

## 15 Minuten Ruhm

### Eine Notiz zu einem (falschen?) Alexanderporträt aus Bronze in New York<sup>1</sup>

von MARTIN DORKA MORENO, Tübingen

#### 1. Alexander in New York

Im New Yorker Metropolitan Museum befindet sich seit dem Jahre 2012 ein leicht überlebensgroßer Kopf aus Bronze, der als Alexander der Große benannt ist (Abb. 1–8). Er wird dort als Leihgabe aus einer Privatsammlung unter der Inv. Nr. L.2012.4.1 geführt.<sup>2</sup> Ernst Berger hat ihn im Jahre 1971 in der wissenschaftlichen Zeitschrift „Antike Kunst“ bekannt gemacht. Er befand sich zu dieser Zeit, als Leihgabe aus einer Privatsammlung ausgewiesen, im Antikenmuseum Basel. Im August des gleichen Jahres erschien ein ebenfalls von Berger verfasster Artikel mit dem Titel „Ein Mensch im Glanz der Götter und Heroen“ im Feuilleton der Basler National-Zeitung, in dem er den Kopf öffentlichkeitswirksam vorstellte. Seither kursiert dieses ›Alexander-Porträt‹ – klassifiziert als eine römische Kopie nach einem hellenistischen Original – in der Forschungsliteratur.<sup>3</sup> Die Identifikation des Porträts als Alexander beruht im

---

<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag geht auf die Arbeit an meiner Dissertation über die *Imitatio Alexandri* im Götter- und Heroenbild der griechischen und römischen Antike zurück, die in der ersten Förderphase des Freiburger Sonderforschungsbereichs 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ entstanden ist. Insbesondere Martin Kovacs und Ralf von den Hoff, aber auch Maribel Dorka Moreno, Johannes Lipps und Adrian Stähli bin ich für Anregungen, Kritik und Hinweise zu Dank verpflichtet. Tomas Lochman hat es mir ermöglicht, einen Abguss des Kopfs in der Basler Skulpturenhalle zu begutachten, photographisch zu dokumentieren und mir zusätzliche Fotos zur Verfügung gestellt. Dafür sei ihm herzlich gedankt. Weitere Fotos haben mir Martin Kovacs sowie Daniel Graepler bzw. Stephan Eckardt überlassen. Auch diesen gebührt daher mein Dank. Sean Hemingway hat mir bestätigt, dass sich der Kopf (noch immer) im Metropolitan Museum befindet und mir die Inv. Nr. mitgeteilt. In kurzen, aber hilfreichen Gesprächen konnte ich mich mit Stefan Lehmann austauschen, der zurzeit an einem Aufsatz arbeitet, in dem er hauptsächlich die moderne Rezeptionsgeschichte des Bildnisses aufarbeitet. Maren Allex hat den Text gründlich gelesen und hilfreiche Korrekturen eingebracht. Einem/Einer anonymen Gutachter/in danke ich für seine/ihre Anregungen. Johannes Rensinghoff hat den Publikationsprozess kompetent betreut. Auch ihm danke ich ganz herzlich. Alle verbleibenden Unzulänglichkeiten sind die Meinigen.

<sup>2</sup> Nach meinem Kenntnisstand ist das Bildnis zurzeit in der dortigen Dauerausstellung öffentlich ausgestellt. In dem neuen Katalog der römischen Porträts des Metropolitan Museums ist der Kopf allerdings nicht aufgenommen, was daran liegen mag, dass Leihgaben nicht berücksichtigt worden sind. S. dazu: Zanker 2016.

<sup>3</sup> Erstpublikation: Berger 1971. Seither: Dörig 1975 Nr. 384 Abb. 384 a–c (F. vdW); Oliver-Smith 1975, 106; İnan 1977/1978, 273; Yalouris u.a. 1980, 103 Nr. 9; Stähli 1998; Lehmann 2015, 201 Nr. 6. Zu den einzelnen Beiträgen s. jeweils ausführlich im Folgenden. – Zu Bergers

Wesentlichen auf seiner Ikonographie, d.h. dem Haarmotiv über der Stirn, der sogenannten Anastolé, den langen, bis in den Nacken reichenden Haaren, der Bartlosigkeit, der Kopfwendung und „individualisierenden Zügen“, wie den Falten, die sich durch die stark kontrahierte Stirn ergeben.<sup>4</sup> Der Kopf, der in der Folge als ›Alexander Basel‹ bezeichnet wird, ist über die Fachgrenzen der Klassischen Archäologie hinaus bekannt, weil er Andy Warhol als Objekt für eine Serie von Siebdrucken diente, die der amerikanische Pop Art-Künstler unter dem Titel „Alexander the Great“ im Jahre 1982 im Auftrag von Alexandros Iolas bzw. der Hellenic Heritage Foundation anlässlich der Ausstellung „The Search for Alexander the Great“ anfertigte.<sup>5</sup> Die Ausstellung, zu deren Exponaten der Kopf selbst gehörte, war, vermarktet durch eine „explosion of publicity“<sup>6</sup>, in den frühen 1980er Jahren in Washington, D.C., Chicago, Boston, San Francisco und New York zu sehen.<sup>7</sup> Fachintern hätte der Kopf bereits nach seiner Erstpublikation durch Berger von der Porträtforschung als eine archäologische Attraktion eingestuft werden müssen, denn durch den Kopf wäre damals das einzige großformatige aus der Antike erhaltene Bildnis Alexanders aus Bronze vorgestellt worden.<sup>8</sup> Stattdessen wurde der Kopf in den Jahren nach 1971 nur in wenigen Einzelfällen und nie wieder so ausführlich wie von Berger besprochen, auch nicht in den Beiträgen, welche die Überlieferungslage zu den Porträts Alexanders systematisch aufgearbeitet haben.<sup>9</sup> Dieses ‚Desinteresse‘ an dem mutmaßlich einzigen, großformatigen Bronzobildnis Alexanders ist bis in die aktuellsten Beiträge nachzuverfolgen.<sup>10</sup> Eine vielstimmige

---

Zeitungsartikel: National-Zeitung Basel Nr. 391, 27. August 1971, S. 7. Ich danke Marcel Münch von der Basler Zeitung für die Übersendung des Beitrags.

<sup>4</sup> Berger 1971 sowie Stähli 1998.

<sup>5</sup> Zu Warhols Siebdrucken s. z.B. Müller 2006 sowie Nygard/Tomasso 2016 mit zahlreichen Nachweisen; <https://doi.org/10.1093/crj/clv005> (01.02.2019). Vgl. überdies: <http://revolver-warholgallery.com/portfolio/alexander-the-great-291-2/> (01.02.2019).

<sup>6</sup> Green 1981; <http://www.nybooks.com/articles/1981/01/22/the-macedonian-connection/> (01.02.2019).

<sup>7</sup> <https://www.nga.gov/content/ngaweb/exhibitions/1980/alexander.html> (10.02.2019). S. dazu den begleitenden Katalog von Yalouris u.a. 1980.

