

*Klaus Fittschen*

## Zum sogenannten Cato Wörlitz

### Antik oder nicht antik?

Bei dem Bemühen, ein richtiges Bild von der antiken Kunst zu entwerfen, muß sich die archäologische Wissenschaft stets vergewissern, daß die herangezogenen Denkmäler auch wirklich aus dem Altertum stammen und nicht etwa aus nachantiker Zeit. Genauso wichtig ist aber auch die gegenteilige Aufgabe, Werke, die zu Unrecht als neuzeitlich verdächtigt werden, von diesem Verdacht wieder zu befreien und für die Antike zurückzugewinnen. Derartige Verdächtigungen treffen nämlich üblicherweise gerade besonders wertvolle Zeugen, die entweder ungewöhnlich gut erhalten sind oder sich durch ihre Qualität auffallend vom antiken Durchschnitt unterscheiden. Die Tendenz, solche Werke als neuzeitlich zu verdächtigen, ist in neuerer Zeit auffallend ausgeprägt<sup>1</sup>. Der Forschung droht dadurch der Verlust besonders aussagefähiger Werke.

Der Gefahr der Verdächtigung sind natürlich nur solche Denkmäler ausgesetzt, die nicht aus beobachteten Grabungen stammen, sondern schon in früheren Zeiten gefunden wurden<sup>2</sup>. Unter den antiken Skulpturen ist das bekanntlich die Mehrheit. Auf sie in der Forschung ganz zu verzichten, nur weil sie keine gesicherte Authentizität besitzen, würde eine Amputation unseres Denkmälerbestandes unvorstellbaren Ausmaßes bedeuten. Wenn man das für unannehmbar hält, führt kein Weg darum herum, in bewährter Weise mit Hilfe von Stil, Antiquaria oder weiteren Kriterien die geforderte Prüfung ›antik oder nicht antik‹ in jedem einzelnen Fall vorzunehmen und jeweils plausibel zu begründen. Erfahrung im Umgang mit Antiken kann dabei gewiß eine Hilfe, aber nicht ausschlaggebend sein: Es sind stets überprüfbare, also mitteilbare Gründe erforderlich. Die Intuition allein, mit der viele Archäologen das Thema spontan anzugehen pflegen, ist jedenfalls nicht ausreichend.

Für Auskünfte und Fotos danke ich Vinzenz Brinkmann (Frankfurt), Jörg Deterling (Berlin), Christian Gliwitzky (München), Sascha Kansteiner (Dresden), Ingo Pfeifer (Wörlitz), Joachim Raeder (Kiel) und Dino Tomasso (London). Der letztere erlaubte, den bis vor kurzem in seinem Besitz befindlichen Kopf abzubilden.

<sup>1</sup> Siehe den Anhang. Am Beispiel des sog. jugendlichen Augustus im Vatikan, der lange als Fälschung angesehen worden ist, zeigt jüngst K. Lorenz in: S. Kansteiner (Hrsg.),

Pseudoantike Skulptur I (Berlin 2016) 73 ff., mit wieviel Leichtsinne eine solche These in die Welt gesetzt und wie lange sie wiederholt wurde, bis ein glücklicher Neufund alle diese Äußerungen zu Makulatur hat werden lassen.

<sup>2</sup> Daß Kontexte aber auch in Ausgrabungen sogar bis in das 20. Jh. nicht ausreichend beachtet wurden, läßt sich z. B. an den für die Anlage der Via del Impero bei der Maxentiusbasilika durchgeführten Grabungen (1924–1932) belegen, vgl. K. Fittschen, Privatporträts mit Repliken (im Druck).



Abbildung 1 (links) Stich Bartolommeo Cavaceppis nach der Büste des ›Cato Wörlitz‹.

Abbildung 2 (gegenüber) Büste des ›Cato Wörlitz‹.

Für den Versuch, ein herausragendes Werk der Antike abzuschreiben, ist zudem erforderlich zu prüfen, wann und von wem es denn angefertigt worden sein könnte. Es ist typisch, daß die Skeptiker sich meist mit der Formulierung ›nicht antik‹ begnügen und die sich daraus ergebende Frage unbeantwortet lassen. Gerade für solche Werke sollte es möglich sein, Künstler zu benennen, denen sie zugeschrieben werden könnten<sup>3</sup>. Wenn überhaupt, werden immer wieder dieselben Namen genannt<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Nicht immer wird es dabei so leicht sein, sowohl den Künstler als auch den Dargestellten sicher zu identifizieren, wie im Fall der im Museo Arqueológico Nacional in Madrid aufbewahrten, einmal für antik angesehenen Mantelbüste (Lord Byron von Thorvaldsen), s. K. Fittschen, *Antik oder nicht-antik? Zum Problem der Echtheit römischer Bildnisse*. In: *Festschr. Frank Brommer* (Mainz 1977) 96f. Taf. 30, 1–4; wie sich jetzt herausstellte, gab es in Spanien eine weitere Kopie dieses Urbildes in Alboraya (Valencia), s. P. Rodríguez Oliva, in: M. Claveria (Hrsg.), *Viri Antiqui*, Congr. Barcelona 2017 (Sevilla 2017) 23 Abb. 3.

<sup>4</sup> Gern wird der Name Cavaceppi genannt, obwohl dessen eigene Arbeiten keineswegs gut publiziert sind und für einen Stilvergleich kaum zur Verfügung stehen. Vgl. dagegen Sascha Kansteiner zu einem bisher für antik gehaltenen idealen Jünglingskopf in Kassel, Inv. Sk 81, s. P. Gercke / N. Zimmermann-Elseify, *Antike Steinskulpturen und neuzeitliche Nachbildungen in Kassel. Bestandskatalog* (Mainz 2007) 105f. Nr. 24 mit Abb. Daß dieser Kopf tatsächlich von Cavaceppi gearbeitet ist, wird von S. Kansteiner, *Gnomon* 83, 2011, 165 ff. vorbildlich nachgewiesen.



Ein aktuelles Objekt für die genannte Überprüfung ist der sogenannte Cato Wörlitz (Abbildungen 2–4, 23 und 24). Dieses Bildnis ist seit langem bekannt, hat aber nie die Rolle gespielt, die es verdient hätte, weil es für lange Zeit gar nicht zugänglich war und noch dazu ganz unzureichend publiziert ist.

Das Bildnis ist zum ersten Mal 1769 von Bartolomeo Cavaceppi in einem Stich abgebildet<sup>5</sup> (Abbildung 1). Er gibt an, daß es sich im Besitz des Prinzen Johann Georg von Anhalt-Dessau (1748–1811) befand<sup>6</sup>. Das ist der jüngere Bruder des regierenden Fürsten Franz, des Begründers der Gartenwelt von Wörlitz. Da Cavaceppi viel für diesen gearbeitet hat<sup>7</sup> – und auf seiner Deutschlandreise 1768 ja auch Wörlitz besucht hat –, wird er es selbst gewesen sein, der die Büste an den Bruder des Regenten verkauft hat.

Die Büste ist bis auf ein paar Bestoßungen vollständig erhalten: Störend sind der Verlust der Nasenspitze und die Verletzungen an den beiden Brauen. Es scheint sich um Beschädigungen aus neuerer Zeit zu handeln<sup>8</sup>; Cavaceppi hat den Kopf jedenfalls unversehrt wiedergegeben (vgl. Abbildung 1).

Ergänzt sind nur die Tabula und die Basis. Da die Tabula die für Cavaceppi typische Form aufweist<sup>9</sup>, geht diese Ergänzung wohl auf ihn selbst oder seine Werkstatt zurück. Cavaceppi hat das Bildnis mit Cato identifiziert; gemeint ist offensichtlich der jüngere Cato (Uticensis), und so ist die Benennung danach auch immer verstanden worden<sup>10</sup>. Für diese Identifizierung gibt es keine Gründe<sup>11</sup>. Sie wurde aber lange akzeptiert und ist als Rufname mit dem Bildnis auch weiterhin verbunden.

Die Büste war zunächst im Hause des Prinzen Johann Georg in Stettin zu sehen und wurde später, nach der Fertigstellung des Georgiums, nach Dessau überführt. Sie

<sup>5</sup> Vgl. Bartolomeo Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue busti e bassorilievi II* (Rom 1769) Taf. 15; auch abgebildet in: Pfeifer 117 zu Nr. 13.

<sup>6</sup> In der Sammlung dieses Prinzen befand sich auch das Bildnis eines römischen Mädchens mit Scheitelzopffrisur, das sicher antik, aber seit langem verschollen ist, s. Cavaceppi, *Raccolta II* (vorige Anmerkung) Taf. 50; Pfeifer 125 Nr. 34 mit Abb.; s. auch u. Anmerkung 12. – In Bezug auf die Frisur ist die nächste Parallele ein Bildnis in Dresden, s. W. Trillmich, *Das Torlonia-Mädchen* (Göttingen 1976) 51 Anm. 174 Taf. 12, 4; F. Sinn in: K. Knoll / Ch. Vorster, *Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke III* (München 2013) 190ff. Nr. 37 mit Abb.

