

Pseudoantike Skulptur I

Transformationen der Antike

Herausgegeben von
Hartmut Böhme, Horst Bredekamp, Johannes Helmrath,
Christoph Marksches, Ernst Osterkamp, Dominik Perler,
Ulrich Schmitzer

Wissenschaftlicher Beirat:
Frank Fehrenbach, Niklaus Largier, Martin Mulsow,
Wolfgang Proß, Ernst A. Schmidt, Jürgen Paul Schwindt

Band 45

De Gruyter

Pseudoantike Skulptur I

Fallstudien zu antiken Skulpturen
und ihren Imitationen

Herausgegeben von
Sascha Kansteiner

De Gruyter

Gedruckt mit Mitteln, die die Deutsche Forschungsgemeinschaft dem
Sonderforschungsbereich 644 »Transformationen der Antike« zur Verfügung gestellt hat.

ISBN 978-3-11-047452-7
e-ISBN (PDF) 978-3-11-047570-8
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-047570-8
ISSN 1864-5208

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2016 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandgestaltung: Martin Zech, Bremen
Logo »Transformationen der Antike«: Karsten Asshauer – SEQUENZ
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
♻ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Vorwort.....	V
Einleitung.....	1
CLAUDIA KRYZA-GERSCH Simone Bianco: Venezianische Skulptur zwischen Antikenbegeisterung und Antikenfälschung.....	9
SASCHA KANSTEINER Teil-Imitationen antiker Statuen: Apollon Typus Centocelle und Silen Orsini.....	25
FEDERICO RAUSA ,Pseudomoderne' Athleten.....	45
EMMANUEL VOUTIRAS Nachgemachte griechische Porträts: Demosthenes auf dem Altar und Chrysipp.....	63
KATHARINA LORENZ Die römische Porträtforschung und der Fall des sogenannten Ottaviano Giovinetto im Vatikan. Die Authentizitätsdiskussion als Spiegel des Methodenwandels.....	73
CARLO GASPARRI Das „Museo Torlonia“ von Pietro Ercole und Carlo Lodovico Visconti.....	91
HANS RUPPRECHT GOETTE Pseudoantike Sarkophage. Zum Phänomen der Überarbeitung antiker Sarkophage.....	105
Abgekürzt zitierte Literatur.....	115
Abbildungsnachweise.....	121

Museographisches Register.....123

Tafelteil.....133

Die römische Porträtforschung und der Fall des sogenannten Ottaviano Giovinetto im Vatikan. Die Authentizitätsdiskussion als Spiegel des Methodenwandels

KATHARINA LORENZ

In der Forschung zum römischen Porträt ist im Bezug auf einzelne Stücke immer wieder heftig diskutiert worden, ob sie als antike Originale, moderne Wiederholungen bzw. Fälschungen oder Pseudo-Antiken einzuordnen seien.¹ Eine besonders erhellende Fallstudie einer solchen Auseinandersetzung bietet der forschungsgeschichtliche Umgang mit dem sogenannten Ottaviano Giovinetto, einem Knabenporträt im Vatikan (Taf. 31).²

Die Forschung hat sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert immer wieder mit der Frage beschäftigt, ob es sich bei diesem Porträt um ein antikes Original, eine moderne Fälschung oder eine Pseudo-Antike handelt – eine Frage, die auch eng an die Identifizierung des Porträtierten geknüpft war, in dem man bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts einen jugendlichen Augustus erkennen zu können glaubte, während man in ihm mittlerweile eher einen iulisch-claudischen Prinzen sieht, wobei die Benennung zwischen Caius, Lucius, oder auch Agrippa Postumus schwanken kann.³

Im Folgenden soll aufgezeigt werden, dass die Frage nach der Authentizität

-
- 1 Ich danke Sascha Kansteiner ebenso wie Jane Fejfer und Susan Walker für ihre Diskussionsbereitschaft und die vielfältigen Hinweise zu diesem Beitrag.
 - 2 Rom, Vatikanische Museen, Inv. 714 (Sala dei Busti Nr. 273; vormals Museo Chiaramonti). – R. Calza, *Scavi di Ostia V. I ritratti I* (1964) Nr. 12; G. Spinola, *Il Museo Pio Clementino I* (1999) 137f. Nr. 123; C. Rose, *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period* (1997) 96 Nr. 5; P. Schollmeyer in: P. Bol (Hg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV* (2010) 23 Abb. 25. – Zur Authentizitätsdiskussion s. H. v. Heintze in: dies. (Hg.), *Römische Porträts* (1974) XXI; sie sieht in dem Kopf einen besonders komplizierten Fall der Porträtfälschung bzw. -nachahmung und weist ihn Antonio Canova zu; vgl. auch Helbig⁴ I (1963) Nr. 157 (H. von Heintze).
 - 3 Einen Überblick über die unterschiedlichen Benennungen gibt Boschung 1993, 4 Anm. 42. – Vgl. etwa P. Zanker, *Studien zu den Augustus-Porträts I: Der Actium-Typus* (1973) 50f. [C. Caesar]; K. Fittschen, *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach* (1977) 38. 40 Anm. 25 [L. Caesar]; ders., *Die Bildnisse des Augustus*, in: G. Binder (Hg.), *Saeculum Augustum* (1991) 185 [Agrippa Postumus].

dieses Porträts nicht nur von Interesse ist, um den Wert des Stückes als historische Quelle einschätzen zu können. Vielmehr lässt sich an diesem Beispiel auch studieren, wie unterschiedlich die Authentizitätsfrage in den einzelnen Forschungskontexten des 19. und 20. Jahrhunderts verhandelt werden konnte, und mit welchen Abweichungen Kriterien wie die Grabungsevidenz, der Zeit- bzw. Oberflächenstil oder Parallelen zu eindeutig als antik ausgewiesenen Bildwerken für die Beurteilung eines Porträts als Original, Fälschung bzw. Wiederholung oder Pseudo-Antike angewandt wurden.

In der Fokussierung auf die Frage nach der Authentizität des Porträts zielt der Beitrag damit zum einen darauf, die historische Bedingtheit unseres Verständnisses der Bildgattung Porträt aufzuzeigen, um zum anderen aber auch zu demonstrieren, wie in der Auseinandersetzung mit der Historiographie der Porträtforschung neue Ansätze für die Interpretation dieser Gattung entwickelt werden können,⁴ in der sich die Fragen der facialen und typenkritischen Porträtwissenschaft des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts mit jenen der gegenwärtigen kontextualen Forschung nutzbringend befruchten.

Der Ottaviano Giovinetto

Das Knabenporträt im Vatikan ist aus weißem, fein-kristallinen Marmor gearbeitet und sitzt auf einer neuzeitlichen Büste (Taf. 32 a).⁵ Der Kopf selbst ist durch einen Sprung über der linken Schläfe beschädigt, der sich über das Haar bis zum Hinterkopf zieht; die Nasenspitze und die rechte Kinnlade sind modern ausgebessert; die ehemals modernen Ergänzungen des rechten und des Oberrandes des linken Ohres sind mittlerweile entfernt.

Der Knabe war wohl mit leicht nach links und unten gewandtem Kopf gezeigt; darauf deuten die Asymmetrien in der erhaltenen Halsmuskulatur. Die Wangen sind voll gebildet, doch verjüngt sich das Gesicht zum Kinn leicht zu einer Dreiecksform. Die Brauen zeigen einen klaren Schwung, die Augenlider sind als schmales Band ausgeführt, der Mund ist schmal, die Lippen aber sind voll gestaltet. Die Ohren, soweit dies zu ersehen ist, stehen tief und leicht vom Kopf ab.

Die Haartracht weist einige wesentliche Charakteristika auf. Rechts über

4 Eingehende historiographische Reflexionen finden sich nur vereinzelt in der Porträtforschung, s. z. B. L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft* (1986); J. Bažant, *Roman Portraiture: A History of its History* (1995); Boshung 1993, 1–10; O. Dally, *Das Bild des Kaisers in der Klassischen Archäologie – oder: gab es einen Paradigmenwechsel nach 1968?*, *JdI* 122, 2007, 223–257; K. Fittschen, *The Portraits of Roman Emperors and their Families. Controversial Positions and Unsolved Problems*, in: B. Ewald – C. Norena (Hg.), *The Emperor and Rome* (2010) 221–246.