<sup>8</sup> Zu kleinformatischen Darstellungen Alexanders aus Bronze s. u.a. Stewart 1993, 161–171. S. dazu demnächst ausführlich: Kovacs, Vom Herrscher zum Heros.

<sup>9</sup> S. besonders Himmelmann 1989; Reinsberg 2004; Reinsberg 2005. Andrew Stewart überging den Kopf 1982 in seiner Besprechung des Katalogs zur US-Ausstellung fast vollständig „more work needs to be done here“; Stewart 1982, 324) und auch in Stewarts Monographie *Faces of Power*, die 1993 erschien, wird der Kopf nur beiläufig erwähnt: Stewart 1993, 44 mit Anm. 5: „Of the numerous large-scale bronzes erected in Alexander’s honor only a couple of heads survive, and these look very Roman (and romanticized) indeed.“ Nygard/Tomasso 2016 sprechen von einer gründlichen Einbettung des Bildnisses in umfassende Studien zu den Bildnissen Alexanders des Großen, was der Sachlage so nicht entspricht.

<sup>10</sup> So auch Lehmann 2015a, 24 mit Anm. 45 und dem Verweis auf von den Hoff 2014. S. in Ergänzung dazu auch von den Hoff 2009; von den Hoff 2013; Kovacs 2015. – Die bei Nygard/Tomasso 2016 geäußerte Meinung, dass die Forschung zu gesicherten Ergebnis-

Diskussion zur kunsthistorischen Stellung des Bildwerks, wie sie für die meisten übrigen antiken Alexander-Porträts u.a. aufgrund von Vorschlägen zu ihrer Identifikation und Datierung z.T. kontrovers geführt wird, hat sich nie ergeben.<sup>11</sup> Der Kopf hat durch Warhols Siebdrucke, die Alexander den Großen – so ein neuerer Beitrag – als ein postmodernes Konstrukt und ein „sexy individual, whom gay men like Iolas and Warhol might well enjoy the thought of being seduced by,“ zeigen, eine interessante Rezeptionsgeschichte und popkulturelle Verbreitung erfahren.<sup>12</sup> Im Gegensatz dazu ist es innerhalb der Wissenschafts-Community über die durch Warhol sprichwörtlich gewordenen „15 Minuten Ruhm“ nicht hinausgekommen.

Ohne an dieser Stelle die Argumente vorweg zu nehmen, die es in der Folge rechtfertigen sollen, den ›Alexander Basel‹ unter Fälschungsverdacht zu stellen, spiegelt sich wohl bereits in dem skizzierten forschungsgeschichtlichen Desinteresse, das in jedem Falle bemerkenswert ist, eine unausgesprochene, daher nicht näher begründete Skepsis gegenüber der Echtheit des Bildwerks. Diese implizite Skepsis ist in den 2015 publizierten Akten einer wissenschaftlichen Tagung, die 2014 stattfand und die „Authentizität und Originalität antiker Bronzebildnisse“ zum Gegenstand hatte, explizit durch Stephan Lehmann thematisiert worden. Er bezeichnete den Kopf als ein „vergrößerndes und ikonographisch ungewöhnliches Alexanderbildnis“ sowie als „Problemfall“, gründlich erläutert ist diese Einschätzung bisher allerdings nicht.<sup>13</sup> Der 1971 bekannt gemachte Kopf steht damit wohl seit über 40 Jahre später unter Verdacht, nicht antik zu sein, ohne dass das Verdachtsmoment ausreichend begründet wäre. Derzeit ist das einzige Beweismittel, dass die Provenienz, die Ankaufsgeschichte sowie die Besitzverhältnisse des ›Alexander Basel‹ seit den 1970er

---

sen hinsichtlich der „probable history of the object“ gekommen sei, wofür Stewart 1993, 419 und Stewart 2003, 31 als Nachweise angeführt werden, ist wiederum nicht nachzuvollziehen.

<sup>11</sup> Vgl. nur die Diskussion zum Alexander-Porträt im ›Typus Schwarzenberg‹, das von Lorenz 2001 als Mithridates VI. Eupator identifiziert worden ist, während Olga Palagia es für eine Fälschung, John Pollini es für eine augusteische Schöpfung hält. S. dazu Schultz 2007 Anm. 99. Dagegen zuletzt von den Hoff 2014, 220 f.; <http://gfa.gbv.de/dr,gfa,017,2014,a,09.pdf> (01.02.2019).

<sup>12</sup> Vgl. Müller 2006. Zum Zitat: Nygard/Tomasso 2016 mit zahlreichen weiteren Nachweisen. Die Abbildung eines von Warhols Siebdrucken zierte jetzt den Einband des „Brill’s Companions to the Reception of Alexander the Great“, erschienen 2018, ohne dass in diesem Handbuch selbst darauf ausführlicher eingegangen wird. Vgl. schon Spencer 2002, deren Cover die Warhol’schen Siebdrucke ebenfalls zieren.

<sup>13</sup> Lehmann 2015a, 24. Lehmann erwähnt in diesem Zusammenhang, dass bisher kein plausibler Herkunftsort für den Kopf bestimmt werden konnte, worin seine Skepsis maßgeblich begründet ist, vermerkt dann allerdings, dass es „zu weit führen würde, den Verdacht [an dieser Stelle] detailliert zu begründen, dass dieses vergrößernde und ikonographisch ungewöhnliche Alexanderbildnis eine moderne Fälschung ist, zumal [Lehmann] seinen Aufenthaltsort nicht ermitteln konnte“. Zur unklaren Provenienz s. im unmittelbar Folgenden.

Jahren auf ganzer Linie ungeklärt geblieben sind.<sup>14</sup> Dies ist für sich gesehen allerdings kaum als ein besonders starkes Argument einzustufen, denn für zahlreiche Bildwerke, die sicher als antik eingestuft werden, gilt genau das auch.<sup>15</sup>

Unter vergleichsweise schlecht begründetem Fälschungsverdacht stehen indes eine ganze Reihe weiterer Bildwerke aus Bronze – insgesamt sind es 32 –, die Lehmann mit wenigen Informationen versehen in einem Katalog zusammengestellt hat. Dieser ist den erwähnten Tagungsakten angefügt.<sup>16</sup> Unter diesen 32 angezweifelten Bildwerken, es handelt es sich hauptsächlich um Porträts, befinden sich derzeit nur wenige, zu denen Lehmann ausführlich Stellung bezogen hat: u.a. gilt dies für ein weiteres Bildnis Alexanders, den ›Alexander Stendal‹, den Lehmann bereits 2009 in der Schriftenreihe des Archäologischen Museums der Universität Halle besprochen und mit größtenteils überzeugenden Argumenten als Fälschung bezeichnet hat.<sup>17</sup> Zu den von Lehmann detail-