<sup>7</sup> Vgl. dazu zusammenfassend I. Pfeifer, *Bartolomeo Cavaceppis ›Cato‹. Original oder Fälschung?* In: R. Stupperich / M. Kunze (Hrsg.), *Zwischen Original und Fälschung* (Stendal 2006) 57 Anm. 1–2.

<sup>8</sup> So jedenfalls Ingo Pfeifer und Sascha Kansteiner, die das Bildnis haben studieren können. (Der Autor dieser Zeilen verfügt

leider nicht über Autopsie.) Wären die Beschädigungen schon vor Cavaceppi vorhanden gewesen, hätte er sie vermutlich behoben, aber kaum so entstellend wie an dem Bildnis im Museo Chiaramonti des Vatikan, s. *Andreae, Bildkatalog I* 1 Taf. 47, hier Abbildungen 16, 20 und 30.

<sup>9</sup> Vgl. z. B. an den von Cavaceppi für Wörlitz angefertigten Kopien, s. Pfeifer 101; 108ff.

<sup>10</sup> In Zeiten zunehmender Kritik an der monarchischen Weltordnung war der jüngere Cato als Vorbild für Bewunderung natürlich besser geeignet als sein nicht minder berühmter Urgroßvater.

<sup>11</sup> Abgelehnt wurde sie z. B. von J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie I* (Stuttgart 1882) 186. – Es ist nicht ausgeschlossen, daß sich Cavaceppi bei seiner Identifizierung auch von antiken Quellen hat leiten lassen; *Plut. Cato min.* 53 berichtet nämlich, Cato habe sich seit Cäsars Marsch auf Rom (49 v. Chr.) nicht mehr rasieren und das Haar schneiden lassen (dazu s. Anmerkungen 48–50).

wurde von vielen Reisenden gesehen und bewundert<sup>12</sup>, wobei nicht auszuschließen ist, daß die Bewunderung nicht nur dem Bildnis, sondern vor allem dem vermeintlich Dargestellten gegolten hat.

Über das Schicksal der Büste in der Zeit danach ist erstaunlich wenig bekannt. Unklar ist, wie lange sie im Georgium aufgestellt war. Da 1811 durch testamentarische Stiftung die sogenannte Theseusgruppe<sup>13</sup>, die auch zu den Antiken im Georgium gehört hatte, in Wörlitzer Besitz übergang, ist denkbar, daß damals auch die Cato-Büste nach Wörlitz überführt wurde<sup>14</sup>. Sie scheint danach sogar eine Wörlitzer Inventarnummer erhalten zu haben, jedenfalls sind auf der Rückseite noch Reste roter Bemalung erkennbar, die von einer solchen in Wörlitz üblichen Kennzeichnung herrühren könnten.

Zu DDR-Zeiten befand sich die Catobüste jedenfalls im Depot des Wörlitzer Schlosses<sup>15</sup> und erhielt hier auch eine neue Inventarnummer (II-1216), die sich noch heute am Stück befindet. Offenbar war man nicht mehr von ihrem antiken Ursprung überzeugt. In dem kleinen Büchlein von Eberhard Paul ›Wörlitzer Antiken‹ von 1965 wird sie jedenfalls nicht erwähnt. In dem Katalogtext, in dem die Büste auf der großen Gedenkausstellung aus Anlaß des zweihundertsten Todestages von Bartolomeo Cavaceppi durch Ingo Pfeifer 1999 vorgestellt wurde, hat dieser Verdacht offizielle Geltung erlangt<sup>16</sup>. Damals wurde die Büste zum ersten Mal nach dem Zweiten Weltkrieg der Öffentlichkeit präsentiert, allerdings nur für die kurze Dauer der Ausstellung (19. Juni bis 5. September 1999). Schon bald nach 1990 mußte die Büste nämlich an die Erben des Prinzen Johann Georg restituiert werden<sup>17</sup>; offenbar war sie inzwischen als nach dem Zweiten Weltkrieg zu Unrecht enteigneter Adelsbesitz anerkannt worden. Die neuen Besitzer verkauften das Porträt alsbald im Kunsthandel, wie es das übliche Schicksal restituerter Kunstwerke ist (s. u.). In dem genannten Katalog ist die Büste endlich einmal in einer Photographie abgebildet.

Pfeifer schreibt: »Diese sogenannte Büste des Cato kann heute zweifelsfrei als eine Antikenfälschung Cavaceppis angesehen werden«<sup>18</sup>. Die Fälschungsabsicht sei unter

<sup>12</sup> Vgl. z.B. Johann Bernoulli, Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen, Curland, Rußland und Pohlen, in den Jahren 1777 und 1778 (Leipzig 1779) 79: »Unter den Antiken, welche der Fürst auf seiner Reise in Italien die mehresten wo nicht alle selbst angeschafft hat, gefielen mir am besten: ein bewunderns würdiger Kopf des Cato, und ein ebenfalls sehr schöner eines Kindes, welches für die Tochter des Cato ausgegeben wird« (Hinweis Jörg Deterling vom 27. Januar 2019). Bernoulli hat den Kopf in Stettin gesehen. – August von Rode, Wegweiser durch die Sehenswürdigkeiten in und um Dessau, Heft 2. Beschreibung von Georgenhaus, dem Landhause und Englischen Garten seiner Hochfürstlichen Durchlaucht, des Prinzen Hans Jürgen von Anhalt, bei Dessau (Dessau 1796) 13: »ein ganz vorzüglich schöner Kopf des M. Cato, der sich zu Utica entleibte; antik«. Der Autor führt weitere Werke im Georgium an (nicht-antike und antike), z.B. das Anmerkung 6 genannte, bei Bernoulli er-

wähnte Mädchenporträt, das im selben Raum aufgestellt war wie der Cato Wörlitz, genannt ›Catos Tochter«.

<sup>13</sup> Zu dieser Gruppe s. Pfeifer 141f. Nr. 56 mit Abb.

<sup>14</sup> So Pfeifer 116. – In der Beschreibung des Georgiums von M. Harksen, Die Stadt Dessau. Die Kunstdenkmale des Landes Anhalt I (Burg 1937) wird der Cato Wörlitz (ebenso wie die anderen Antiken) nicht erwähnt, s. ebenda 98: »Die Dekoration und Ausstattung der Innenräume entspricht nicht mehr dem ursprünglichen Bestand«.

<sup>15</sup> Pfeifer 116. – Bei meinem ersten Besuch in Wörlitz 1978, also noch zur DDR-Zeit, war sie nicht zu sehen.

<sup>16</sup> Vgl. Pfeifer 116f. Nr. 13 mit Abb.; Pfeifer beruft sich ausdrücklich auf Paul, Die falsche Göttin (Anmerkung 20).

<sup>17</sup> Genaueres über den Restituierungsvorgang scheint auch in Wörlitz nicht bekannt zu sein; Ingo Pfeifer danke ich für diesbezügliche Auskünfte.

<sup>18</sup> Pfeifer 117.





Abbildungen 3 (gegenüber) und 4 (oben) Büste des ›Cato Wörlitz‹.

anderem daran zu erkennen, daß Cavaceppi »hier ganz bewußt auf die sonst übliche hohe Glättung der Oberfläche des Inkarnats verzichtet und dieser dafür einen recht rauhen Charakter verliehen« habe<sup>19</sup>. Es scheint mir symptomatisch, wie aus dem Unterschied »zu anderen Antikenkopien Cavaceppis« eine Fälschungsabsicht abgeleitet wird, als ob Cavaceppis Autorschaft der Büste bereits feststünde. Offensichtlich steht Pfeifer unter dem Einfluß von Eberhard Paul, der in seinen zahlreichen Arbeiten zu Antikenfälschungen<sup>20</sup> nicht bereit war, zwischen Antikenkopien und Antikenfälschungen in betrügerischer Absicht zu unterscheiden. Er hat damit in der Forschung lange Zeit einen bestimmenden Einfluß ausgeübt.

In einem sechs Jahre später erschienenen Aufsatz hat Pfeifer sein ursprüngliches Urteil abgemildert<sup>21</sup>: Nun plädiert er dafür, daß die Büste zwar im Kern antik sei, daß sie aber »von Cavaceppi besonders stark überarbeitet wurde« und eine neue Oberfläche erhalten habe. Auch diese Ausführungen sind voller Widersprüche und unbewiesener Behauptungen: Für den antiken Ursprung führt er Sinterspuren im Bereich des Kinns und der Haare an. Wenn sie tatsächlich da sind (auf Fotos kann ich sie nicht erkennen<sup>22</sup>), wäre das tatsächlich ein zwingender Beweis für einen antiken Ursprung (s. u.) und würde die behauptete Überarbeitung der Oberfläche ausschließen. Als Beweis für die neue Oberfläche dient wieder das frühere Argument vom Gegensatz zu Cavaceppis Antikenkopien.