5 Die Höhe des Kopfes beträgt 24 cm, diejenige von Kopf und Büste 52 cm.

der Stirn, leicht aus der Nasenflucht gerückt, sind zwei Locken zu einem Gabelmotiv drapiert. Nach links folgen zwei Lockenstränge in derselben Ausrichtung (Taf. 33 b). Nach rechts schließt sich eine Locke an, die mit der rechten Gabellocke ein Zangenmotiv bildet; und weiter rechts folgen dann drei weitere Lockenstränge dem Schwung des rechten Zangenschenkels (Taf. 33 a). Am Hinterkopf zeigt sich ein weiteres bemerkenswertes Lockenmotiv: dort, wo die Lockenlagen der beiden Profelseiten aufeinandertreffen, bilden die jeweiligen Endsträhnen der zweiten Lage von unten ein Gabelmotiv aus (Taf. 32 b).

Von der historischen Persönlichkeit zur graphischen Evidenz: die Erforschung des Porträts von Bernoulli bis Brendel

Das Knabenporträt erlangte weitreichende Berühmtheit durch den prominenten Platz, den ihm Johann Jakob Bernoulli im zweiten, 1886 publizierten Band seiner Römischen Ikonographie einräumte.⁶ Bernoulli war der erste Forscher, der sich konsequent mit dem römischen Kaiserporträt auseinandersetzte. Sein Interesse an diesen Porträts zielte vor allem auf ihre Relevanz als historische Quellen, die ein besseres Verständnis der römischen Kaiser als historische Persönlichkeiten ermöglichen könnten. Er organisierte und kategorisierte die erhaltenen Bildwerke, gerade auch mit besonderem Blick auf Ähnlichkeiten zwischen den in einzelnen Porträts gezeigten Gesichtszügen.⁷ Bernoulli ging davon aus, dass derartige Ähnlichkeiten familiäre Verbindungen ausdrücken bzw. auch, dass sie – wenn sie an Porträts unterschiedlicher Altersstufen zu beobachten sind – auf die Darstellung derselben Person in unterschiedlichen Lebensstadien hindeuten könnten.

Ganz im Sinne seines Projekts, den Kaisern als historischen Persönlichkeiten näher zu kommen, begann Bernoullis Auseinandersetzung mit den iulisch-claudischen Kaiserporträts in ihrer publizierten Form mit einer Stammtafel des iulisch-claudischen Herrscherhauses (Abb. 1), auf die eine Liste der zentralen Ereignisse im Leben des Augustus folgt, von der Geburt bis zu seinem Tod (Abb. 2).⁸ Den Knabenkopf im Vatikan nahm Bernoulli in der Folge in seiner Liste der Augustusporträts als ein Jugendbildnis auf; er schreibt:⁹

Jugendliche Büste [Nr. 416, abgeb. Taf. II], vom Alter etwa eines Sechzehnjährigen. Die Nasenspitze und die Büste ergänzt, sonst völlig intakt.

6 Bernoulli 1886, 28 Nr. 9 Taf. 22.

7 Zu Bernoullis Methode s. J. Bažant, *Roman Portraiture: A History of its History* (1995) 40–42.

8 Bernoulli 1886, 4f. 6f.

9 Bernoulli 1886, 28.

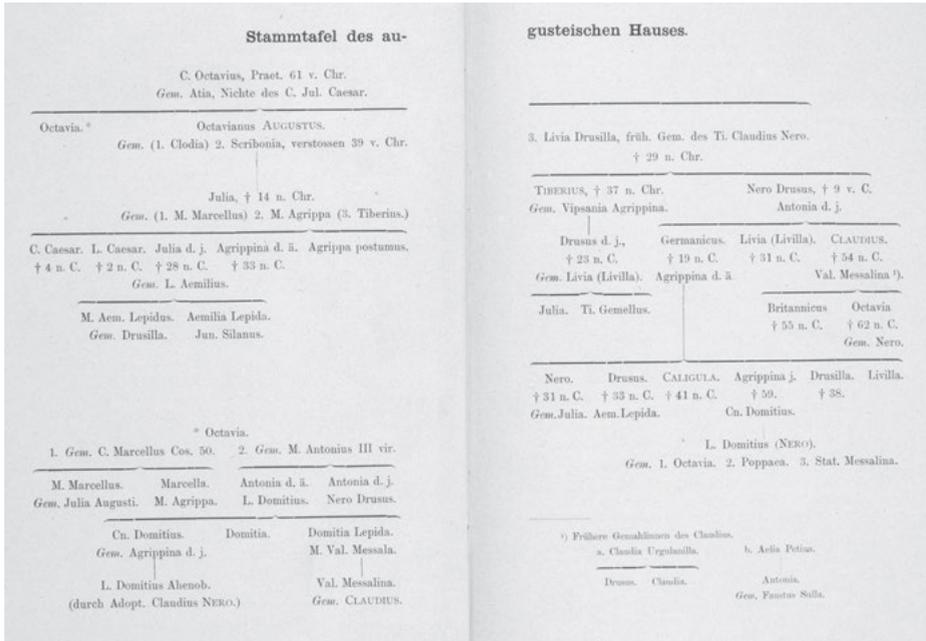


Abb. 1 Stammtafel des julisch-claudischen Herrscherhauses (nach Bernoulli)

6 Augustus. 7

40. Einnahme von Perusia. Fulvia nach Griechenland (†). Octavian vermählt sich mit Scribonia, um ihren Verwandten, den S. Pompejus, von Antonius abzutrennen. Antonius in Brundisium zurückgewiesen, verbindet sich mit S. Pompejus gegen Octavian; aber die Veteranen vermitteln den Frieden. Antonius heiratet die Octavia.

39. S. Pompejus, vom Frieden ausgeschlossen, erzwingt den Vertrag von Misenum. Antonius nach dem Osten.

38. Octavian vermählt sich mit Livia. Neue Zerwürfnisse mit S. Pompejus. Sicilischer Krieg.

36. Pompejus von M. Agrippa bei Naulochos besiegt. Lepidus verliert Heer und Provinzen.

35 u. 34. Feldzüge des Octavian gegen die Alpenvölker und in Dalmatien.

33. Bruch mit Antonius. Der Senat erklärt der Kleopatra den Krieg.

31. Der Sessig bei Actium macht den Octavian zum Alleinherrscher.

30. Antonius' und Kleopatra's Tod. Aegypten wird römische Provinz.

29. Octavian nach Rom zurück. Er feiert einen dreifachen Triumph, beschenkt Soldaten und Volk und lässt den Janustempel schliessen. Gründung des Tempels des palatinischen Apollo.

Imperator auf Lebenszeit und princeps senatus.

27. Er will in den Privatstand zurücktreten. Der Senat fordert sein Bleiben und erteilt ihm den Titel Augustus. Sein Haus wird mit dem Eichenkranz und mit Lorbeerreisen geschmückt.

25. Organisation der Provinz Gallien. Feldzug gegen die Cantabrer.

23. Genesung von einer gefährlichen Krankheit. Senat und Volk erteilen ihm die lebenslängliche tribunische Gewalt. Unbegrenztes Begnadigungsrecht.

22–19. Augustus bereist Sicilien und die östlichen Provinzen (Syrien).

20. Der Partherkönig Phraates giebt die dem Crassus abgenommenen Feldzüge zurück.

23. Nach seiner Rückkehr (Tag der Augustalien) wird ihm die consularische Gewalt auf Lebenszeit übertragen.

16. Feldzugspläne zur Sicherung der Nordgrenze (Elbe, Donau). Er begiebt sich mit Tiberius nach Gallien.

Augustus.

Die hauptsächlichsten Daten aus dem Leben des Augustus sind folgende:

63 vor Chr. Geburt des C. Octavius zu Rom¹.