---

<sup>14</sup> Keiner der bisher zum Kopf erschienenen Beiträge konnte einen archäologischen Kontext bzw. eine sonstige Herkunft plausibel machen. Berger 1971, 139–144 berief sich spekulativ auf den Fundkomplex einiger Bronzen aus dem Kaiserkultheiligtum von Bubon, das im heutigen Südwestanatolien liegt und in neronischer Zeit errichtet wurde, grundsätzlich müsse die Herkunft aber ungeklärt bleiben. Dörig 1975 Nr. 384 konnte diese Informationslage nicht erweitern. Vgl. dazu ebenfalls unschlüssig Stähli 1988, 212 f. Oliver-Smith 1975, 106 schloss die Zusammengehörigkeit des Kopfes zum ›Houston Spear Bearer‹, einer leicht überlebensgroßen Bronzestatue, aus. Die Zugehörigkeit des Kopfes zum Fundkomplex von Boubon wurde indes von İnan 1977/1978, die das dortige Sebasteion systematisch untersucht hat, plausibel bestritten. Diesbezüglich ist nicht nachzuvollziehen, warum der Katalogbeitrag in Yalouris u.a. 1980, 103 Nr. 9 mit Verweis auf İnan 1977/1978 diesen Fundort wieder zur Diskussion stellt, zumal keine neuen Argumente für diese Herkunft beigebracht werden. – In gleicher Weise unergiebig, weil letztlich nicht überprüfbar, sind die Verweise in den einzelnen Beiträgen auf die Privatsammlungen, aus denen der Kopf seit den 1970er Jahren als Leihgabe ausgeliehen war, um in Museen in Basel und den USA ausgestellt zu werden. Eine Anfrage, die ich diesbezüglich an das Metropolitan Museum in New York gestellt habe, blieb unbeantwortet. – Es ist bemerkenswert, dass in den Beiträgen, welche die Authentizität des Kopfs nicht in Frage stellen und die sich auch an der fehlenden Provenienz nicht stören, nicht zumindest ausführlich über die Möglichkeit diskutiert wird, dass der Kopf aus illegalen Ausgrabungen stammen bzw. dass er illegal ausgeführt worden sein könnte.

<sup>15</sup> Vgl. dazu schon die Hinweise von Kansteiner 2015; [www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-25308](http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-25308) (01.02.2019). S. dazu die Kommentare im Folgenden.

<sup>16</sup> Lehmann 2015, 190–253. 254 (mit einem Nachtrag zu einigen Bronzen, die sich seit kurzer Zeit im Musée d' Art Classique de Mougins bei Nizza befinden). Dort finden sich jeweils die Angaben: „Derzeitiger Besitzer“, „Provenienz“, „Auktionen“, „Ausstellungen“, „Literatur“. – Ich gehe auf die verdächtigsten Bildwerke und die zugehörigen, im betreffenden Tagungsband vorgelegten Untersuchungen im Folgenden nur sehr cursorisch ein, obwohl sich aufgrund der Zusammenstellung, die derzeit wenig mehr ist als ein stark kompilierter Arbeitsbericht, zahlreiche interessante Einzelbeobachtungen entwickeln ließen.

<sup>17</sup> Lehmann 2009 sowie Lehmann 2015b, 81–86. Vgl. den Ausstellungskatalog von Kunze 2000, in dem das Bildnis als authentisches Porträt Alexanders vorgestellt wurde. Der Rechtsstreit, der sich in der Folge zwischen Max Kunze und Lehmann ergab, hat ein vergleichs-

liert untersuchten Bronzen gehört außerdem der ›Augustus Arete‹, für den neben einer ‚Objektbiographie‘, welche u.a. über die Ankaufsgeschichte Auskunft gibt, eine ausführliche archäologisch-kunstgeschichtliche Beurteilung sowie Ergebnisse naturwissenschaftlicher Analysen vorlegt wurden.<sup>18</sup> Auch bei diesem Bronzebildnis dürfte es sich der erarbeiteten Sachlage nach sicher um eine Fälschung handeln.

Diese ‚Entlarvungen‘ zahlreicher, vermeintlich antiker Bronzebildwerke als moderne Fälschungen durch Lehmann haben in den letzten 10 Jahren zu mehreren Publikationen, einer vergleichsweise großen medialen Aufmerksamkeit<sup>19</sup>, aber auch zu strafrechtlichen Prozessen<sup>20</sup> und – innerhalb des Fachs – zu weitgehend unproduktiven Kontroversen geführt.<sup>21</sup> Das mag auch daran liegen, dass Lehmanns im Einzelfall sehr gute Argumente zeitweise von einem provokativen Grundton überlagert werden, der dann ebenso streitbare Gegenpositionen zur Folge hat.<sup>22</sup> Wie unausgewogen die Kritik in den einzelnen Stellungnahmen zum Teil ausfällt, kann und muss an dieser Stelle nicht im Einzelnen eruiert werden. Ich beschränke mich hier auf die kurzen, kritischen, den Alexander-Kopf in New York betreffenden Stellungnahmen, die bisher in Besprechungen zu Lehmanns Beiträgen erschienen sind: Carol C. Mattusch hat in ihrer Rezension zu Lehmanns Band dessen Vorbehalte gegenüber dem Kopf als irrig zurückgewiesen. Sie hält den Kopf aufgrund technischer Eigenheiten, die sie allerdings nicht benennt, für antik: Lehmanns bisher unbegrün-

---

weise großes mediales Interesse erfahren. S. dazu Storm 2015. Zum Gerichtsverfahren s. Lück 2015. Der ›Alexander Stendak‹ ist zurzeit nicht mehr auffindbar. – Ein weiteres als Alexander benanntes Bronzebildnis ist m.E. nicht zwingend als Alexander zu identifizieren. S. dazu Lehmann 2015, 202 f. Nr. 4.

<sup>18</sup> S. dazu Lehmann 2015c u. Humbel 2015. – Zu den naturwissenschaftlichen Untersuchungen am Augustus Arete s. Müller 2015 mit dem Fazit: „Die Daten sprechen nicht gegen die Annahme, dass das Material [aus dem der Augustus Arete gefertigt ist] als solches tatsächlich alt ist. Weitergehende Untersuchungen der Bearbeitungsspuren, Anhaftungen und Korrosionsprodukte sowie metallographische Untersuchungen zeigen allerdings, dass der Kopf selbst nicht sehr alt sein kann, sondern in neuerer Zeit sehr wahrscheinlich aus altem Material hergestellt worden ist.“

<sup>19</sup> Vgl. nur Storm 2015.

<sup>20</sup> S. dazu Lück 2015.

<sup>21</sup> Vgl. nur die Rezensionen von Mattusch 2017 zu Lehmann 2015; <https://www.ajaonline.org/book-review/3435> (01.02.2019) u. Kansteiner 2015.