Wenn Pfeifer schreibt: »daß sich im Nachlaß Cavaceppis eine weitere, als moderne Kopie bezeichnete Büste des Cato befand«<sup>23</sup>, so ist das eine arge Irreführung des Lesers: Es handelt sich um einen Gipsabguß des Grabreliefs ›Cato und Porcia‹ im Vatikan, das mit dem Cato Wörlitz überhaupt nichts zu tun hat<sup>24</sup>.

Kein Wunder also, daß nach zwei derartigen Stellungnahmen der unvoreingenommene Blick auf die Büste erschwert war.

Davon hat sich der Kunstmarkt freilich nicht beirren lassen. Einem der verschiedenen bisher beteiligten Kunsthändler muß klargeworden sein, daß er keine Cavaceppi-Fälschung, sondern ein römerzeitliches Original höchster Qualität im Angebot hatte,

<sup>19</sup> Pfeifer 117.

<sup>20</sup> Vgl. E. Paul, *Die falsche Göttin* (Heidelberg 1962) 66 (zu Cavaceppi); ders., *Gefälschte Antike* (Wien 1982) bes. 108 ff. (zu Cavaceppi); ders., *Falsificazioni di antichità in Italia dal Rinascimento alla fine del XVIII secolo*. In: S. Settis (Hrsg.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana II* (Turin 1985) 439 (zu Cavaceppi). – Ich versuche in meinem Aufsatz ›Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana‹, in: Settis a. a. O. 399 Anm. 32, diese Sichtweise mit aller Schärfe zurückzuweisen, habe meine Ausführungen aber auf Bitten des Herausgebers mit Rücksicht auf Pauls im selben Band erschienenen Aufsatz abgemildert. In dem schon oben genannten Büchlein von E. Paul, *Wörlitzer Antiken* (Wörlitz 1965) 5, erwähnt er die vielen »Porträtbüsten Cavaceppis« im Wörlitzer Schloß, an denen »man seine virtuose, jedoch nur äußerliche

Meisterschaft der Marmorbehandlung bewundern« kann, die »ihn oft [...] zum Fälscher werden ließ«.

<sup>21</sup> Vgl. Pfeifer in: Stupperich/Kunze (Anmerkung 7) 57f.

<sup>22</sup> Da ich das Porträt im Original nicht habe sehen können (s. o. Anmerkung 8), kann ich also allein nach Fotos urteilen. Die genannten Stellen sind nicht identisch mit denen, auf denen Ablagerungen zu erkennen sind (s. u. mit Anmerkung 28).

<sup>23</sup> Pfeifer, *Cavaceppis Cato* (Anmerkung 7) 57 Anm. 8 nach C. Gasparri / O. Ghiandoni, *L'eredità Cavaceppi e le sculture Torlonia*. Documenti. Riv. Ist. Naz. Arch. 16, 1993, 248 Nr. 477.

<sup>24</sup> Zu dem fälschlich auf Cato und seine Frau bezogenen Büstengrabrelief s. V. Kockel, *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten* (Mainz 1993) 188–190 Nr. L 19 Taf. 105 a.



mit der erwartbaren Folge, daß der Angebotspreis von dreißigtausend Euro auf das Dreißigfache hochschnellte<sup>25</sup>.

Durch den Kunsthandel wurden auch zum ersten Mal brauchbare Photographien verfügbar (die auch diesem Aufsatz zugrunde liegen<sup>26</sup>). Erst durch sie wurde recht eigentlich deutlich, was man verloren hatte, und es wurden Versuche unternommen, die Büste für Wörlitz aus dem Kunsthandel zurückzuerwerben. Diese Versuche schienen bereits auf gutem Wege, scheiterten aber schließlich doch, und zwar nicht etwa am Preis, sondern an einem Gutachten, das die potentiellen Geldgeber angefordert hatten. In dem von Münchner Archäologen erstellten Gutachten wurden Zweifel am antiken Ursprung der Büste geäußert, was zum sofortigen – verständlichen – Rückzug der Geldgeber führte, obwohl gegenteilige Gutachten mehrerer Fachleute bereits vorlagen<sup>27</sup>. Da der Inhalt dieses Gutachtens natürlich nicht bekannt ist, kann im Folgenden nur versucht werden, die Büste selbst daraufhin zu befragen, ob es Aspekte gibt, die eine Entstehung in der Antike ausschließen oder – im Gegenteil – einen antiken Ursprung geradezu erzwingen oder zumindest wahrscheinlich machen.

(1) Inkrustationen. Sinterreste, die Pfeifer glaubte erkennen zu können (die natürlich ausreichen würden, die Echtheit der Büste samt ihrer Oberfläche zu erweisen), lassen sich – wie schon gesagt – auf den Fotos nicht erkennen. Was man aber deutlich sehen kann, sind dicke Inkrustationen auf der Unterseite der Büste und auf der Büstenstütze (Abbildungen 23 und 24). Ob es sich um echten Sinter handelt oder um Mörtelartiges, könnte (und müßte) durch Autopsie geklärt werden. Aber wie kommen solche Ablagerungen an eine angebliche Fälschung<sup>28</sup>? Die nächstliegende Erklärung ist doch, daß es sich um Verunreinigungen aus der Antike handelt, die dort stehen gelassen wurden, weil man sie von vorn nicht sehen kann. Das spricht zugleich dafür, daß es ähnliches auch an den besser sichtbaren Flächen gegeben hat, wo es aber bei einer Reinigung getilgt wurde<sup>29</sup>. Tatsächlich sind Spuren von Verfärbungen der Oberfläche durch derartige Ablagerungen an einigen Stellen (linker Nacken, Hals, Abbildungen 3 und 4) noch sichtbar.

(2) Büstengestaltung. Die Büste ist auf ihrer Unterseite glatt gearbeitet; ebenso die Büstenstütze, die von der Büste deutlich abgesetzt ist. Unterseite und Stütze sind je-

<sup>25</sup> Einzelheiten über das Schicksal des Cato Wörlitz im Kunsthandel sind mir bisher nicht bekannt; 2019 befand sich die Büste im Besitz der Kunsthändler Tomasso Brothers, London. Dino Tomasso hat mir freundlicherweise erlaubt, sie hier abzubilden. – Inzwischen (Ende 2019) ist die Büste, wie man hört, an einen amerikanischen Privatsammler verkauft worden; für Wörlitz muß sie also als verloren gelten.

<sup>26</sup> Erste Fotos verdanke ich Jörg Deterling, s. o. Anmerkung 22.

<sup>27</sup> Wenn man liest, was in Charakterköpfe München 20ff. zum kolossalen Augustuskopf aus dem Allgäu geschrieben steht, muß man zweifeln, ob die Münchener Kollegen über ausreichende Kompetenz verfügten. Dieses Urteil hatte offenbar noch eine weitere Folge. Wie bekannt wurde, war geplant, den Cato

Wörlitz 2018 auf der jährlichen TEFAF-Messe in Maastricht zu zeigen; die für die Ausstellung zuständige Gutachterkommission ließ das allerdings nicht zu, da sie die ›Cato‹-Büste ebenfalls für neuzeitlich hält.

<sup>28</sup> Man müßte annehmen, daß sie vom Fälscher absichtlich angebracht wurden, um antiken Ursprung vorzutäuschen; Cavaceppi ist ein solches Verfahren bisher nicht nachzuweisen, und es war überhaupt im 18. Jh. noch nicht üblich.

<sup>29</sup> Nahezu alle Antiken sind gereinigt worden, es fragt sich nur, wie intensiv und mit welchen Folgen. Das Ausmaß einer solchen Reinigung muß in jedem einzelnen Fall geprüft und dargelegt werden. Auch auf diesem Felde wird in der Forschung schwer gesündigt (s. Anmerkung 34).