48. Er wird mit der Männertoga bekleidet und zum Pontifex gewählt. Schwankende Gesundheit.

45. Octavian folgt seinem Grossvater Caesar in den spanischen Krieg gegen die Söhne des Pompejus, und begiebt sich dann nach Apollonia, um seine Studien zu vollenden.

44. Caesars Tod. Octavian eilt nach Italien, erfährt seine Adoption und nennt sich C. Julius Caesar Octavianus (19jährig). M. Antonius verweigert ihm die Herausgabe der Erbschaft und reisst gegen den Willen des Senats das cisalpinische Gallien an sich.

43. Octavian wird auf Cicero's Betrieb in den Senat aufgenommen und zum Proprätor ernannt. Als solcher zieht er mit den Consuln gegen Antonius. Dieser wird bei Mutina geschlagen. Vom Senat zurückgesetzt, verbindet sich Octavian mit Antonius und Lepidus zum 2. Triumvirat (Vermählung des Octavian mit Clodia, der Stieftochter des Antonius), erzwingt das Consulat und leitet die caesarische Blutrache ein. Proscriptionen.

42. Antonius und Octavian ziehen gegen die Republikaner nach Griechenland. Brutus und Cassius bei Philippi geschlagen.

41. Octavian geht nach Italien zurück, um den Veteranen die versprochenen Ländereien anzuwiesen. Fulvia, die Gemahlin des Antonius, stellt sich auf die Seite der Beraubten und erregt den perusinischen Krieg. Clodia von Octavian zurückgeschickt.

¹ Der Stamort der Octavia war Velitru (No XLV. 1); aber das auch Augustus dort geboren, war nur Lodiense. Vgl. Suet. Aug. S. 6.

Abb. 2 Die zentralen Ereignisse im Leben des Augustus (nach Bernoulli)

Unverdächtigen Zeugnissen nach durch den englischen Konsul Fagan im Anfang dieses Jahrhunderts in Ostia ausgegraben, daher schwer anzufechten, obgleich die gute Erhaltung, die Weisse des Marmors und die trockene Arbeit dem Kopf einen unleugbar modernen Anstrich geben.

Bernoullis Interpretation des Knabenporträts war davon bestimmt, dass er zwischen diesem Bildnis und dem 1863 ausgegrabenen Prima Porta-Porträt eine Verbindung herstellte, und zwar in Form einer Ringkomposition, in welcher der Knabe etwa in dem Alter, in dem er die Männertoga erhält,¹⁰ dem Mann in der Blüte seiner Jahre gegenübergestellt wurde. So folgte etwa auch im Tafelteil das Knabenporträt auf Tafel II dem Prima Porta-Porträt auf Tafel I (Abb. 3).

Dies diente Bernoulli dazu, zwischen den beiden Porträts verschiedene Ähnlichkeiten zu attestieren: die Lage der Stirnhaare, die Wölbung der Brauen, die Wölbung des Schädels, der Stand der Ohren. Doch ging Bernoullis Gegenüberstellung weit über einen einfachen Vergleich physischer Merkmale hinaus. Sie diente ihm vielmehr dazu, die Kontinuität des Charakters des Porträtierten über seine unterschiedlichen Lebensstadien hinweg herauszuarbeiten. So bemerkte er zunächst, dass Augustus ein „Mann von kühler Bedächtigkeit und strenger Selbstbeherrschung war, immer besonnen und mäßig“,¹¹ und konstatiert schließlich im Bezug auf den Ottaviano Giovinetto:¹² „Selbst der einem so jugendlichen Alter sonst nicht zukommende Ernst darf bei Augustus wegen der frühen Reife seines Geistes für charakteristisch angesehen werden.“

Bernoullis Ringkomposition der historischen Persona des Augustus verstärkte die Beliebtheit des Ottaviano Giovinetto deutlich. So eröffnete der Kopf im Vatikan etwa Franz Wickhoffs richtungsweisende Diskussion zur Stilentwicklung der römischen Kunst von 1895, die einen wesentlichen Teil der Auseinandersetzung mit dem Manuskript der Wiener Genesis bildet (Abb. 4).¹³ Wickhoff datierte das Stück, ausgehend von den Lebensdaten des Augustus, in das mittlere 1. Jh. v. Chr. und nutzte es explizit als das „Bild des Patronen aller römischen Kunst“, um „augusteischen Stil“ zu definieren. Zusammen mit dem Porträt widmete er sich dann auch der Statue des Augustus von Prima Porta, um hier wiederum dieselben Stilmerkmale festzustellen, allen voran einen „imitativen Naturalismus“ in der Formgebung und die Abhängigkeit dieser Formen von der Vormodellierung der Werke in Ton.¹⁴

Wickhoff entwickelte so die von Bernoulli initiierte Ringkomposition von

10 Dies stellt ein Ereignis dar, das Bernoulli am Beginn in seiner Übersicht über die wesentlichen Ereignisse im Leben des Augustus vermerkt hatte: Bernoulli 1886, 6.

11 Bernoulli 1886, 57f.

12 Bernoulli 1886, 62.

13 Hartel/Wickhoff 1895, 14 Abb. 2.

14 Hartel/Wickhoff 1895, 17f.; zum „imitativen Naturalismus“ s. Hartel/Wickhoff 1895, 28.

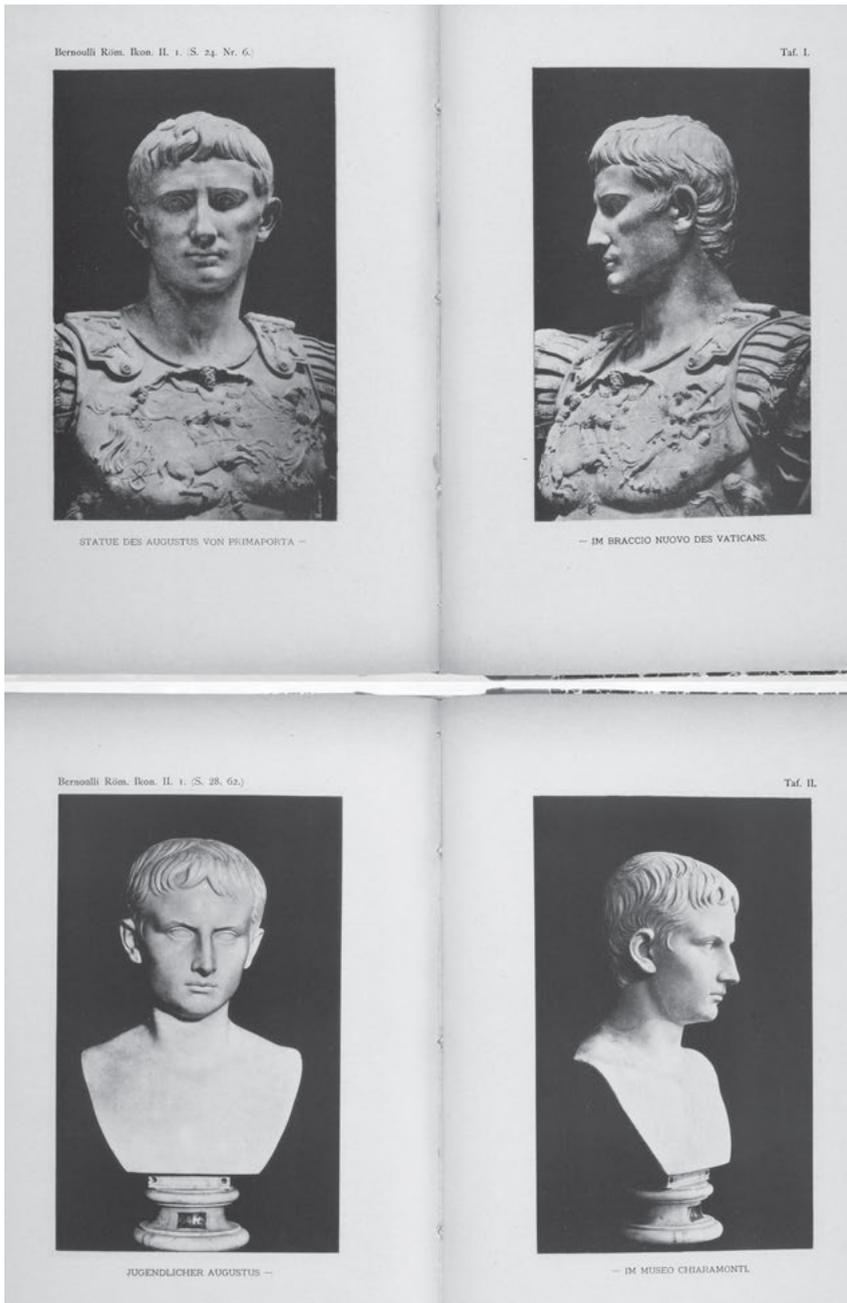


Abb. 3 Bernoullis Gegenüberstellung von Augustus Prima Porta und Ottaviano Giovinetto



Fig. 3. Kopf des jungen Octavianus im Vatican.