<sup>22</sup> Vgl. nur Lehmann 2009, 36–40. Kaum nachzuvollziehen ist das Fazit von Mattusch 2017: „Disorganization in this book makes it difficult to track Lehmann’s arguments about specific works. [...] Whether the 32 bronzes are modern forgeries by a ‚Spanish Master,‘ we still need, for each one, technical analyses and information about production, type, assembly, corrosion products, damages, and repairs. We need evidence before conclusions. The proceedings of the many International Congresses on Ancient Bronzes will provide a better introduction to ancient bronzes and to modern forgeries.“

detes Verdachtsmoment<sup>23</sup> wird mit einer ebenso wenig begründeten Behauptung gekontert.<sup>24</sup> Ähnlich kritisch, wenn auch sachlicher, äußerte sich Sascha Kansteiner in seiner Besprechung des Tagungsbands: Lehmann enthalte es den Lesern über weite Strecken vor, „die Argumente vorgeführt zu bekommen, die es erlauben sollen“, u.a. den hier angezeigten Alexander-Kopf „mit Gewissheit im 20. Jahrhundert zu verorten“.<sup>25</sup>

Ich möchte hier ansetzen und die Echtheit des bronzenen Bildnisses im Folgenden zur Diskussion stellen. Da es mir nicht möglich war, den Originalkopf in New York zu begutachten, stützen sich die Ausführungen auf die Autopsie eines Abgusses in der Basler Skulpturenhalle, der entstanden ist, als sich das Original im Jahre 1971 kurzzeitig in Basel befand.<sup>26</sup> Diesen Abguss konnte ich eingehend untersuchen und fotografisch dokumentieren (Abb. 4–8). Erweitert wird die Vorlage des Kopfes durch Fotos *ebenfalls* des Abgusses von Hans Stieger, dem ehemaligen Fotograf der Skulpturenhalle Basel (Abb. 1–3; 9) und

<sup>23</sup> Lehmann 2015a, 24.

<sup>24</sup> S. dazu Mattusch 2017, dort zum ›Alexander Basel‹: „Lehmann also questions a head of Alexander the Great (cat. no. 6) that he has not seen: ‚It would be going too far here to state the reasons for suspicion in detail that this coarse and from an iconographical stand point unusual ‚Portrait of Alexander‘ is indeed a modern forgery, especially since I have not been able to locate its whereabouts‘. Like the Artemis group, the head is on display in the Metropolitan Museum of Art: its origin may be unknown, but its technical features suggest to me that its authenticity should not be questioned.“

<sup>25</sup> Kansteiner 2015. Kansteiners Kritik ist im Einzelnen sicherlich berechtigt, weil gerade der Katalog gegenwärtig – wie bereits erwähnt – eine weitestgehend unkommentierte Auflistung bietet. Das ändert nichts daran, dass der Katalog eine solide Grundlage geschaffen hat. Nicht folgen kann ich die den Kopf in New York betreffende Aussage Kansteiners, dass „von einigen der im Katalog behandelten Stücke, etwa vom Porträt Alexanders des Großen, es gerade marmorne Fassungen sind, bei denen die Authentizitätsfrage noch schwerer zu entscheiden ist als bei den Bronzeköpfen dieses Mannes, was damit zusammenhängt, dass nur für die wenigsten der bis heute bekannt gewordenen Marmorköpfe Alexanders Informationen zur Herkunft vorliegen. Vom Alexander in Erbach beispielsweise weiß man lediglich, dass er im Jahr 1791 als ‚bellissima testa d’Ales(s)andro intierissima‘ bei Vincenzo Pacetti in Rom erworben worden ist.“ Erstens haben sich vom Alexander in Erbach zwei weitere Repliken erhalten. Zweitens ist mit dieser Herkunftsangabe schon mehr zur Provenienz des Kopfs ausgesagt, als dies für den ›Alexander Basel‹ und seiner auf ganzer Linie unsicheren Herkunft- und Ankaufsgeschichte der Fall ist. Drittens ergeben sich spätestens bei eingehenden Untersuchungen keinerlei Anzeichen, die es in gleichem Maße rechtfertigen würden, den Kopf in Erbach unter Fälschungsverdacht zu stellen. S. dazu Fittschen 1977a, 21–23 Nr. 7 Taf. 8: Replik Athen, Akropolismuseum, Inv. Nr. 1331, späthellenistisch, d.h. um 100 v. Chr., von der Akropolis in Athen – Replik Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr. Sk 329, frühestens antoninisch, erworben 1876 in Madytos, Thrakien – Replik Erbach, Schloss Erbach, Inv. Nr. 642, hadrianisch, aus der Villa Hadriana, Tivoli.

<sup>26</sup> Lochman 1990 Nr. 975. Ein weiterer Kunststoffabguss befindet sich in der Abgusssammlung der Freien Universität Berlin in Charlottenburg. S. dazu Stähli 1988 u. Fless/Moede/Stemmer 2006, 66 Nr. 148.

Martin Kovacs (Abb. 15).<sup>27</sup> Es handelt sich um einen dünnwandigen, eingefärbten Araldit-Hohl-guss von ausgezeichneter Qualität. Der Abgleich mit Fotos des Originalkopfs ergibt, dass sich in allen Bereichen die Oberflächeneigenschaften des Originals, d.h. die größeren Beschädigungen, aber auch kleinere Löcher, am Abguss detailliert nachvollziehen lassen, sodass auch Beobachtungen zu einigen technischen Aspekten der originalen Bronzeoberfläche problemlos möglich sind.<sup>28</sup> Grundsätzlich ist allerdings festzuhalten, dass sich meine Argumentation vorwiegend auf ikonographische Elemente insbesondere der Frisurenkomposition des Bildnisses stützt, für welche die gründliche Autopsie des Abgusses sowie dessen photographische Dokumentation ausreichend sind. Es steht außer Frage, dass die relevanten ikonographischen Eigenheiten im Abguss ohne nennenswerten Qualitätsverlust wiedergegeben sind. Dementsprechend wird es im Folgenden darum gehen, im weitesten Sinne kunsthistorische Argumente vorzubringen, die kumulativ dafürsprechen, dass der Kopf eine moderne Fälschung bzw. ein diesbezügliches Verdachtsmoment gerechtfertigt ist. Es handelt sich bei dem Kopf um einen kompilatorischen, oder sozusagen hybriden Entwurf, bei dem – wie es im Folgenden nachvollzogen werden soll – Frisurenmotive des Alexander-Porträts im ›Typus Boston-Kapitol‹ sowie des Achill-Kopfs der ›Achill-Penthesilea-Gruppe‹ miteinander kombiniert wurden. Diese Ausführungen zur ikonographischen Hybridität werden ergänzt durch einige Überlegungen zu den technischen Eigenheiten des Bronzobildnisses, die ebenfalls auffällig sind. Deren abschließende Bewertung, d.h. ihre argumentative Gewichtung in der Frage, ob der Kopf antik ist, oder es sich bei ihm um eine moderne Fälschung handelt, behalte ich mir allerdings *quasi* vor. Eine solche Bewertung kann methodisch einwandfrei nur durch die Autopsie des Originals zu Stande kommen.<sup>29</sup> Und es liegt auf der Hand, dass bei der Entlarvung von Fälschungen, wie dies gerade in neuerer Zeit im Zusammenhang mit den rezenten Fälschungsskandalen eingefordert worden ist, „im besten Fall die Kombination aus allen (oder zumindest mehrerer) zur Verfügung stehenden Methoden“ angewendet wird, und z.B. auch naturwissenschaftliche Methoden zur Anwendung kommen sollten.<sup>30</sup> Eine sol-

---

<sup>27</sup> Vgl. dazu die fotografische Dokumentation des Originalkopfes bei Berger 1971 Taf. 41. 42. 43.2; Dörig 1975 Abb. 384 a–c sowie Yalouris u.a. 1980 Farbabbildung Nr. 4 u. 102 Nr. 9.