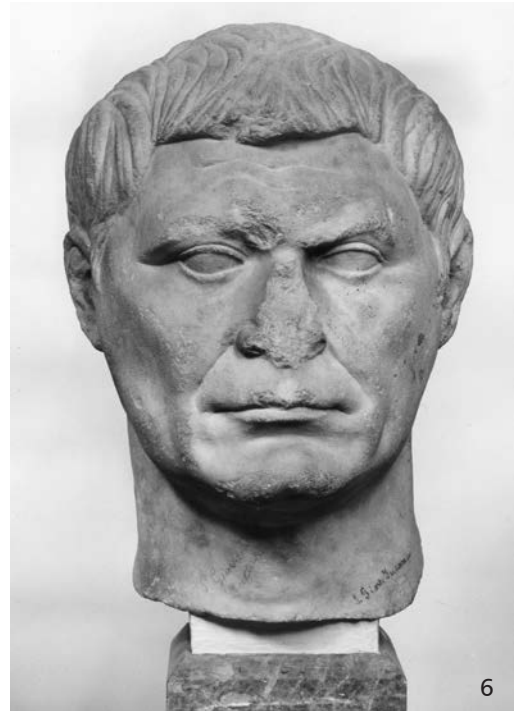
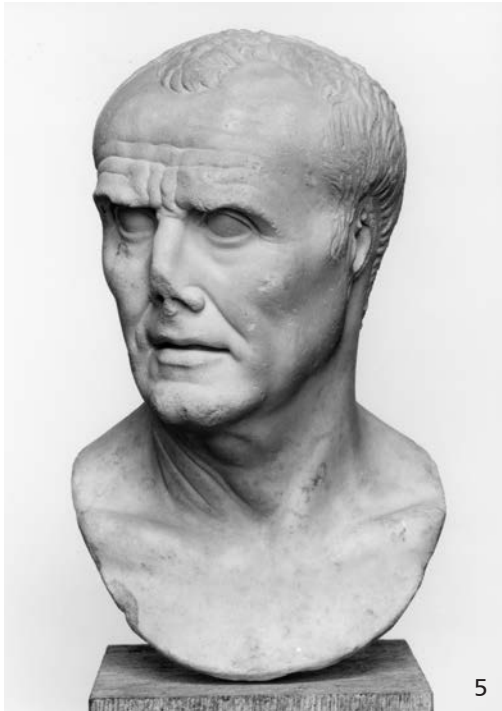


Abbildung 5 Büste, angeblich Marius, München, Glyptothek (siehe 26); Abbildung 6 Bildnis eines Unbekannten (›Vater des Augustus‹), Rom, Museo Nazionale Romano.

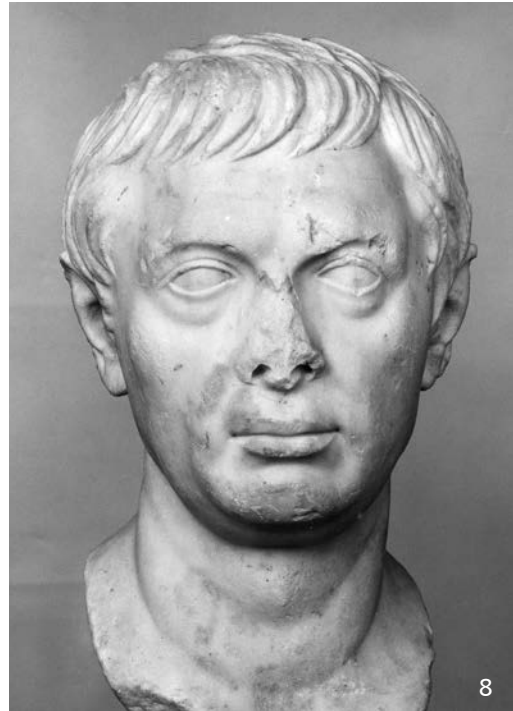
denfalls nicht roh belassen, wie es für Bildnisse typisch ist, die in Hermenschäfte oder andere Bildnisträger eingesetzt werden sollten. Man kann das Porträt also als Beispiel einer freistehenden Büste ansehen<sup>30</sup>. Ob sie mit einem Sockel verbunden war, ist dafür unerheblich und auch nicht mehr nachprüfbar<sup>31</sup>; entscheidend ist, daß sie auch ohne Sockel sichere Standfestigkeit besitzt. Es hat sich aus der frühen Kaiserzeit eine Reihe von Beispielen erhalten, von denen viele einen größeren Büstenausschnitt aufweisen<sup>32</sup>. Der Ausschnitt beim Cato Wörlitz ist relativ knapp, wie es für die Frühzeit der Entwicklung typisch ist<sup>33</sup>. Eine schöne Parallele bietet das Bildnis des Livineius Regulus

<sup>30</sup> Dazu s. K. Fittschen in: *Rome et ses provinces. Hommages à Jean-Charles Balty* (2001) 109 ff. Wie ich dort näher ausgeführt habe, sind die Anfänge der Gestaltung der Büsten unzureichend erforscht; daran hat sich seitdem m. W. nichts geändert.

<sup>31</sup> Ob freistehende Büsten von den Anfängen an gesockelt waren (wie die Büsten aus Bronze), ist unbekannt. Marmorsockel (separat gearbeitete oder mit der Büste aus einem Stück) sind erst für die flavische Zeit belegt. – Ob die Büstenstütze für die Anfügung der – neuzeitlichen – Basis verkürzt worden ist, ob sie also ursprünglich über den unteren Büstenrand herabreichte (auch diese Form ist überliefert), ist nicht mehr feststellbar.

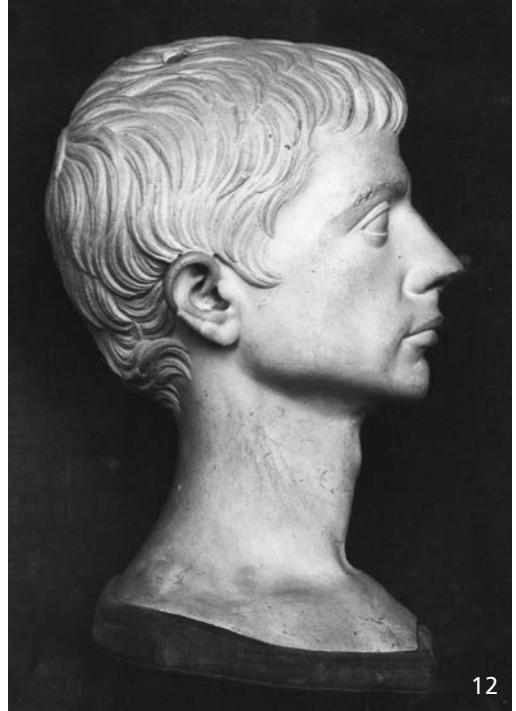
<sup>32</sup> Vgl. z. B. Büsten in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, s. F. Johansen, *Catalogue Roman Portraits I*. Ny Carlsberg Glyptotek (Kopenhagen 1994) Nr. 43, 69 und 77; in München, Glyptothek, *Charakterköpfe München* Nr. 26 (›Marius‹) 44 f.; Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti, s. Andreae, *Bildkatalog I* 1 Taf. 49, 54, 57 und 65 oder im Kurashiki-Museum, s. E. Simon, *Augustus und Antonia minor in Kurashiki/Japan*. *Arch. Anz.* 1982, 332 ff. Abb. 16–19 (Augustus); 20–27 (Antonia minor). – Die Zahl der Beispiele ließen sich leicht vermehren.

<sup>33</sup> Daß Büsten mit knappem Ausschnitt am Anfang stehen und daß solche mit umfangreichem folgen, ist anerkannt; unklar ist, ob die Entwicklung geradlinig erfolgte.

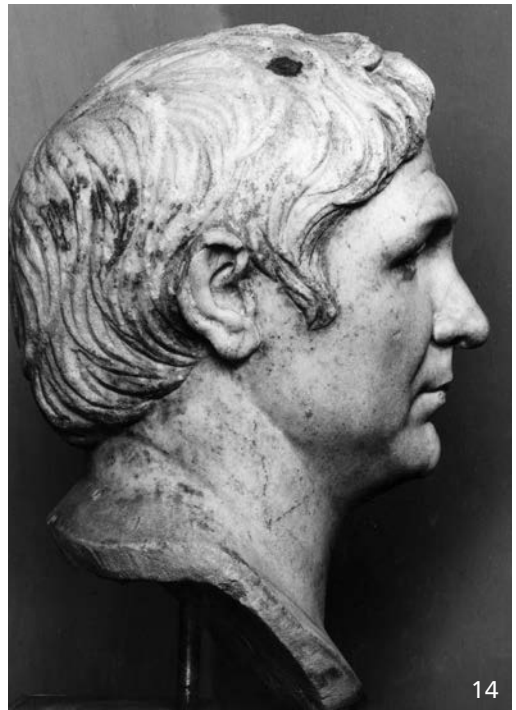
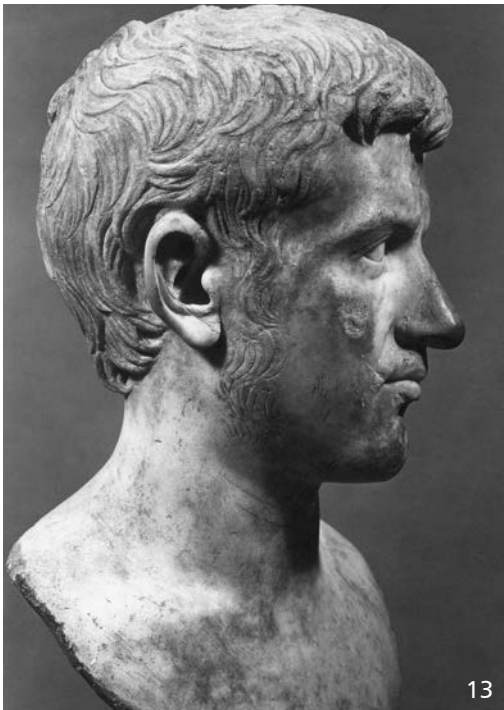