II.

Die Schulmeister möchten uns gar zu gerne glauben machen, Literatur und Kunst entwickelten sich in geraden Linien, erst einer lobenswert aufsteigenden, dann in einer abfallenden, die sehr zu tadeln sei, damit sie sich selber auf den Gipfel der Pyramide träumen können, wo sie gütig, sei es dem Sophokles, sei es dem Phidias, die wohlverdienten Siegeskränze reichen. Eher könnte man den Lauf der Dichtung und der Bildkunst einer jener schönen griechischen Akanthusranken vergleichen, die sich aufbäumt, einen Zweig entsendet, der, in sich gewunden, inmitten eine herrliche Blüte birgt, darauf zu Boden sinkt, um sich wieder zu erheben und das prächtige Wellenspiel immer von neuem zu beginnen, während daneben bald oben, bald unten ungebärdige Sprößlinge herauschießen, jenen geregelten Wechselschalkhaft zu unterbrechen. Große Künstler von ursprünglicher Eigenart hemmen jenes Aufsteigen jedesmal, weil sie bei den nachfolgenden Geschlechtern die leisen Ansätze der Originalität ersticken, sie zu beständiger Nachahmung

25

Abb. 4 Der Ottaviano Giovinetto am Beginn von Fritz Wickhoffs Analyse der römischen Stilgeschichte

und Prima Porta-Augustus also, um eine direkte Linie künstlerischer Formentwicklung vom griechischen Hellenismus in die römische Kaiserzeit zu ziehen. Damit wurden die beiden von Bernoulli vereinten Porträts auch zu Protagonisten in Wickhoffs Projekt – und zwar, um den Beweis der Eigenständigkeit der römischen gegenüber der griechischen Kunst zu erbringen.

Ottaviano Giovinetto und Prima Porta Statue wesentlich weiter: die Gegenüberstellung galt nun nicht mehr der Charakterisierung der historischen Persönlichkeit des Augustus, sondern der Definition der augusteischen Epoche als einer spezifischen Kunstepoche. Die augusteische Epoche markierte für Wickhoff einen Zwischenstil, einen „hellenistischen Versuch, den Römern eine Kunst zu schaffen“¹⁵; den tatsächlichen Beginn der römischen Kunst lokalisierte er hingegen in der flavischen Epoche.¹⁶ Doch sah Wickhoff von der augusteischen Kunst eine katalytische Kraft ausgehen, ohne die es seiner Meinung nach nicht gelungen wäre, „die Kunst aus dem Griechischen ins Lateinische zu verwandeln.“¹⁷

Wickhoff nutzte die Diskussion der Paarung von Ottaviano Giovinetto

15 Hartel/Wickhoff 1895, 27.

16 Hartel/Wickhoff 1895, 43–45. 54–58; s. dazu M. Pfanner, *Der Titusbogen* (1983) 59f.; J. Henderson, *Par Operi Sedes: Mrs. Arthur Strong and Flavian Style, the Arch of Titus and the Cancelleria Reliefs*, in: A. Boyle – W. Dominik (Hg.), *Flavian Rome: Culture, Image, Text* (2003) 235–237; V. Strocka, *Der „flavische Stil“ in der römischen Kunst: Einbildung oder Realität?*, in: C. Reitz – N. Kramer (Hg.), *Tradition und Erneuerung. Mediale Strategien in der Zeit der Flavier* (2010) 95–97.

17 Hartel/Wickhoff 1895, 29.

Während das Knabenporträt für Bernoulli eine wichtige Facette der historischen Persönlichkeit des Augustus dargestellt hatte, wurde es durch Wickhoff zu einem ‚Marker‘ der Eigenständigkeit der römischen Kunst und illustrierte damit auch einen wesentlichen methodischen Wandel in der klassisch-archäologischen Forschung, mithin die Abkehr vom Winckelmannschen Entwicklungsmodell antiker Kunst, das in der griechischen Epoche die Blüte und in der römischen den Verfall sah.¹⁸

Im Kontext dieses Erfolgs des Ottaviano Giovinetto wurde die Frage nach seiner Authentizität nicht gestellt. Stattdessen scheint sich das bereits in den 1830er Jahren angelaufene Geschäft mit modernen Wiederholungen des Porträts bzw. auch mit form-zitierenden Pseudo-Antiken in Marmor und Gips ausgeweitet zu haben.¹⁹ Es sei hier ein bisher unveröffentlichtes Beispiel herausgegriffen: eine moderne Wiederholung des Porträts im Garten des Anwesens des Malers Otto Niemeyer-Holstein (1896–1984) in Lüttenort auf Usedom (Taf. 34).

Das Bildnis gehörte ursprünglich zur Sammlung des Vaters des Malers, des Kieler Völkerrechtlers Theodor Niemeyer (1857–1939), und ging nach dessen Tod in den Besitz des Sohnes über. Zwar ist über die ursprüngliche Sammlung von Theodor Niemeyer nichts mehr bekannt, doch war er mit dem Berliner Klassischen Archäologen und Bauforscher Ferdinand Noack befreundet.²⁰ Von Noack mag der Impuls ausgegangen sein, dieses im Katalog des Lüttenorter Anwesens heute als „Augustus“ ausgewiesene Stück zu erwerben.

Bei dem Porträt handelt es sich eindeutig um eine moderne Wiederholung des Vatikan-Kopfes, denn die Büste in Lüttenort, die jener im Vatikan entspricht, ist mit dem Kopf zusammen aus einem Stück gearbeitet; das Lüttenorter Stück kopiert also die moderne Sockelung im Vatikan. Zwar ist der Lüttenorter Kopf stark verwittert, doch zeigt er dieselben Lockenmotive, die das Porträt im Vatikan charakterisieren. Allerdings gibt es durchaus auch Abweichungen in der Oberflächengestaltung, die darauf schließen lassen, dass hier frei kopiert wurde – wie das im übrigen auch auf andere moderne Wiederholungen zutrifft: am Kopf im Vatikan scheint die Lockenwiedergabe im ganzen deutlich graphi-

18 Dazu R. Bianchi Bandinelli, *Römische Kunst zwei Generationen nach Wickhoff*, Klio 38, 1960, bes. 283.

19 Zu den modernen Wiederholungen s. H.-G. Frenz, *Zur Benennung des Mainzer Kopfes*, AKorrBl 12, 1982, 373 Nr. 4 und 5. Als Nr. 5.12 nennt er das früheste ihm bekannte Stück, einen um 1836 von Horatio Greenough gefertigten Kopf im Bostoner Museum of Fine Arts. – Zu Frenz’ Liste nachantiker Stücke lässt sich neben dem Lüttenorter Stück eine weitere Kopie des Vatikanischen Kopfes im Nationalmuseum in Poznań hinzufügen (Inv. A 836; für den Hinweis danke ich S. Kansteiner).

20 Dazu A. Roscher, *Otto Niemeyer-Holstein: Lebensbild mit Landschaft und Figuren* (2001) 34. – Mein Dank gilt dem Team vom Museum Atelier Otto Niemeyer-Holstein in Lüttenort für seine Hilfe beim Studium des Porträts, allen voran Franka Keil.

scher, schärfer; dies zeigt sich an den einzelnen dünnen und kantigen Strähnen, und auch daran, dass etwa die an das Zangenmotiv anschließenden Locken jeweils nicht nur in einer, sondern in zwei Haarspitzen auslaufen.