<sup>28</sup> Vgl. dazu die Abbildungen hier wiederum mit den Fotos bei Berger 1971 Taf. 41. 42. 43.2.

<sup>29</sup> In diesem Zusammenhang könnten auf verlässlicher Basis die zahlreichen weiteren Beobachtungen erfolgen, die für die Beurteilung technischer Besonderheiten antiker Bronzen relevant sind. So lässt die Autopsie des Inneren einer Bronze z.B. Rückschlüsse darauf zu, ob die äußere Kontur der inneren entspricht, wodurch der Werkprozess partiell offengelegt wird und sich ggf. weitere Hinweise ergeben, die in der Diskussion relevant sind. S. dazu Lahusen/Formigli 2001, 460.

<sup>30</sup> S. dazu die Ausführungen von Keazor 2017: <https://blog.arthistoricum.net/beitrag/2017/03/21/scholar-versus-expert-bei-der-entlarvung-von-kunstfaelschungen/> (31.07.2017) sowie das Plädoyer von Lehmann 2015; *passim*. Vgl. aber die Kritik von

che gleichsam ganzheitliche Überprüfung einzelner Bildwerke ist in jedem Falle wünschenswert, aus verschiedenen Gründen jedoch nicht immer möglich und unter Berufung auf fachliche Kompetenzen allerdings auch nicht immer nötig.<sup>31</sup> Dies gilt insbesondere für den hier unter Verdacht stehenden Alexander-Kopf, bei dem sich – so die nachfolgende Beweisaufnahme – eben hauptsächlich aufgrund ikonographischer Auffälligkeiten ernsthafte Zweifel an seiner Authentizität und starke Argumente dafür ergeben, dass es sich um eine Fälschung handelt. Als Grundlage für alle nachfolgenden Ausführungen dienen eine eingehende Beschreibung des Kopfs sowie der Versuch, seine stilistischen Merkmale genauer zu bestimmen.

## 2. Beschreibung und stilistische Einordnung

Das Bildnis zeigt einen bartlosen Mann mit langen Haaren. Diese bilden beidseits des Gesichts verschiedene, z.T. aufwendig formulierte Lockenmotive und reichen bis auf die Höhe des Halses herab. Das die Frisurenkomposition maßgeblich kennzeichnende ikonographische Element befindet sich über der Stirn: Es besteht aus einem zur linken Seite hin aufgeworfenen Lockenbündel und einer dicken, zur rechten Kopfseite hin orientierten, glatt gestrichen Haarsträhne. Diese beiden Bestandteile werden von unmittelbar sich darüber anschließenden Haaren, wenn auch vereinfacht, motivisch wiederholt. Kopf und Blick sind leicht zur linken Seite hingewendet; der Kopf ist ein wenig nach hinten geneigt. Der Gesichtsaufbau ist U-förmig. Der gänzlich beruhigten Mimik der unteren Gesichtshälfte (lediglich der Mund, der mit dicken Lippen angegeben ist, ist leicht geöffnet), steht die stark kontrahierte Augenbrauenpartie gegenüber: Von den Orbitalen ausgehend ist der Bereich über der Nasenwurzel vertikal durch zwei prägnante Wölbungen gegliedert; horizontal verläuft eine geschwungene, organisch darauf reagierende Stirnfalte. Die Augenbrauen sind in einer scharfkantig verlaufenden Linie angegeben und nicht weiter plastisch ausdifferenziert. Das Gesicht ist insgesamt ausgezeichnet erhalten und, wie auch die übrigen Teile des Kopfs, von einer grünlichen Patina überzogen. Die Augen fehlen. Sie waren aus einem anderen Material gearbeitet und in die Augenhöhlen eingesetzt. Die Augenform ist im Detail dadurch gekennzeichnet, dass das untere Augenlid außen vom oberen überlappt wird. Die Haare sind in den Bereichen, die das Gesicht unmittelbar umgeben, in Kaltarbeit ziseliert: Verschieden starke Linien kennzeichnen die Binnengliederung der einzelnen Haarsträhnen. Aus der Rück- und Oberansicht (Abb. 4–6)

---

Mattusch 2017 an der Auswertung von Müller 2015, in der sie dessen Ergebnisse als Spekulationen bezeichnet. Zur Bewertung naturwissenschaftlicher Methoden zur Fälschungserkennung s. nur Lewin 1973; Organ 1992; Riederer 1975. Vgl. auch Flecker 2013 (zur ›Kapitolinischen Wölfin‹).

<sup>31</sup> Vgl. dazu auch Fittschen 1977; *passim*.