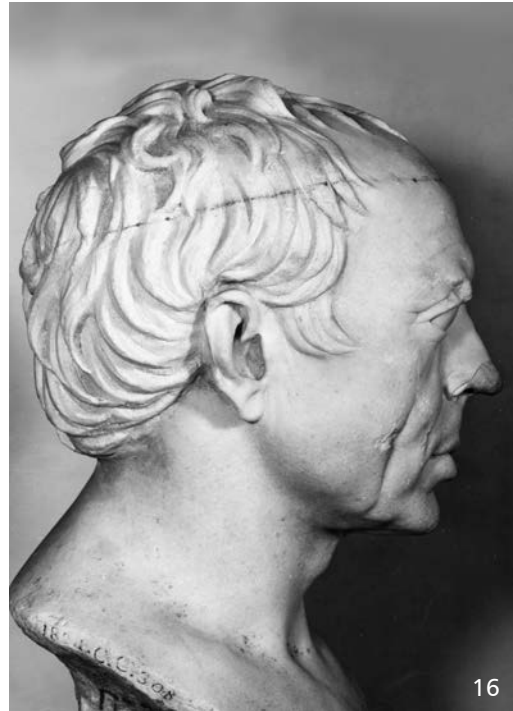
(oben) Abbildung 7 Büste des Livineius Regulus, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek (siehe 18, 22 und 25); Abbildung 8 Bildnis eines Unbekannten, Rom, Museo Nazionale Romano, aus Cagli (siehe 15, 21 und 29). – (unten) Abbildung 9 Büste eines Unbekannten, Frankfurt a. M., Liebieghaus (siehe 17); Abbildung 10 Bildnis eines Unbekannten, Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti.





(oben) Abbildung 11 Bildnis des Octavian, Florenz, Uffizien; Abbildung 12 Profilbildnis eines Unbekannten, Rom, Museo Barracco. – (unten) Abbildung 13 Büste eines Unbekannten mit Backenbart, Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti; Abbildung 14 Bildnis des Pompejus, Venedig, Museo Archeologico (siehe 19 und 28).





(oben) Abbildung 15 aus Cagli (wie 8); Abbildung 16 Bildnis eines Unbekannten, Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti (siehe 20 und 30). – (unten) Abbildung 17 Liebieghaus (wie 9); Abbildung 18 Livineius Regulus (wie 7).



in Kopenhagen<sup>34</sup> (Abbildungen 7, 18, 22 und 25), das, wenn die Identifizierung zutrifft<sup>35</sup>, in die letzten Jahre der Republik oder die Triumviratszeit gehört<sup>36</sup>. Das paßt zu den Ergebnissen der Stilbetrachtung (s. u.). Gut vergleichbar ist auch eine qualitätvolle Männerbüste, die sich früher in Schweizer Privatbesitz befand, jetzt aber ins Liebieghaus in Frankfurt gelangt ist<sup>37</sup> (Abbildungen 9 und 17).

Die Verbindung eines Bildnisses mit einer freistehenden Büste (anstatt mit einer Einsatzbüste) ist eine Erfindung jener Jahre, die vielleicht griechischen Bildhauern zugeschrieben werden kann<sup>38</sup>. Insofern stellt der Cato Wörlitz eine willkommene Bereicherung der noch recht kleinen Gruppe solcher Werke dar. Es ist schwer vorstellbar, wie ein Fälscher des achtzehnten Jahrhunderts ohne konkrete Vorbilder – die bisher nicht nachgewiesen sind<sup>39</sup> – eine solche chronologische Einheit hätte gestalten können.

Die linke hintere Ecke der Büstenstütze (von hinten gesehen) ist abgeschrägt. Ein Grund dafür ist nicht erkennbar; vielleicht war die ursprünglich rechteckige Kante beschädigt; eine Parallele ist mir bisher nicht bekannt geworden. Diese Besonderheit wäre natürlich auch kein Argument für eine Fälschung, denn die genannten Ablagerungen finden sich auch auf dieser Abschrägung.

(3) Haartracht. Der Dargestellte hat zwar eine hohe Stirn, im Übrigen aber volles, langsträhniges Haar. Es ist vom Wirbel aus in alle Richtungen gekämmt. Über der Stirn endet es in isolierten Strähnenspitzen, die in lockerer Form eine Mittelgabel und eine Art Zange über der linken Stirnhälfte bilden. Die Anordnung entspricht einem seit au-

<sup>34</sup> Ny Carlsberg Glyptotek 589 a, Inv. 2573; Johansen, Catalogue I (Anmerkung 32) 288 f. Nr. 127 mit Abb.; Megow, Bildnistypen 95 Nr. X a Taf. 46 a–d. Die Büste wurde von manchen als modern angesehen; für tiefgreifend überarbeitet, aber antik, hält sie R. Wünsche, ›Marius‹ und ›Sulla‹, Münchner Jahrb. bildenden Kunst 33, 1982, 35 f. Anm. 60, für echt u. a. P. Zanker, Individuum und Typus. Arch. Anz. 1995, 478 Anm. 27. Die Beweislage ist fast dieselbe wie beim Cato Wörlitz (Sinterreste auf der Büstenstütze!).

<sup>35</sup> Die Identifizierung ist umstritten, weil die Münzbildnisse (G. Lahusen, Bildnismünzen der römischen Republik [München 1989] Taf. 74–78) zwar physiognomisch recht ähnlich sind, in Bezug auf die Haaranordnung aber abweichen. Das gilt auch für ein Bildnis in Catania (Megow, Bildnistypen 95 Nr. X b Taf. 47 a–b), das sich deswegen als Replik nicht sicher erweisen läßt.

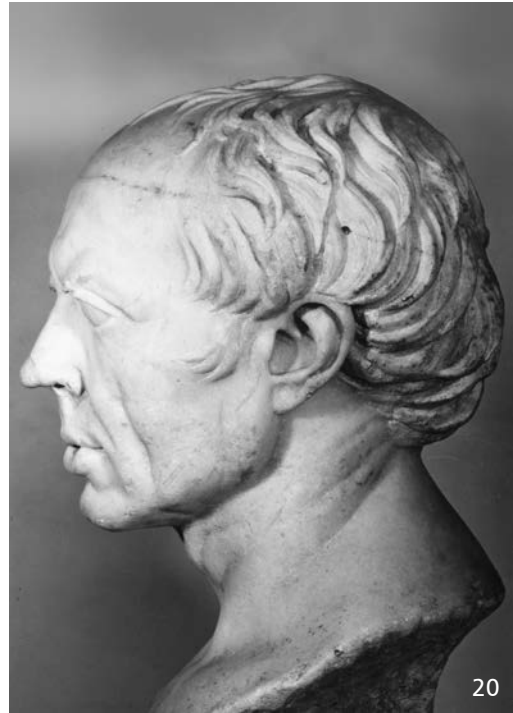
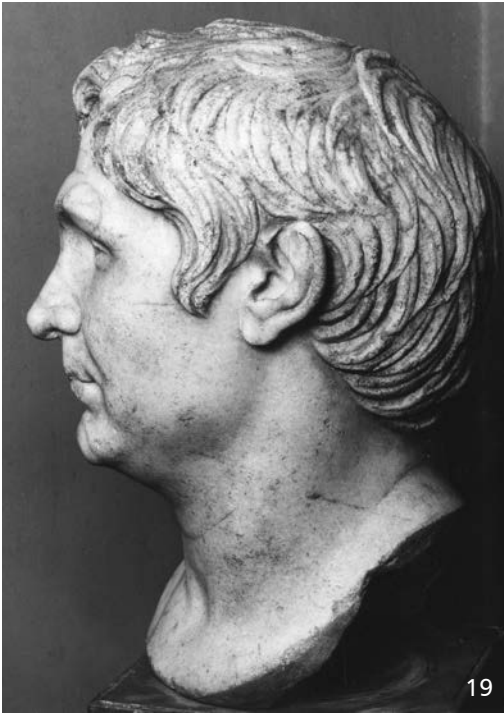
<sup>36</sup> Zur Datierungsfrage s. auch Megow, Bildnistypen 96 f.