Die Wirkkraft von Bernoullis ringkompositorischer Charakterstudie des Augustus und die weitere Verstärkung dieser Paarung durch Wickhoffs Manifest zur römischen Kunst führte in der Folge dazu, dass die antike Authentizität des Ottaviano Giovinetto auch dann nicht in Frage gestellt wurde, als Johannes Sieveking plausibel zu machen versuchte, dass die für das Stück angenommene Grabungsevidenz wie etwa von Bernoulli vorgetragen nicht als gesichert gelten könne.²¹

Sieveking setzte bei Bernoullis Schilderung des Fundkontextes an; er bezweifelte, dass der Kopf 1818 vom britischen Konsul Robert Fagan in Ostia ausgegraben hätte werden können, wie das Bernoulli angab, da dieser zwar zwischen 1794 und 1801 an Ausgrabungen in Ostia beteiligt gewesen war, sich aber bereits im Jahr 1816 umgebracht hatte.²² Indem Sieveking dies demonstrierte, hebelte er genau jene Grabungsevidenz aus, die Bernoulli als das wesentliche Kriterium dafür angesehen hatte, den Ottaviano Giovinetto nicht für eine moderne Fälschung zu halten.²³

Im nächsten Schritt hätte man deshalb von Sieveking wohl erwarten können, den Kopf als moderne Fälschung einzuordnen, wie dies etwa Paolo Mingazzini in den späten 1940er Jahren unter Berufung auf Sieveking dann tat.²⁴ Sieveking jedoch zog diese Schlussforderung gerade nicht; stattdessen widmete er sich der genauen antiken Datierung des Porträts anhand seines Oberflächenstils, um die von Franz Studniczka und Walther Amelung vorgeschlagene Datierung des Porträts in hadrianische Zeit zu widerlegen.²⁵ Sievekings Vorgehen erscheint somit als Indiz für eine an diesem Punkt bereits ausgeprägte Form des fachimmanenten Diskurses, denn er argumentierte auf Basis einer notwendigen Authentizität des Ottaviano Giovinetto, auch wenn diese infolge seiner eigenen Argumentation letztlich nur noch durch die von Bernoulli vorgestellte und von Wickhoff übernommene Ringkomposition belegt wurde. In den Augen von Sieveking übertraf sie in ihrer Beweiskraft scheinbar trotzdem jene der

21 Sieveking 1933.

22 Sieveking 1933, 299f. – Zu Robert Fagan (1761–1816) s. R. Trevelyan, *Apollo* 96, 1972, 298–331; N. Figgis, *Irish Artists, Dealers and Grand Tourists in Italy in the Eighteenth Century*, Diss. Dublin (1994) 37–46; I. Bignamini – C. Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome* (2010) 266–268.

23 Bernoulli 1886, 28; s. auch oben.

24 Mingazzini 1949/50, 255; vgl. auch unten S. 84.

25 Sieveking 1933, 301. – F. Studniczka in: A. von Domaszewski, *Geschichte der römischen Kaiser* I (1909) VIII; Helbig³ I (1912) Nr. 218 (W. Amelung).

Grabungsevidenz und steuerte den Bezugsrahmen, den er für seine Analyse des Oberflächenstils des Kopfes wählte.

Der in Sievekings Studie zu beobachtende Umgang mit der Frage nach der Authentizität eines Stückes reflektiert auch einen anderen Wandel in der Porträtforschung des frühen 20. Jahrhunderts. Während Bernoulli das Porträt, und zwar Gesicht und Haar, als Möglichkeit verstanden hatte, historische Persönlichkeiten samt ihres Charakters zu rekonstruieren, konstituierte sich in Studien wie jenen von Wickhoff und Sieveking eine neue Form der Porträtforschung, welche die Darstellungen als Kunstwerke verstand, als Artefakte, die aus sich selbst heraus Bedeutung entwickeln können. Dies führte schließlich dazu, dass Porträts als Bildgattung nicht mehr als eine allgemein künstlerische Evidenz verstanden wurden, sondern als eine spezifisch graphische Evidenz. Diese Entwicklung bedeutete das vorläufige Ende einer facialis Wissenschaft vom römischen Porträt, wie noch bei Bernoulli zu beobachten war, und ließ die Frage nach der Authentizität der Stücke wiederum in den Hintergrund treten.

Die 1931, also zwei Jahre vor Sievekings Studie, teilweise veröffentlichte Dissertation zum Augustusporträt von Otto Brendel markierte hier den entscheidenden Wendepunkt,²⁶ wiederum nahm auch hier der Ottaviano Giovinetto eine wichtige Rolle in der Diskussion ein. Brendel sprach das Porträt im Vatikan weiterhin als ein Knabenbild des Augustus an und ordnete es seinem Typus A zu;²⁷ er folgte auch noch Bernoullis Interpretation, wenn er vermerkt:²⁸ „Deutlich sind die Hauptzüge des knappen, in diesem Bildnis besonders nachsinnend klugen Gesichts des späteren Augustus. Unverkennbar der Umriß des Gesichts, spitz unten, mit dem breiten runden Schädel, den tief sitzenden Ohren.“

Doch leistete Brendel auf anderer Ebene etwas gänzlich Neues, das später dann wieder eine Rolle in der Forschungsdiskussion um den Ottaviano Giovinetto spielen würde. Brendel entwickelte das Konzept des Porträttypus – und beschrieb damit ein Phänomen, das bereits Bernoulli in Ansätzen gesehen, aber nicht konzeptionell durchdrungen hatte. Brendels Ansatz lehnte sich an die etwas früheren Studien zu den römischen Kopien griechischer Bildwerke von Georg Lippold an, der sich mit der Frage auseinandergesetzt hatte, wie man aus den römischen Kopien griechischer Bildwerke verlorene griechische Skulpturen rekonstruieren könne.²⁹

26 Brendel 1931. – Zur Wirkung von Brendels Arbeit s. Boschung 1993, 2–4; allgemein zu Brendel: K. Lorenz, *Otto Brendel 1901–1973. Fragmente und Frakturen*, in: G. Brands – M. Maischberger (Hg.), *Lebensbilder: klassische Archäologen und der Nationalsozialismus* (2012) 193–206.

27 Brendel 1931, 20.

28 Brendel 1931, 21f.

29 G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (1923). Vgl. dazu Brendel 1931, 13 Anm. 2; s. auch Boschung 1993, 4f. Anm. 49.

Brendel argumentierte, dass die kaiserlichen Porträts nicht jeweils Neuschöpfungen seien, gewissermaßen am lebenden Objekt gefertigt, sondern Kopien bzw. Repliken einzelner Typen, von denen einzelne Kaiser jeweils mehrere Typen haben können, die im Zeitraum ihrer Herrschaft zu besonderen Ereignissen oder zur Dokumentation unterschiedlicher Lebensstadien in einem dann mehrfach kopierten Urbild geschaffen worden seien. Brendel bemerkte auch, wiederum in Fortführung von Bernoullis Beobachtungen, dass sich die jeweiligen Typen weniger in der Gestaltung des Gesichts, wohl aber in den Locken bzw. in der Verwendung bestimmter Haarmotive unterscheiden lassen – dass es also die Haare sind, nicht das Gesicht, die den Typus konstituieren.

