichnungen von F. Winkler und H. Schmid

Abb. 12 c. 22: Nach Boschung 1993 Taf. 14. 70

Abb. 21: Nach Pfanner 1989, 188 f.

Abb. 24: Nach Vorlagen des Museums für Abgüsse, München

Abb. 27 a: Nach Rodin 1941 Taf. 38

Abb. 29: Th. Zachmann