<sup>37</sup> Vgl. D. Kaspar in: Gesichter. Ausst. Bern (1982) 88 f. Nr. 34 mit Abb. (tiberisch); B. Freyer-Schauenburg, Zu zwei Porträtbüsten in Privatbesitz. Arch. Anz. 1982, 317 ff. Abb. 2, 9, 11, 13 und 14 (claudisch); P. C. Bol, Zu einer Büste im Liebieghaus. In: Bathron, Festschr. für Heinrich Drexler (1988) 87 ff. Abb. 1–5 (tiberisch-caliguläisch, aber spätrepublikanischem Stil nahe). Gleichzeitigkeit mit dem

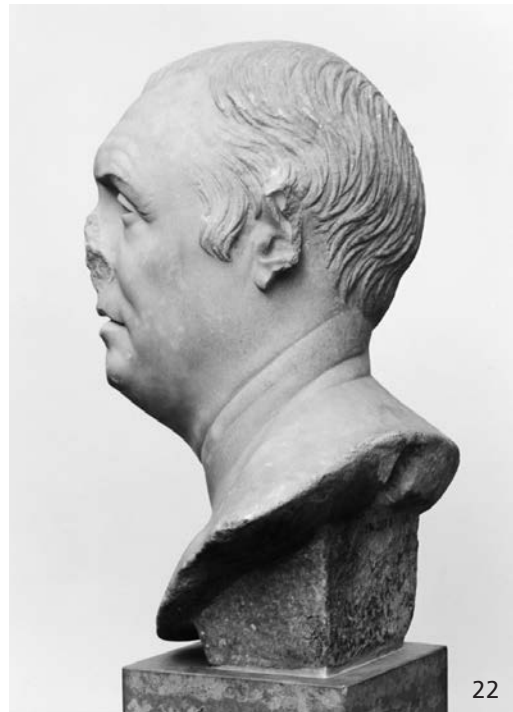
angeblich mitgefundenen Frauenbildnis (jetzt ebenfalls in Frankfurt; s. Freyer-Schauenburg a. a. O. Abb. 1, 3, 5 und 7), das sicher in tiberische Zeit gehört, ist nicht wahrscheinlich, wie sich u. a. aus der unterschiedlichen Wiedergabe des Haares ergibt; s. auch u. Anmerkung 52. Die Büstenstütze an der Frankfurter Männerbüste ist nicht mehr vollständig; sie war vermutlich beschädigt und ist neuzeitlich begradigt worden. – Eine freistehende Büste ist auch der Münchner Marius (Charakterköpfe München 352 f. Nr. 26 mit Abb.; hier Abbildungen 5 und 26). Auch hier wurde die Stütze verkürzt, als im 17. Jh. der antike Bestand zum Einsetzen in eine neuzeitliche Gewandbüste hergerichtet wurde. – In Bezug auf die Form der Büste und ihre Stütze ist vergleichbar auch eine Männerbüste in der Banca Credito Italiana in Rom, s. Fittschen/Zanker/Cain, Katalog II, 63 Anm. 3 zu Nr. 56 Beil. 8 a–d: wegen der physiognomischen Ähnlichkeit mit Bildnissen des Caligula gehört sie nach Paul Zanker in caliguläische Zeit; nach der Art der Haarwiedergabe stammt sie m. E. aber eher aus der augusteischen Epoche.

<sup>38</sup> Vgl. K. Fittschen, Über den Beitrag der Bildhauer in Athen zur Kunstproduktion im Römischen Reich. In: S. Vlizos (Hrsg.), Athens during the Roman Period (Athen 2008) 331 mit Anm. 60.

<sup>39</sup> Es gibt bisher keine (antiken) Repliken des Kopfes.



(oben) Abbildung 19 Pompejus Venedig (wie 14); Abbildung 20 Museo Chiaramonti (wie 16). –  
(unten) Abbildung 21 aus Cagli (wie 8); Abbildung 22 Livineius Regulus (wie 7).



gusteischer Zeit verbreiteten Muster, weist aber noch nicht den für diese Zeit typischen Stilisierungsgrad auf, sondern wirkt vielmehr ganz natürlich<sup>40</sup>. Auffällig ist die dichte Haarmasse auf dem Hinterkopf, die wie eine Art Schopf aussieht. Gerade dafür gibt es eine Reihe von eindrucksvollen Parallelen aus spätrepublikanischer Zeit. Das bekannteste Beispiel ist das Bildnis des Pompejus in Venedig<sup>41</sup> (Abbildungen 19 und 28), aber auch zwei Bildnisse im Museo Chiaramonti des Vatikan<sup>42</sup> weisen einen solchen dichten Haarschopf auf (Abbildungen 10, 16 und 30). Gut vergleichbar ist in dieser Hinsicht auch ein noch immer nicht benennbares Bildnis im Museo Nazionale Romano aus Cagli in den Marken<sup>43</sup> (Abbildungen 8, 15, 21 und 29), das gleich noch einmal herangezogen werden muß (s. u.). Schließlich sei auch noch ein Bildnis angeführt, das sich einst im Pompejanum von Aschaffenburg befand und jüngst im Pariser Kunsthandel wieder aufgetaucht ist<sup>44</sup>, zu dem es eine Replik im Louvre gibt<sup>45</sup>. Am Bildnis des Cato Wörlitz sind die Haare über dem Nacken so üppig, daß einzelne Lockenbündel von Bohrgängen unterschritten werden (Abbildung 23). Das ist an den genannten Bildnissen so ausgeprägt nicht zu beobachten (Abbildungen 28–30), wohl aber an einem zu Unrecht auf Cäsar bezogenen Bildnis in Malibu<sup>46</sup> (Abbildung 27) und auch am Urbild dieser Haartracht, am Bildnis Alexanders des Großen im Typus Schwarzenberg<sup>47</sup>.

(4) Barttracht. Der Cato Wörlitz ist zwar glattrasiert, trägt aber vor den Ohren Koteletten, die bis zum Unterkiefer hinabreichen. Oben bestehen sie aus kurzen, geschichteten Löckchen, nach unten nimmt ihr Volumen ab, zuletzt sind die Haare nur noch durch feine Einritzungen angedeutet.

In der Zeit, in die der Cato Wörlitz am ehesten gehört, herrschte die Rasur vor, aber es lassen sich sehr viele Ausnahmen nachweisen. Es ist umstritten, ob dem Bart dieser Köpfe immer eine bestimmte Bedeutung beigemessen werden muß, wie etwa dem Trauerbart bei Octavian<sup>48</sup> und Cato (s. Anmerkung 11). Aus der Tatsache, daß besonders viele Bartträger auf Gemmen zu finden sind, die mehrheitlich Angehörige

<sup>40</sup> Vgl. z. B. das Bildnis eines Feldherrn in München, Glyptothek (Charakterköpfe München 350 f. Nr. 24 mit Abb.) oder das Bildnis in Frankfurt (Abbildungen 9 und 17 sowie Anmerkung 37).

<sup>41</sup> Vgl. Megow, Bildnistypen 63 Nr. VI a Taf. 26 a–c. 27 a–c mit der weiteren Lit.

<sup>42</sup> Vgl. Andreae, Bildkatalog I 1 Taf. 46–49; zum Erhaltungszustand s. W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom I (4. Aufl. Tübingen 1963) Nr. 334–335 (H. v. Heintze); Wünsche, Marius und Sulla (Anmerkung 34) 19 f. Anm. 54 Abb. 23–26.

<sup>43</sup> Vgl. K. Fittschen, Zum Bildnis eines älteren Mannes aus Koroneia in Theben. In: *Νάματα*, Festschr. für Demetrios Panderimalis (Saloniki 2011) 103 f. Anm. 11 Abb. 4 und 7 mit der weiteren Lit.

<sup>44</sup> Vgl. P. Arndt / W. Amelung, Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen (München o. J.) 1928–1930; über das Wiederauftauchen des Einsatzkopfes hat mich Jörg Deterling mit Fotos informiert (13. April 2019).

<sup>45</sup> MA 999, s. K. de Kersauson, *Catalogue des portraits romains I* (Paris 1986) 28 f. Nr. 9 mit Abb.

<sup>46</sup> J. Paul Getty Museum, Inv. 78AA266 (Cäsar McLendon), s. J. Pollini (Hrsg.), *Roman Portraiture. Images of Character and Virtue*, Ausst. Fisher Gallery (Los Angeles 1990) 16 f. Nr. 2 mit Abb. Dieses Bildnis ist in der Wiedergabe der Haare auch sonst sehr ähnlich. Es stellt wohl nicht Cäsar dar, sondern einen bedeutenden Zeitgenossen frühagusteischer Zeit, denn es gibt eine Replik (Caesar Staderini), s. L. Cozza, *Un nuovo ritratto di Cesare*. *Analecta Romana Inst. Danici* 12, 1983, 65 ff. Abb. 1–6; M. R. Hofter in: *Festschr. für Nikolaus Himmelmann* (Mainz 1989) 335 f.

<sup>47</sup> Vgl. die beiden Repliken in München und Slg. Jucker, s. I. Jucker, *Ein Bildnis Alexanders des Grossen* (München 1993) 12 f. mit Abb. der Rückseiten; *Charakterköpfe München* 345 f. Nr. 12–13 mit Abb.