Brendels Beobachtungen waren von fundamentaler Bedeutung für das moderne Verständnis der Ikonographie römisch-kaiserzeitlicher Porträts. Der aus seiner Beobachtung resultierende typenkritische Ansatz – die Fokussierung auf das Porträt als eine graphische Evidenz primär der Haarmotive – eröffnete im Folgenden wesentliche Einblicke in die Verteilungs- und auch in die Produktionsprozesse römischer Porträts.³⁰ Brendels Ansatz förderte auch das Interesse daran, nach den politischen bzw. ideologischen Gründen zu fahnden, die zur Anfertigung neuer Typen führten, bzw. nach den programmatischen Aussagen zu suchen, die sich in den einzelnen Typen ikonographisch artikulierten. Damit verlagerte sich das Forschungsinteresse von den Fragen der individualisierenden Figuration, also der Rekonstruktion der historischen Persönlichkeit und ihres Charakters, wie sie bei Bernoulli im Vordergrund standen, zu Fragen der Produktionsästhetik und der kollektiven Symbolisierung, die in der Folge das Gesicht und ganz allgemein die Plastizität des Porträts als nur schwer vom Interpreteten beschreibbare Aspekte in den Hintergrund des Forschungsinteresses treten ließen.³¹

Stil als hermeneutisches Problem: das Porträt als Pseudo-Antike und Fälschung

Das neue Interesse an der graphischen Evidenz der Porträts und damit am Zeit- bzw. Oberflächenstil der Darstellung erklärt wohl auch, warum gerade ab der Mitte des 20. Jahrhunderts eine Reihe von Forschern den Ottaviano Giovinetto als Fälschung bzw. moderne Nachahmung einordneten und somit zu der im Umgang mit dem Porträt als Kunstwerk zunächst aufgegebenen Authentizitätsdiskussion zurückkehrten.³² So wies Mingazzini 1949 den von ihm

30 Vgl. dazu M. Pfanner, *Über das Herstellen von Porträts*, JdI, 1989, 157–258.

31 Dazu Boschung 1993, 8–10.

32 Dazu im Überblick J. Pollini, *The Portraiture of Gaius and Lucius Caesar* (1987) 45–53

am Ottaviano Giovinetto beobachteten Stil dem Zeitstil des 18. Jahrhunderts zu, speziell dem Werk Antonio Canovas.³³ Mingazzini ging in seiner Argumentation von der löchrigen Grabungsevidenz aus,³⁴ verwies dann auf die Besessenheit der früheren Forschung, in dem Stück einen Vertreter des augusteischen Klassizismus zu sehen, ohne aber wirklich zu klären, warum es ein posthumes Porträt des Knaben Augustus hätte geben müssen,³⁵ und endete schließlich mit einem stilistischen Vergleich des Ottaviano Giovinetto mit Werken Canovas, insbesondere dessen Napoleon Bonaparte.³⁶

In einem Zusatz zu seinem Beitrag verwies Mingazzini auch auf die ihm gerade bekannt gewordene Studie von François Chamoux, durch die sich die Frage nach der Authentizität des Kopfes nochmals neu stellte.³⁷ Chamoux interpretierte den Ottaviano Giovinetto durch eine typenkritische Analyse als ein Porträt des älteren Augustus-Enkels C. Caesar, der im Jahr 4 n. Chr. verstorben war.³⁸ Er ging in seiner Untersuchung von einem Porträt von der Agora in Thasos aus, in dessen Nähe man eine Inschrift für L. Caesar gefunden hatte, und knüpfte ausgehend vom Stil des Gesichts und von der Stirnhargestaltung verschiedene Replikenreihen.³⁹

Chamoux's Beurteilung des Ottaviano Giovinetto endete mit einer Gegenüberstellung mit dem Porträt des Oktavian im Kapitol, das ihn im Actium-Typus zeigt. Im Vergleich der beiden Stücke leitete Chamoux den Charakter des im Kapitol Dargestellten ab, ein Vorgehen, das in seiner Art Bernoullis Ansatz entsprach, nun jedoch nicht die Kontinuität des Charakters, sondern die Brüche aufzeigte, um diese als Indiz dafür zu verwenden, dass hier zwei unterschiedliche Menschen dargestellt seien:⁴⁰ „L'expression qui en résulte est très différente: autoritaire et sûr de lui, Octave y apparaît orienté vers l'action, sans aucune trace de la réserve méditative qui caractérise Gaïus.“

Das Verständnis vom Porträt als Kunstwerk, das aus sich selbst Bedeutung entwickeln kann, machte die Beweisführung in Bezug auf die Authentizität und die

Nr. 5. Vgl. etwa L. Fabbrini, *Di un ritratto inedito di giovinetto nei Musei Oliverani di Pesaro*, RendAccLinc 1955, 477; V. Poulsen, Gnomon 38, 1966, 84f.; Z. Kiss, *L'iconographie des princes julio-claudiens au temps d'Auguste et de Tibère* (1975) 162f.; J. Brinnon in: E. Gazda (Hg.), *Roman Portraiture: Ancient and Modern Revivals* (1977) 36f.

33 Mingazzini 1949/50, 255–259. Vgl. dazu Simon 1998, 36–38 und 40–43, die überzeugende Argumente gegen Mingazzinis Einschätzung zusammenträgt.

34 Mingazzini 1949/50, 255; s. auch oben S. 81.

35 Mingazzini 1949/50, 255f.

36 Mingazzini 1949/50, 257f.

37 Mingazzini 1949/50, 259.

38 F. Chamoux, *Gaius Caesar*, BCH 74, 1950, 250–264.

39 Zum Fund von Thasos s. R. Martin, BCH 63, 1939, 320 Abb. 33.

40 F. Chamoux, BCH 74, 1950, 259.

Identifikation des Ottaviano Giovinetto wesentlich von der stilistischen Gestaltung des Porträts abhängig. Die Forschungskontroverse, die sich im Zusammenhang mit dem Fund eines Marmorkopfes in einer Baugrube in Mainz im Jahre 1961 entwickelte (Taf. 35 a), zeigt die hermeneutischen Grenzen einer solchen Fokussierung auf zeit- bzw. oberflächenstilistische Aspekte deutlich auf; zugleich verdeutlicht sie auch die potentiellen Probleme in Bezug auf die Beweiskraft eines archäologischen Fundkontextes.⁴¹ Der Fund sorgte damals für einiges Aufsehen und Diskussionen, auch wenn sofort Einigkeit darüber herrschte, dass der Mainzer Kopf eine genaue Replik des Ottaviano Giovinetto im Vatikan ist.

Erika Simon argumentierte prominent, dass es sich bei dem Mainzer Kopf um ein antikes Stück handeln müsse.⁴² Sie führte ins Feld, dass die stilistischen bzw. handwerklichen Charakteristika am Mainzer Kopf, die zur Widerlegung seiner Authentizität herangezogen worden waren, durchaus antik sein können: die Haarangabe ebenso wie die hinter den Ohren stehen gelassene Marmorasse (Taf. 35 b).⁴³ Daran schloss sie einen vorrangig auf den Kopf im Vatikan konzentrierten Exkurs zu dessen Authentizität an und dazu, dass es sich um eine Darstellung des Caius Caesar handle,⁴⁴ um schließlich mit Gründen dafür zu enden, warum der Fund einer antiken Replik eines solchen Kopfes in Mainz, also in der Provinz Germania, durchaus erklärbar sei.

German Hafner andererseits vertrat das Lager derer, die im Mainzer Kopf eine moderne Wiederholung bzw. Fälschung oder sogar eine Pseudo-Antike sahen.⁴⁵ Er argumentierte in direkter Entgegnung auf Simons Beitrag, dass die problematische Fundlage des Mainzer Kopfes grundsätzlich ausschließe, dass es sich um ein antikes Stück handle, und damit jegliche Diskussion seines Zeitstils und etwaiger antiker Parallelen obsolet sei. Die Diskussion eröffnete Hafner mit den folgenden Worten:⁴⁶

41 Vergleichbar mit der Situation um den Mainzer Fund ist diejenige bezüglich eines Kopfes in Civitavecchia: auch dieser gleicht dem Porträt im Vatikan auffallend. In der Publikation wird er als antik bestimmt (C. Cerchiai, *Un ritratto di Gaio Cesare da Civitavecchia*, BdA 68, 1983, 75f.); J. Pollini, *The Portraiture of Gaius and Lucius Caesar* (1987) 49 Anm. 40 hingegen hält den Kopf mit überzeugenden Argumenten für eine moderne Wiederholung.

42 So auch K. Esser, *Die Fundsituation des römischen Marmorkopfes*, MainzZ 58, 1963, 19–25 und ders., *Zu Frank Brommers Kritik der "Fundsituation des römischen Marmorkopfes"*, MainzZ 59, 1964, 47–53; H. Kähler, *Die Römer am Rhein* (1976) 135–137; K. Fittschen, *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach* (1977) 64; E. Simon, *Der Mainzer Kopf nach 15 Jahren*, MainzZ 1976, 101–109; A.-K. Massner, *Bildnisangleichung. Untersuchungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Augustusporträts* (1982) 54.