wird indes deutlich, dass die Haarpartien hier weitestgehend nach dem Guss so belassen wurden, wie sie im Wachsmo­dell, das vor dem Gussverfahren angefertigt wurde, ausformuliert waren und nicht in Kaltarbeit durch Ziselierungen ausdifferenziert worden sind. Außergewöhnlich ist diesbezüglich zudem, dass einige Partien der seitlichen wie oberen Kopfhälften sozusagen „kahle Stellen“ aufweisen; hier sind ganze Haarsträhnen nicht plastisch im Hochrelief, sondern durch (grobe) Linien angegeben (Abb. 7–8). Der Kopf ist am Halsansatz in unregelmäßigem Verlauf abgebrochen; links ist die Bruchkante leicht nach Außen verbogen. Das Gesicht ist völlig unversehrt, während sich in beinahe allen Bereichen der Haare mehrere Löcher und Beschädigungen verschiedener Form und Größe befinden. Auffällig, weil nahezu auf einer horizontalen Linie verlaufend, sind 7 bis 8 gleichgroße nahezu runde Löcher im oberen Bereich der Kopfrückseite (gut sichtbar auf Abb. 6), die von den vorherigen Bearbeitern nicht beschrieben worden sind. Diese sind aufgrund ihrer Regelmäßigkeit außergewöhnlich. Sie dienten wohl nicht der Anbringung eines Attributs, weil diese für gewöhnlich mitgegossen oder aber nachträglich *ohne* Vorrichtung dafür an die Köpfe angefügt wurden, worauf dann (Guss-)reste hindeuten würden.<sup>32</sup> Am ehesten handelt es sich um Löcher, die von Abstandhaltern, d.h. von Metallstiften hinterlassen wurden, die dazu dienten, den Gusskern im Abstand zum Gussmantel zu positionieren, und nach dem Guss nicht, wie es sonst geschah, durch Plattierungen repariert worden sind.<sup>33</sup> Bei den übrigen Löchern und Rissen handelt es sich hingegen um Beschädigungen, ggf. durch zu kräftige Meißelschläge bei der Nachbearbeitung(?) bzw. Abplatzungen oder Gussfehler. An der linken Halsseite befindet sich eine langrechteckige Plattierung, d.h. eine mit dem Meißel im Bereich eines Gussfehlers in Kaltarbeit eingearbeitete Eintiefung, in die im Reparaturverfahren ein passendes Bronzeplättchen eingesetzt wurde.<sup>34</sup> Dieses ist allem Anschein nach durch den Bruch, der auf der rechten Halsseite die Plattierungsgrube im unteren rechten Bereich schneidet, aus seiner Eintiefung herausgefallen. Welche Beschädigungen im Einzelnen damit kaschiert werden sollten (Luft­einschlüsse in der Bronze, Abstandhalter?), ist anhand einer Autopsie des Kunststoffabgusses schwer zu entscheiden.

---

<sup>32</sup> S. Lahusen/Formigli 2001, 490–492. Auch ist aufgrund der Position der Löcher am Kopf kein plausibler Vorschlag dazu zu machen, welches Attribut hier angefügt gewesen sein sollte. Ich bin Elena Gómez-Rieser zu Dank verpflichtet, die in Freiburg zu bekränzten Porträts in der Spät­klassik und dem Hellenismus promoviert und mir wertvolle Hinweise gegeben hat.

<sup>33</sup> Vgl. dazu das Bildnis eines unbekannt­en Mannes in Paris, Louvre, Inv. MNE 817: Lahusen/Formigli 2001, 18 f. Nr. 1.

<sup>34</sup> Zu den verschiedenen Reparatur­techniken s. jetzt z.B. Giumlia-Mair 2015, 176.

Den Kopf stilistisch bzw. zeitlich einzuordnen erweist sich, wie dies auch schon Adrian Stähli angemerkt hat, als schwierig.<sup>35</sup> Die Art der Ziselierung bzw. Bearbeitungstechnik der einzelnen Haarsträhnen mit den unterschiedlich tiefen bis feinen Kerben entspricht der Kaltarbeit an Bronzebildnissen severischer Zeit<sup>36</sup>, hier findet auch die motivisch durch markante vertikale sowie horizontale Linien untergliederte Augenbrauen- und Stirnpartie eine – wenn auch äußerst seltene – Parallele.<sup>37</sup> Der Umstand, dass die Augen aus einem anderen Material gearbeitet waren, spricht hingegen tendenziell für eine Entstehung in vor-hadrianischer Zeit; ab den Jahren um 117 n. Chr. sowie auch in antoninischer bzw. severischer Zeit wurden sie in der Regel mitgegossen und in Kaltarbeit ausdifferenziert (s. dazu ausführlicher unten).<sup>38</sup> Die Frisurenkomposition ist auf hochhellenistische Vorbilder zurückzuführen (s. zu dieser mehr als problematischen Verbindung ebenfalls ausführlich im Folgenden).<sup>39</sup> Der U-förmige Gesichtszuschnitt, die vollen, dicken Lippen sowie die scharfkantigen Augenbrauen erinnern allerdings an Bildwerke des frühen bis mittleren 5. Jahrhunderts v. Chr.<sup>40</sup> Dem stilistischen Habitus nach zu urteilen, handelt es sich bei dem Kopf demnach wohl am ehesten um eine klassizistisch überformte, römische Kopie des späten 2./frühen 3. Jahrhunderts n. Chr. nach einem hellenistischen Original des 2. Jahrhunderts v. Chr.<sup>41</sup> Es ist für Bildwerke der römischen Kaiserzeit, die auf griechische Vorbilder hellenistischer Zeit zurückzuführen sind, bekanntlich nicht ungewöhnlich, dass sie diese in klassizistischer Formensprache ‚umformulieren‘.<sup>42</sup> In der stilistischen Beurteilung, wenn sie auch stellenweise sperrig ausfällt, erweist sich der Kopf m.E. also nicht als vollends problematisch, was – sollte es sich um eine Fälschung handeln – ein mehr als ernstzunehmendes Ergebnis darstellt. Es bedeutet, dass

<sup>35</sup> Stähli 1988, 212.

<sup>36</sup> S. exemplarisch Lahusen/Formigli 2001, 242 Nr. 148 (Septimius Severus); 255 f. Nr. 158 (Jugendlicher Caracalla); 258 Nr. 160 (Caracalla).

<sup>37</sup> Mattusch 1996 Nr. 53 Taf. 10. S. auch Lahusen/Formigli 2001 Nr. 156. Vgl. Lahusen/Formigli 2001 Nr. 182.

<sup>38</sup> S. dazu unten mit Anm. 61.

<sup>39</sup> Vgl. zusätzlich die Frisur der hellenistischen ›Heroen-Büste‹ von einem Tondo in Theben, Archäologisches Museum. S. dazu Vorster 2007 Abb. 321 a–b.

<sup>40</sup> S. dazu Ridgway 1970 Abb. 72 (›Blonder Kopf‹), Abb. 73 (Apollon, Zeustempel in Olympia, Westgiebel). Vgl. auch die Gesichtsbildung des ›Kasseler Apoll‹. Dazu Schmidt 1966, Taf. 7).

<sup>41</sup> Dieser Vorschlag deckt sich weitestgehend mit den Annahmen von Berger 1971 und von Stähli 1988, wenn er auch teilweise andere Beobachtungen zum Ausgangspunkt hat. S. dazu auch im Folgenden. Vgl. auch Lehmann 2015, 201 Nr. 6 („frühes 3. Jh. n. Chr.“), ohne Begründung.

<sup>42</sup> Zum Phänomen des Klassizismus in der römischen Kaiserzeit s. weiterführend Zanker 1974. – Alternativ dazu wäre es durchaus möglich, dass bereits das angenommene, dann deutlich späthellenistische Original klassizistisch geprägt war, doch ist dies der Sachlage nach m.E. kaum zu entscheiden.

der Fälscher sich durchaus fundiert mit den stilistischen Eigenheiten römischer Kopien auseinandergesetzt hat. Das ist keine neue Erkenntnis,<sup>43</sup> aber auf ihrer Basis ist zu fordern, dass, um aus einer stilistischen Beurteilung verdächtiger Bildwerke Argumente für *oder* gegen ihre Echtheit zu generieren, erst noch auf breiter Basis gründlich geprüft werden müsste, *wie* versiert Fälscher bei der Gestaltung ‚antiker Bronzebildnisse‘ mit den stilistischen Eigenheiten bestimmter Epochen umzugehen verstehen. Ohne eine solche Grundlage führt jede stilistische Beurteilung verdächtiger Bildwerke, sollte der Fälscher nicht völlig unvereinbare stilistische Eigenheiten miteinander kombiniert haben, notgedrungen zu dem Urteil, dass das betreffende Bildwerk *diesbezüglich* als authentisch einzustufen ist.