<sup>48</sup> Dazu s. P. Zanker, *Studien zu den Augustus-Porträts I. Der Actium-Typus*. *Abh. Göttingen* 15 (Göttingen 1973) 17 zu Nr. 4.



der Oberschicht wiedergeben dürften<sup>49</sup>, kann man schließen, daß einen Bart zu tragen damals eine gesellschaftsfähige individuelle Entscheidung war. Dafür spricht auch die Feststellung, daß die Bärte unterschiedlich umfangreich sein konnten. Einen Backenbart, der dem des Cato Wörlitz genau gleicht, trägt etwa ein Bildnis im Museo Chiaramonti des Vatikan<sup>50</sup> (Abbildung 13).

Der Backenbart des Cato Wörlitz kann also keinesfalls als fremdartig und unantik angesehen werden.

(5) Haarstil. Die Haare bestehen aus langen, gebogenen Lockenbündeln, die plastisch deutlich gegeneinander abgesetzt und sorgfältig geschichtet sind. Jedes von ihnen ist durch Kerblinien mehrfach unterteilt. Es ist dies ein Stil, der von einigen Repliken des sogenannten Actiumtypus des Octavian-Augustus wohlbekannt ist. Besonders gut vergleichen läßt sich diejenige in den Uffizien in Florenz<sup>51</sup> (Abbildung 11). Nach dem in der Archäologie üblichen Verfahren würde man sie ein und derselben (natürlich antiken) Werkstatt zuweisen. Ich habe an anderer Stelle eine ganze Gruppe von Bildwerken zusammengestellt, die diesen Stil aufweisen, und sie versuchsweise mit einer Familie aus dem Umkreis des Augustus verbunden<sup>52</sup>. Darunter läßt sich am besten das Profilbildnis im Museo Barracco<sup>53</sup> (Abbildung 12) vergleichen, besonders auch wegen der ganz ähnlichen Lockenbildung im Nacken. Und diesen Stil sollte sich Cavaceppi angeeignet haben, ohne daß ihm dafür ein antikes Vorbild zur Verfügung gestanden hätte?

(6) Halsringe. Auffällig am Cato Wörlitz sind die linearen Rillen, die auf allen Seiten des Halses auftreten. Sie werden weniger durch die leichte Drehung des Kopfes zu seiner linken Seite hervorgerufen, scheinen vielmehr ein Realismusmerkmal zu sein, denn dieselben Ringe weisen – in unterschiedlicher Ausprägung – auch fast alle hier verglichenen Bildnisse auf, am deutlichsten der Octavian-Augustus in den Uffizien (Abbildung 11). Es handelt sich um eine stilistische Eigentümlichkeit der Zeit, die offenbar die Beweglichkeit des Halses andeuten soll und die an später entstandenen Bildnissen nur noch selten dargestellt ist. Gerade diese Ringe können also als ein Indiz für die Echtheit der Büste gelten; zugleich bestätigen sie ihre Entstehung in spätrepublikanisch-frühaugusteischer Zeit.

(7) Augenpartie. Auf den ersten Blick sieht es so aus, als seien die Brauen behaart dargestellt. Das ist aber nicht der Fall. Schuld an diesem Eindruck sind die unglücklichen Verletzungen an der Stirn (Abbildung 2). Auch auf dem Stich Cavaceppis (Abbildung 1), der den antiken Zustand wiedergeben dürfte<sup>54</sup>, sind dort keine Haare angegeben; die Brauen bilden – wie bei der Mehrzahl der römischen Porträts – eine haarlose

<sup>49</sup> Vgl. M.-L. Vollenweider, *Die Porträtgemmen der römischen Republik* (Mainz 1972), bes. Taf. 44, 45, 91, 102, 103, 113–115 und 128.

<sup>50</sup> XLVII 16, Inv. 1977: Andreae, *Bildkatalog I* 1 Taf. 64 und 65. Ob ein Bildnis in Stockholm mit geritztem Bart denselben Mann darstellt und als Replik gelten könnte (s. S. Nodelman in: *Ancient Portraits in the J. Paul Getty Museum. Occasional Papers* 4 [Malibu 1987] 47f. Anm. 14 Abb. 2 a–b), läßt sich wegen unzureichender Abbildungen nicht sicher entscheiden; ablehnend H. R. Goette, *Gnomon* 61, 1989, 52.

<sup>51</sup> Vgl. D. Boschung, *Die Bildnisse des Augustus. Das römische Herrscherbild* (Berlin 1993) 112 Nr. 10 Taf. 9; sehr ähnlich ist das Haar auch an den Repliken in Tripolis (ebenda 122 Nr. 31 Taf. 10) und Venedig (ebenda 109 Nr. 5 Taf. 6) gestaltet.

<sup>52</sup> Vgl. Fittschen, *Halbierte Köpfe* 11 ff. Hierher gehört m.E. auch das o. Anmerkung 37 genannte Bildnis in Frankfurt (Abbildungen 9 und 17).

<sup>53</sup> Vgl. K. Fittschen / P. Zanker, *Katalog IV*, 62 ff. Nr. 54 Taf. 75; Fittschen, *Halbierte Köpfe* 11 Taf. 15, 1–2.

<sup>54</sup> Vgl. Anmerkung 8.



23



24

(oben) Abbildungen 23 und 24 Büste des Cato Wörlitz. – (unten) Abbildung 25 Livineius Regulus (wie 7); Abbildung 26 München, angeblich Marius (wie 5).



25



26



(oben) Abbildung 27 Bildnis eines Unbekannten (>Cäsar McLendon<), Malibu, J. Paul Getty Museum; Abbildung 28 Pompejus Venedig (wie 14). – (unten) Abbildung 29 aus Cagli (wie 8); Abbildung 30 Museo Chiaramonti (wie 16).



Kante. Was die Brauen aber auffällig macht, ist, daß sie nicht nur leicht hochgezogen sind, sondern daß sie sich dabei gleichzeitig plastisch stärker von der Ebene der Stirn abheben. Darin vergleichbar ist das eine der beiden Porträts im Museo Chiaramonti<sup>55</sup> (Abbildungen 16, 20 und 30), das aber durch die tiefgreifende Überarbeitung gerade in diesem Bereich sehr entstellt ist. Deutlicher ist diese Eigenart an anderen Porträts zu erkennen, so an einem Bildnis im Museo Nazionale Romano<sup>56</sup> (Abbildung 6), zu dem mehrere Repliken existieren<sup>57</sup>. Es handelt sich also ebenfalls um ein unverdächtiges Motiv.

Im übrigen ist bemerkenswert, in welcher Zartheit die Falten auf der Stirn und über der Nase eingetragen sind, wie die ›Krähenfüße‹ an den Augen nur angedeutet werden (eine Falte am rechten, drei Fältchen am linken äußeren Augenwinkel). Meisterhaft ist auch die Gestaltung der Tränensäcke. Die Augen selbst sind nach bester antiker Manier nicht gleichgroß dargestellt und sind auch unter den Brauen etwas unterschiedlich gelagert.

(8) Gesichtsausdruck. Was den heutigen Betrachter wohl am ehesten anspricht, ist die Gesamterscheinung. Das Antlitz wirkt offen und lebensvoll. Besonders ausdrucksvoll ist der Mund mit der vollen, leicht vorgeschobenen Unterlippe. Eine ganz ähnliche Physiognomie zeigt das schon oben herangezogene Bildnis aus Cagli<sup>58</sup> (Abbildung 8). Meines Erachtens reicht allein diese Gegenüberstellung aus, um den Cato Wörlitz als antikes Werk zu erweisen, und zwar als eines von besonderer Qualität.

Wer sich durch alle beigebrachten Vergleiche noch nicht hat überzeugen lassen und auf der Annahme einer Entstehung erst im achtzehnten Jahrhundert beharren will, ist nun aufgerufen, seine Gründe zu benennen.

Prof. Dr. Klaus Fittschen, Alter Weg 19, 38302 Wolfenbüttel,  
fittschen\_zehm@t-online.de

<sup>55</sup> Vgl. Anmerkung 8.

<sup>56</sup> Inv. 121991, s. Megow, Bildnistypen 81 ff. Typus VIII b Taf. 40 a. c.

<sup>57</sup> Zu den Repliken in Kopenhagen und München s. Megow, Bildnistypen Taf. 39 und 41. Es lassen sich inzwischen weitere Wiederholungen nachweisen, so in Spello (s. L. Sensi, in: *Antichità dell'Umbria a Leningrado*, Ausst. St. Petersburg [Perugia 1990] 365 f. Nr. 7, 1 mit Abb.) sowie im

Kunsthandel London und New York (Sotheby's London 8.7.1991, Nr. 282 mit Abb.; Sotheby's New York 17.12.1992, Nr. 140 mit Abb.). – Es muß sich also um eine bedeutende Persönlichkeit spätrepublikanischer Zeit handeln; ein sicherer Name ist noch nicht gefunden; die Identifizierung mit dem Vater des Augustus durch Vagn Poulsen ist hypothetisch.