43 E. Simon, MainzZ 58, 1963, 1–18 und E. Simon, MainzZ 1976, 71–72, 101–109; Paginierung hier zitiert nach überarbeitetem Wiederabdruck: Simon 1998, 35–39.

44 Simon 1998, 39–55.

45 So auch F. Brommer, *Zum Mainzer Augustuskopf* (1964).

46 Hafner 1964, 170.

Wer der Meinung ist, ein bei einer wissenschaftlichen Ausgrabung und zusammen mit anderen antiken Stücken gefundener Gegenstand sei nicht wie diese antik, muß es beweisen, indem er die Gründe anführt, die ihm für den neueren Ursprung dieses Gegenstandes zu sprechen scheinen. Umgekehrt hat derjenige, der ein Stück für antik hält, das nicht aus einer solchen Ausgrabung, sondern vielleicht aus einer älteren Sammlung stammt oder zufällig in einer Baugrube gefunden wird oder sonst ohne eine gute Herkunftsangabe auftaucht, den Beweis für das hohe Alter dieses Stückes zu erbringen.

Hafner bestimmt den Mainzer Kopf als eine moderne Kopie, die im Zuge der großen Popularität des Vatikan-Kopfes hergestellt worden sei.⁴⁷ In diesem Zusammenhang warf er eine Frage auf, die wiederum klar an Simon gerichtet war:⁴⁸

Wer aber nun diese so unwahrscheinlich anmutende Behauptung aufstellen zu können glaubt, der müßte auf eindeutige Indizien hinweisen, die zeigen, dass der Mainzer Kopf innerhalb der Serie der neueren Arbeiten eine Sonderstellung hat; denn nur wenn er sich in markanten Punkten von jenen unterscheidet, kann überhaupt darüber diskutiert werden, ob er als antike Arbeit denkbar sei. In der Publikation des Kopfes ist nun aber diese und primär und kardinal erscheinende Frage garnicht gestellt und folglich auch nicht beantwortet worden.

Jenseits aller Polemik zeigt sich an der Kontroverse um den Mainzer Kopf, dass die Kategorisierung eines Porträts ohne vergleichbare, eindeutig als antik identifizierte Parallelen nur anhand des Zeit- bzw. Oberflächenstils immer die Gefahr einer Zirkelschlusses birgt.

Antike Parallelen und Sammlungsgeschichte: das Porträt im Kontext

Die methodischen Schwierigkeiten einer primär stilkritisch agierenden Analyse von Porträts, deren Authentizität bewiesen werden soll, lösten sich im Fall des Ottaviano Giovinetto durch eine Kombination von typenkritischem und kontextuellem Vorgehen schließlich auf. Bei Ausgrabungen in der Unterstadt von Velia wurde 1960 in einem antiken Baukomplex, der sowohl als Ärzteschule als auch als Augusteion genutzt worden war,⁴⁹ ein Porträt gefunden, welches dasselbe Lockenschema wie das Stück im Vatikan zeigt,

47 Hafner 1964, 171f.

48 Hafner 1964, 172.

49 Zur Grabung und dem Baukomplex s. P. Sestieri, *Fasti Archeologici* 15, 1960, bes. 308f. Nr. 4542; M. Napoli, *La Parola del Passato* 108–110, 1966, 222–225; M. Fabbri – A. Trotta, *Una scuola-collegio di età augustea. L'Insula II di Velia* (1989); G. Greco – F. Krinzing, *Velia. Studi e ricerche* (1994) 42–46.

wenn es auch im Ganzen einfacher gearbeitet ist (Taf. 36 a).⁵⁰ Zusammen mit dem Porträt wurden weitere Porträts und Skulpturen des iulisch-claudischen Kaiserhauses entdeckt, und der Bau ist aus stratigraphischen Gründen vor 62 n. Chr. zu datieren,⁵¹ so dass an der Authentizität des Kopfes anders als bei dem Fund in Mainz kein Zweifel bestehen konnte.

Wie beim Kopf im Vatikan bilden beim Kopf in Velia zwei Haarlocken über dem rechten Auge eine Zange aus; das korrespondierende Gabelmotiv schließt, leicht aus der Mittelachse des Gesichts verschoben, daran an; und wie beim Kopf im Vatikan folgen zur linken Schläfe hin drei weitere Locken dem Schwung des linken Gabelstranges. Über der rechten Schläfe hingegen folgen drei deutlich schmalere Lockenstränge dem Schwung des rechten Zangenschenkels (Taf. 36 b). Am Hinterkopf lässt sich wiederum auch am Kopf aus Velia das Gabelmotiv beobachten (Taf. 36 c).

Fritz Krinzinger äußerte in seiner Untersuchung des Kopfes zu Recht Unverständnis darüber, dass die Kommentatoren, die den Velia-Kopf bereits kannten, diesen mit Ausnahme von Simon nicht in ihre Diskussion des Ottaviano Giovinetto miteinbezogen hätten (und nur deshalb den Kopf im Vatikan als eine moderne Schöpfung bzw. Fälschung einstufen konnten).⁵² So plädierte Krinzinger wie Simon für die Authentizität des Ottaviano Giovinetto, und zwar auf der Basis der Grabungsevidenz von Velia, welche den antiken Ursprung des Haarmotivs verbürgt, das auch den Ottaviano Giovinetto charakterisiert.

Krinzinger ließ es jedoch nicht bei dem kunst-archäologischen, auf der Typenkritik des Lockenschemas beruhenden Annahme der Echtheit des Vatikan-Kopfes bewenden. Vielmehr nahm er den Velia-Fund zum Anlass, die Oberflächenbearbeitung des Ottaviano Giovinetto nochmals eingehend am Objekt selbst zu prüfen.⁵³ So konnte er nachweisen, dass das Porträt modern in einem Säurebad gereinigt und dann poliert worden war, was die glänzende Oberflächenstruktur erkläre; zudem fand er Spuren antiker Versinterung.⁵⁴ Einzig von der Benennung des Typus als C. Caesar bzw. als eines Augustusenkels war Krinzinger nicht vollständig überzeugt und regte stattdessen an, durchaus auch über Szenarien nachzudenken, welche die Darstellung eines posthumen ju-

50 Zur Gestaltung des Kopfes: Krinzinger 1976, 90–94.

51 Krinzinger 1976, 98 Anm. 41. – Zur Skulpturenausstattung s. jetzt auch M. Galli, *Ritratto romano e memoria greca*, in: J. Griesbach (Hg.), *Polis und Porträt: Standbilder als Medien öffentlicher Repräsentation im hellenistischen Osten* (2014) 155–169.

52 Krinzinger 1976, 94; er bezieht sich hier auf F. Brommer, *Zum Mainzer Augustuskopf* (1964) und auf Hafner 1964. Krinzinger merkt außerdem an, dass Vagn Poulsen den Kopf aus Velia nicht für eine Replik des Porträts im Vatikan hält (V. Poulsen, *Gnomon* 38, 1966, 85).

53 Auch für den Mainzer Kopf hat Krinzinger ein solches Vorgehen angeregt: Krinzinger 1976, 98.

54 Krinzinger 1976, 95–97.

gendlichen Augustus erklären könnten.⁵⁵

Eine wohl abschließende Klärung der Frage nach der Authentizität des Ottaviano Giovinetto gelang schließlich Ilaria Bignamini in ihrer Studie zu den von Robert Fagan an den Vatikan verkauften Antiken,⁵⁶ und zwar, ähnlich wie es schon Sieveking versucht hatte, durch erneuten Blick auf die Grabungsevidenz bzw. in Bignaminis Fall präziser: auf die Sammlungsgeschichte des Kopfes.