### 3. Der ›Alexander Basel‹: Ein kompilatorischer Entwurf

Von den Beiträgen, die sich ausführlicher mit dem ›Alexander Basel‹ auseinandergesetzt haben, sind für die weitere Beurteilung des Kopfs allein jene von Berger und Stähli relevant. Sie haben sich vergleichsweise gründlich mit der kunsthistorischen Einordnung des Kopfes beschäftigt und Vorschläge zur Datierung und Identifikation vorgelegt. Gleichzeitig ergeben sich eben genau aus der Gegenüberstellung der formalen Analysen, die in diesen beiden Stellungnahmen durchgeführt worden sind bzw. deren Präzisierung, die Auffälligkeiten, die das Bildnis als einen kompilatorischen Entwurf ausweisen, bei dem Frisurenmotive des Alexander-Porträts im ›Typus Boston-Kapitol‹ in jene des Achill-Kopfs der ›Achill-Penthesilea-Gruppe‹ sozusagen integriert worden sind. Da Bergers und Stählis Beiträge die Echtheit des ›Alexander Basel‹ *gar nicht* zur Disposition stellen bzw. das Bildnis durch ihre Ausführungen *quasi* authentifizieren, muss die Führung des Gegenbeweises notwendiger Weise ebengenau hier ansetzen.

Berger hielt das Bronzebildnis für eine römische Kopie des mittleren 2. Jahrhunderts n. Chr., die ein verlorenes hellenistisches Vorbild im zeitgenössischen Stil sowie im „Gesamtausdruck“ umformuliere.<sup>44</sup> U.a. der in zwei Kopien überlieferte Kopf im ›Typus Boston-Kapitol‹, der ebenfalls auf ein hellenistisches Original zurückgehe, sei sowohl ikonographisch als auch stilistisch als unmittelbarer Vorläufer des bronzenen Alexander-Kopfs zu bezeichnen.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> S. dazu die Bemerkungen von Lehmann 2015d, 181, der für immerhin 14 der insgesamt über 30 verdächtigten Bronzebildwerke ein (vorgebliches) Entstehungsdatum in severischer und nach-severischer Zeit festlegt, während er fünf der Zeit der Adoptivkaiser zuweist.

<sup>44</sup> Berger 1971, 142.

<sup>45</sup> Rom, Museo Capitolino, Sala del Gallo Morente, Inv. Nr. 732, wahrscheinlich aus Rom – Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 95.68, angeblich aus Ptolemais Hermou. S. zum Kopf in Boston: <https://collections.mfa.org/objects/151130> (16.08.2019). Der dort dokumen-

Das hellenistische Vorbild des ›Alexander Basel‹ verortete Berger im künstlerischen Umfeld der ›Achill-Penthesilea-Gruppe‹, denn die Haare auf jeweils der rechten Seite des Achill- und Alexander-Kopfs stimmten „fast Strähne für Strähne“ überein.<sup>46</sup> Dies versuchte Berger weiter zu erklären, indem er zunächst ausschloss, dem römischen Kopisten des Alexander-Kopfs habe eine Kopie des Originals der ›Achill-Penthesilea-Gruppe‹ oder gar das Original selbst zur Anschauung gedient, das in die Zeit des späten 2. Jahrhunderts v. Chr. zu datieren ist.<sup>47</sup> Gleichzeitig sei es merkwürdig, dass die Haare auf der Kopfrückseite des Alexander nur schematisch ausgearbeitet sind. Eine Erklärung hierfür, so Berger, könnte sein, dass das hellenistische Vorbild mit einem Helm ausgestattet gewesen ist, der Kopist dieses Attribut also weggelassen und das deshalb zu modellierende Kalottenhaar in seiner Umbildung nur vergrößernd wiedergeben hätte. Auf diesen hellenistischen Alexander mit Helm ließe sich wiederum das Original des Achill-Kopfs frisurentypologisch zurückführen, weil mit ihm ein alexanderhaftes Achillbild entworfen werden sollte, wobei Berger sogar nicht ausschließen wollte, dass beide vom gleichen, hellenistischen Künstler angefertigt worden sind. Diese Annahme sei deshalb plausibel, weil „das Alexander-Erlebnis der Zeitgenossen dem Helden von Troja eine neue Realität verliehen hatte, die sich alsbald auch im Bildtypus Achills auswirken sollte“.<sup>48</sup>

Stähli schloss sich der vorgeschlagenen Identifikation des Kopfs als Alexander wie auch der Datierung Bergers an („2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr.“), wobei die frisurentypologischen Entsprechungen mit dem Achill-Kopf von Stähli nicht aufgegriffen wurden. Auch er zog den ›Typus Boston-Kapitol‹ vergleichend heran, allerdings nicht allein, um – wie Berger – die Datierung eines zugrundeliegenden hellenistischen Originals abzusichern, sondern, weil er auf der linken Seite des ›Alexander Basel‹ Haarsträhnen identifizierte, die an entsprechender Stelle „beinahe Locke für Locke am Bostoner Alexander“ auszu-

---

tierten Annahme von Edward P. Warren, dass der Kopf modern ist, müsste man gesondert nachgehen. *Prima vista* ist sie nicht nachvollziehbar. Vgl. Helbig 1895; Bieber 1964, 74–76; Stähli 1988, 211 f. Nr. O 13. In Holkham Hall, GB existiert eine Reproduktion des Kopfes aus dem 18. Jahrhundert. Vgl. demnächst zusammenfassend Kovacs, Vom Herrscher zum Heros.

<sup>46</sup> Berger 1971, 143.

<sup>47</sup> Replikenliste bei Vorster 2004, 107–110 Nr. 57 u. Vorster 2007, 315. – Aus der Diskussion, jedenfalls um die Replikenliste des Achill-Kopfes der Achill-Penthesilea-Gruppe, auszuscheiden, ist m.E. ein Kopf auf einer rechteckigen Büste in St. Petersburg, den Trofimova wiederholt als eine Kopfreplik angesprochen hat, allerdings jeweils ohne das ausführlich zu begründen. S. dazu Trofimova 2012 Abb. 50. – Zur Achill-Penthesilea-Gruppe s. die Zusammenstellung von Gensheimer/Welch 2013; insbesondere: 327–332. Vgl. überdies: Grassinger 1999; Berger 1967; Berger, 1976; Berger 1999.