<sup>58</sup> Vgl. Anmerkung 43.

*Resümee.* Die Büste des ›Cato Wörlitz‹ ist seit zweieinhalb Jahrhunderten bekannt. Sie befand sich früher in Wörlitz, hat aber inzwischen über den Kunsthandel den Weg nach Amerika gefunden. Die Skulptur wurde nicht, wie mehrfach behauptet, im achtzehnten Jahrhundert von Cavaceppi gefälscht, sondern ist eine Arbeit hoher Qualität aus der Antike. Inkrustationen, Büstengestaltung, Haartracht und Haarstil, Barttracht, Halsringe und der Ausdruck von Augen und Gesicht liefern im Vergleich zu zeitgenössischen antiken Porträts die Argumente dafür, dass es sich am ehesten um ein Werk frühaugusteischer Zeit handelt.

*Summary.* The bust of ›Cato Wörlitz‹ is known for two and a half centuries. It used to be in Wörlitz, but has now found its way to America through the art trade. The sculpture was not, as repeatedly claimed, forged in the eighteenth century by Bartolomeo Cavaceppi, but is a work of high quality from antiquity. Incrustations, bust-design, hairstyle, beard, neck rings, and the expression of eyes and face, compared to contemporary antique portraits, provide the arguments for the fact that it is most likely a work of early Augustan times.

*Estratto.* Il ritratto del ›Catone Wörlitz‹ è noto da due secoli e mezzo. Prima si trovava a Wörlitz, ma poi – in seguito alla restituzione agli eredi dei fu proprietari, poco dopo il 1990 – è passato via mercato antiquario negli Stati Uniti. Non si tratta, come a lungo erroneamente presunto, di un falso settecentesco ad opera di Bartolomeo Cavaceppi, bensì di un originale di alta qualità. Le incrostazioni, la forma del busto, lo stile, in cui si rappresentano i capelli ed il loro stesso taglio – per non parlare dello stile della barba, della resa del collo nonché dell’espressione degli occhi e del viso – confrontate con i relativi ritratti contemporanei, forniscono tutti gli argomenti necessari ad inquadrare l’opera come un lavoro della prima età augustea.

*Bildquellenverzeichnis.* Abbildung 1 nach Cavaceppi, Raccolta II (Anm. 5) Taf. 15. – Abbildungen 2–4, 23 und 24 R. Kühling (München). – Abbildungen 5 und 26 Glyptothek München. – Abbildungen 6, 8, 12, 14, 15, 19, 21, 28 und 29 arachne.uni-koeln.de, Foto Gisela Fittschen-Badura, Augsburg. – Abbildungen 7, 18, 22 und 25 Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen. – Abbildungen 9 und 17 Liebieghaus, Frankfurt a. M. – Abbildungen 10, 13, 16, 20 und 30 nach Vat. Neg. XXV-23–28, XXXII-71–1, XXV-23–25, XXV-23–26 und XXV-23–27. – Abbildung 12 DAI Rom Neg. 72.157. – Abbildung 27 nach J. Pollini (Hrsg.), Roman Portraiture. Images of Character and Virtue, Ausst. Los Angeles, Fisher Gallery (1990) 17.

## Anhang: Als Fälschungen verdächtige römische Porträts

Eine Auswahl aus der jüngsten Forschung, in der Reihenfolge der Lebenszeit der Dargestellten.

- (a) Sog. Augustus-Tondo Berlin. – Nicht antik: Boschung, Augustus (Anmerkung 51) 199 Nr. 234\*. – Antik, aber nicht Augustus: Fittschen/Zanker, Katalog IV, 63 Anm. 3 Beil. 200; K. Fittschen, Rez. zu A. Scholl (Hrsg.), Katalog der Skulpturen in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (Berlin 2016), Göttingische Gelehrte Anz. 270, 2018, 118f. Nr. 62; Fittschen, Halbierte Köpfe 12 Anm. 86; 20 Taf. 19, 3;
- (b) Profilbildnis Barracco (hier Abbildung 12). – Nicht antik: Boschung, Augustus (Anmerkung 51) 199 zu Nr. 234\*. – Antik: Fittschen/Zanker, Katalog IV, 62 ff. Taf. 75; Fittschen, Halbierte Köpfe 11 ff. Anm. 74 Taf. 19, 1–2;
- (c) Antinoos Grimani, Venedig. – Nicht antik: M. C. Dossi in: dies. / D. Favaretto / M. De Paolo, Museo Archeologico di Venezia (Venedig 2004) 129 Nr. V 4 mit Abb. – Antik: F. Coraggio, Sui bronzi della Collezione Farnese, in: Riv. Ist. Naz. Arch. 54, 1999, 30ff. Abb. 4; K. Fittschen, Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover, Abh. Göttingen 275 (Göttingen 2006) 255 Nr. 3; ders., in: Antike Plastik (im Druck);
- (d) Antinoos-Relief Albani. – Nicht antik: Ch. Vorster, Statuenergänzung und Statuendeutung. In: D. Boschung / E. Kleinschmidt (Hrsg.), Lesbarkeiten. Antikenrezeption zwischen Barock und Aufklärung (Würzburg 2010) 162 ff. Abb. 12–13. – Antik: C. Evers, Images of a Divine Youth. In: Th. Opper, Hadrian. Art, Politics and Economy, Brit. Mus. Research Publication 175 (2014) 12 Anm. 50 Taf. 12; R. R. R. Smith, Antinous. Boy Made God. Ausst. Oxford (2019) 88f. Nr. 7 mit Abb.; Fittschen, Halbierte Köpfe 5 Anm. 37–38 Taf. 4, 4.
- (e) Profilbildnis des Antinoos, Louvre. – Im Museum nicht für antik gehalten, denn nicht in De Kersauson, Catalogue II (Anmerkung 45; 1986). – Antik: H. Meyer, Antinoos (München 1991) 65 Nr. I 44 Taf. 49, 3–4; D. Roger, The Louvre Antinous Relief. in: Opper, Hadrian (s. zuvor, d) 100ff. Abb. 1–5; Fittschen, Halbierte Köpfe 9f. Anm. 67 Taf. 14, 1–2;
- (f) Büste der Sabina, Vatikan, Sala dei Busti 359. – Nicht antik: G. Spinola, Criteri e modalità degli interventi della seconda metà del '700 sulla scultura antica negli allestimenti dei Musei Vaticani. In: S. Kansteiner (Hrsg.), Ergänzungsprozesse (Berlin 2013) 97 Taf. 35 a (sicher der skandalöseste Fall einer Verdächtigung). – Antik: K. Fittschen, Boreas (im Druck).
- (g) Commodus Malibu–Castle Howard. – Nicht antik: P. Fogelman / P. Fusco, Unknown Italian Artist. In: dies. / M. Cambareri, Italian and Spanish Sculpture. Cat. J. Paul Getty Museum Collection (Los Angeles 2002) 128 ff. Nr. 17 mit Abb. – Antik: K. Fittschen in: Antike Plastik (im Druck).
- (h) Caracalla Maffei-Gonzaga, Turin. – Nicht antik: H. B. Wiggers / M. Wegner, Caracalla bis Balbinus. Das Römische Herrscherbild III 1 (Berlin 1971) 90. – Antik: A. M. Riccomini, Un Antinoo dimenticato. ›Fortuna‹ di un busto da Jacopo Strada ad Antonio Canova. Riv. Ist. Naz. Arch. 32/33, 2009/2010, 89f. Abb. 5; K. Fittschen in: Festschr. Dietrich Boschung (im Druck).

## Abkürzungen

- Andreae, Bildkatalog I 1 B. Andreae (Hrsg.), Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I. Museo Chiaramonti 1 (Berlin 1995).
- Charakterköpfe München F. Knauß (Hrsg.), Charakterköpfe. Griechen und Römer im Porträt, Ausst. München (2017).
- Fittschen, Halbierte Köpfe K. Fittschen, Halbierte Köpfe? Trierer Winckelmannsprogramme 28, 2017 (Wiesbaden 2019).
- Fittschen/Zanker, Katalog IV ders. / P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom IV (Berlin 2014).
- Fittschen/Zanker/  
Cain, Katalog II dies. / P. Cain, dass. II (Berlin 2010).
- Pfeifer, Cavaceppi I. Pfeifer, verschiedene Beiträge in: Cavaceppi und seine Beziehungen nach Anhalt-Dessau. In: Th. Weiss (Hrsg.), Von der Schönheit weißen Marmors. Zum 200. Todestag Barroloмео Cavaceppis, Ausst. Wörlitz (Mainz 1999).
- Megow, Bildnistypen W.-R. Megow, Republikanische Bildnis-Typen (Frankfurt a. M. 2005).