Bignamini konnte anhand von Archivmaterialien nachweisen, dass Fagan in den Jahren von 1794 bis 1802 immer wieder in Ostia mit Grabungsprojekten beschäftigt war, allerdings unter zunehmenden Schwierigkeiten, die nötigen Lizenzen zu erhalten.⁵⁷ Fagan war schließlich gezwungen, einen Großteil der von ihm ergrabenen Antiken an den Vatikan zu verkaufen. Bignamini hat zeigen können, dass eines der Porträts, die in den zugehörigen Verhandlungspapieren identifiziert worden sind, der Ottaviano Giovinetto ist, dort als ein Stück aufgeführt, das von Fagan in den Jahren von 1800 bis 1802 in Ostia,⁵⁸ und zwar auf dem Areal von Tor Boacciana gefunden wurde.⁵⁹

Bignamini demonstrierte anhand der Archivmaterialien auch, dass Fagan seine archäologischen Projekte immer unter einem gewissen Erfolgsdruck ausführen musste, um durch den Verkauf seiner Funde die Gegenfinanzierung der für die Grabungsprojekte nötigen Investitionen zu ermöglichen; trotzdem war er aber durchaus in einem wissenschaftlichen Sinn an archäologischen Ausgrabungen interessiert.⁶⁰ Fagans archäologische Begeisterung im Gespann mit Krinzingers Beobachtungen von antiken Witterungsspuren am Kopf im Vatikan lassen deshalb kaum erwarten, dass Fagan Fälschungen in seinen Grabungen platzierte, um sie dann als antike Stücke zu „finden“, eine ansonsten ja durchaus dokumentierte Praxis.

Bignamini hat zudem darauf aufmerksam gemacht, dass der Kopf bereits

55 Krinzinger 1976, 98–101.

56 Bignamini 1996.

57 Bignamini 1996, 333f. – Bignamini weist auf persönliche Differenzen zwischen Fagan und Carlo Fea, dem damaligen Commissario delle Antichità e delle Scavi, hin; zu Fea s. auch Sieveking 1933, 299f.

58 Sieveking 1933, 300 hatte noch angenommen, dass alle privaten Ausgrabungen 1801 zum Erliegen gekommen seien.

59 Bignamini 1996, 369f. Nr. 41.1. – Bignamini stützt sich hier auf die Verkaufsunterlagen vom 5. Oktober 1804 (Archivio di Stato di Roma, Camerale II, Antichità e Belle Arti, busta 7), in denen insgesamt 27 Porträts verzeichnet sind, zudem auch auf die vorausgehende Nota di vari oggetti vom 7. September 1803, die 30 Porträts nennt (Archivio di Stato di Roma, Camerale II, Antichità e Belle Arti, busta 28).

60 Bignamini 1996, 332f. 341. – Bignamini verweist in diesem Zusammenhang auf seine Zusammenarbeit mit den Archäologen und Antikenhändlern Sir Corbet Corbet, Thomas Jenkins, Gavin Hamilton und Thomas Hope.

1821 von Giuseppe D'Este in der vatikanischen Sammlung beschrieben worden ist, der sowohl auf die Ähnlichkeit zu Augustus als auch auf Ostia als Fundort hingewiesen hat.⁶¹ Bignamini gelang es damit nachträglich, die bereits durch den Velia-Fund geschaffene Beweislage zu bestätigen – und zwar durch den eindeutigen Beweis, dass nicht nur das Frisurschema, sondern auch der Kopf aller Wahrscheinlichkeit nach antik sein müssen.

Zusammenfassung

Krinzinger resümierte zum Ottaviano Giovinetto:⁶² „Irgendwie ist seine allzu kritische Beurteilung in den letzten Jahrzehnten als negative Reaktion auf die Überbewertung durch eine frühere Kunstbetrachtung zu verstehen, die in diesem Bildnis den Inbegriff der augusteischen Kunst schlechthin sehen wollte.“ Und tatsächlich scheint es im Fall des Ottaviano Giovinetto gerade der Rezeptionserfolg des Stückes während des späteren 19. Jahrhunderts zu sein, der es der Forschung so schwer machte, die möglichen Evidenzen für seine Authentizität – Grabungsevidenz, Zeit- bzw. Oberflächenstil und antike Parallelen – jeweils gemeinsam und konsequent auf ihre Belastbarkeit zu prüfen.

Die Verknüpfung des Porträts mit der Person des Augustus machte den Ottaviano Giovinetto zu einer wesentlichen historischen Quelle, die wiederum die historische Notwendigkeit für die Existenz eines Knabenporträts des Oktavian nach sich zog und so die Frage nach der Authentizität des Stückes in der Sala dei Busti sekundär erscheinen ließ, und zwar gemäß der Devise, dass – wenn es in der Antike ein Porträt des Knaben Oktavian gegeben hätte – es genauso hätte aussehen müssen wie jenes Bild im Vatikan.

Dieser Konsens geriet erst dann ins Wanken, als sich das Interesse der Porträtforschung vom Studium des historischen Individuums ab- und der stil- bzw. typenkritischen Analyse von Porträts als Kunstwerken zuwandte und sich damit auch die Verbindung des Porträts im Vatikan mit der Person des Augustus auflöste. Die folgenden Versuche der stilkritischen Einordnung des Porträts, als Antike oder als moderne Neuschöpfung bzw. Wiederholung, demonstrieren allerdings primär das Problem der subjektiven Beliebigkeit, welcher der Kategorisierung von Aspekten des Oberflächenstils anhaften kann.

Die wesentliche Leistung von Krinzinger und Bignamini bestand deshalb

61 G. D'Este – A. D'Este, *Elenco degli oggetti esistenti nel Museo Vaticano: Museo Chiaramonti* (1821) 196 Nr. 417. Bei Sieveking 1933, 300 ist Platners Text von 1832 als die früheste Quelle für den Kopf genannt: E. Platner et al., *Beschreibung der Stadt Rom II* 2 (1832) 65 Nr. 415.

62 Krinzinger 1976, 96.

nicht nur darin, neue Informationen zum Stück und zu seinem Kontext in Bezug auf Replikensituation und Sammlungsgeschichte in die Debatte einzuführen, sondern die unterschiedlichen Evidenzen zu Grabungsbefund, Zeit- bzw. Oberflächenstil und antiken Parallelen konsequent miteinander zu verknüpfen. Zudem demonstrieren die Arbeiten von Krinzinger und Bignamini auch, wie stark in den letzten Jahrzehnten Fragen des Kontextes in der Porträtforschung in den Vordergrund getreten sind.⁶³

Diese Kontextforschung hat den Schwerpunkt in der Auseinandersetzung mit römischen Porträts von Aspekten der Produktion, die im typenkritischen Ansatz von zentraler Bedeutung sind, wiederum auf Aspekte der Rezeption gelenkt, wie sie bereits schon in Bernoullis Art der facialis Porträtforschung eine Rolle spielten. Doch gibt es einen wesentlichen Unterschied: während Bernoullis faciale Wissenschaft sich durch das besondere Interesse auszeichnete, das dem Antlitz der Dargestellten entgegengebracht wurde, positionieren sich typenkritischer und kontextueller Ansatz explizit jenseits des Gesichts.⁶⁴

Aufgabe der zukünftigen Forschung ist es zu prüfen, inwieweit typenkritischer und kontextueller Ansatz mit ihrem Interesse an Produktion und Rezeption von Porträts mit einer Form der Analyse kombiniert werden können, die wieder stärker dem Gesicht und seinen rezeptionsästhetischen Bedingungen gilt, so wie dies heute durch biometrische Verfahren auch abseits des Minenfelds der Physiognomie möglich geworden ist.⁶⁵

63 O. Dally, *Jdl* 122, 2007, 235–240.

64 Dazu bereits oben (Boschung 1993, 8–10). – Diese Entwicklung ist auch im Zusammenhang mit dem Versuch zu sehen, das problematische Erbe physiognomischer Praktiken abzustreifen. Zur Rolle der Physiognomik gerade in der deutschen Kunstwissenschaft der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts s. D. Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft: Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre* (2012).

65 Zu biometrischen Verfahren in der römischen Porträtforschung s. D. Schofield – K. Lorenz – S. Davy-Jow – M. Anderson, *Roman portraiture and biometric identification*, in: *EVA London 2012: Electronic Visualisation and the Arts* (2012) 163–171.