<sup>48</sup> Berger 1971, 144.

machen seien.<sup>49</sup> Daraus schlussfolgerte Stähli: „Der bronzene Alexander [...] wird auf ein Original, das wie dasjenige des Alexanders in Boston in den späteren Hochhellenismus gehört, zurückgehen, vielleicht gar auf ein und dasselbe, welches uns dann in der Schweizer Wiederholung in einer Umbildung vorläge“.<sup>50</sup> Denselben Kopf also, den Berger für eine römische Umbildung eines hellenistischen Originals hielt, das – wie es frisurentypologisch belegbar ist – die Gestaltung eines zeitgenössischen Achill-Bilds maßgeblich bedingte, hielt Stähli für eine römische Umbildung – wie es ebenfalls durch Frisuren-motive belegbar ist – des Originals, das dem ›Typus Boston-Kapitol‹ zugrunde liegt. Wie ist dies einzuordnen?

Im Rahmen der Beurteilung beider Stellungnahmen ist zunächst Bergers Beobachtung zu den frisurentypologischen Entsprechungen zwischen Alexander- und Achill-Kopf zu präzisieren, wie es hier durch die Gegenüberstellung des ›Alexander Basel‹ mit der Replik des Achill-Kopfs in Basel erfolgen soll, welche die Frisur am differenziertesten überliefert (Vgl. Abb. 9–12; 13 u. 2; die Pfeile entsprechen sich jeweils in ihrer Reihenfolge). Nicht nur die Strähnen auf der rechten Seite der Köpfe stimmen weitestgehend überein, sondern auch das die Frisur maßgeblich kennzeichnende Haarmotiv mittig über der Stirn ist identisch wiedergegeben und auch die das Gesicht *links* rahmenden Haarsträhnen entsprechen sich – bis auf die Höhe der Schläfe – motivisch genau. Der ›Alexander Basel‹ lässt sich anhand dieser motivischen Entsprechungen in der Frisurengestaltung quasi in ein Teilreplikenverhältnis mit dem Achill-Kopf der ›Achill-Penthesilea-Gruppe‹ setzen. Gleichzeitig befinden sich auf der linken Seite des Kopfes auf der Höhe des Ohrs, wie von Stähli m.E. richtig erfasst, die motivischen Entsprechungen in der Frisurenanlage mit dem ›Typus Boston-Kapitol‹ (Abb. 14–17; die Pfeile entsprechen sich wiederum in ihrer Abfolge). Es handelt sich dabei um ein aus zwei Haarsträhnen bestehendes Zangenmotiv auf der Höhe des jeweils linken Ohres, um mehrere zu dicken Strähnen zusammengefasste Haarpartien, die unmittelbar hinter diesem Motiv angegeben sind sowie eine korkenzieherförmig bewegte Locke, die auf den Halsansatz herabreicht. Diese charakteristischen Frisuren-motive finden sich an dieser Stelle an keiner Replik des Achill-Kopfs der ›Achill-Penthesilea-Gruppe‹ (Vgl. Abb. 2 u. 13). Sozusagen abgemildert wird die Präzision der motivischen Entsprechungen, weil die Frisurengestaltung des ›Alexander Basel‹ weniger voluminös ausfällt und die relevanten Haarpartien strähniger gestaltet sind als beim ›Typus Boston-Kapitol‹. Die motivischen Übereinstimmungen sind dennoch evident und können kaum zufällig zu Stande gekommen sein. Die Unterschiede sind darauf zurückzuführen, dass sich die Frisur des Achill-Kopfs

---

<sup>49</sup> Stähli 1988, 212.

<sup>50</sup> Stähli 1988, 213.

insgesamt als die maßgebliche Vorlage erweist, in die die angezeigten Frisur-  
renelemente des ›Typus Boston-Kapitol‹ ‚eingepasst‘ worden sind. Für die Ge-  
sichtsgestaltung des ›Alexander Basel‹ sind indes keine konkreten Vorbilder  
benennbar. Die Kopfhaltung sowie der Gesichtszuschnitt und die z.T. sehr  
expressiven physiognomischen Merkmale lassen sich weder mit den Repliken  
des Achill-Kopfs, noch mit dem ›Typus Boston-Kapitol‹ verbinden. Wie es die  
stilistische Beurteilung des Kopfs ergab, werden in der Gesichtsgestaltung  
sowie in einzelnen physiognomischen Merkmalen ggf. Eigenheiten aufgeru-  
fen, die in der griechischen Bildkunst des frühen bis mittleren 5. Jahrhunderts  
v. Chr. vorkommen.<sup>51</sup> Mit diesen ist die aus zwei verschiedenen Vorbildern  
ableitbare Frisurengestaltung in einem Bildwerk kombiniert, das im späteren  
2. oder frühen 3. Jahrhundert n. Chr. geschaffen worden ist – oder vorgibt, in  
dieser Zeit geschaffen worden zu sein!

Denn aus der Feststellung genauer bzw. relativ genauer Entsprechungen mit  
zwei antiken Bildwerken, die in der Antike nicht in einer wie auch immer ge-  
arteten Beziehung zueinanderstanden bzw. von uns nicht miteinander in Ver-  
bindung gebracht werden können, ergibt sich ein starkes Argument dafür,  
dass es sich bei dem ›Alexander Basel‹ um eine Fälschung handelt. Die Sach-  
lage entspricht weitestgehend jener, wie sie von Klaus Fittschen 1977 für eine  
kompilierte Porträt-Büste aus schwarzem Basalt erarbeitet worden ist, die sich  
zum damaligen Zeitpunkt ebenfalls im Metropolitan Museum in New York  
befand; sie wurde 1916 aus dem römischen Kunsthandel erworben.<sup>52</sup> Der  
betreffende Kopf ist in der Gesichtsgestaltung an einem Porträt ‚Philippus  
Arabs‘ in den Vatikanischen Museen orientiert, während die Frisur wohl ein  
wiederum aus verschiedenen Vorlagen kombiniertes Resultat vor Augen stellt,  
wofür Fittschen auf verschiedene als Marc Anton benannte Bildnisse aus  
Ägypten, auf den sogenannten ›Vergil‹ in Kopenhagen sowie auf den ›Ephe-  
ben Westmacott‹ verwies.<sup>53</sup> Auf diese grundsätzlichen Gestaltungsprinzipien,  
die sich mit keinen für die Antike belegten Werkprozessen vereinbaren las-  
sen<sup>54</sup>, hat Lehmann zuletzt ebenfalls hingewiesen. Er bezeichnete die betref-

<sup>51</sup> S. dazu die kurze Diskussion oben mit Anm. 40.

<sup>52</sup> Fittschen 1977b, 95 f. Taf. 28, 4 u. 29, 2. Vgl. Richter 1954, 98 mit weiterer Literatur.

<sup>53</sup> Fittschen 1977b, 95 mit Anm. 13.

<sup>54</sup> Zum Kopierverfahren bei römischen Porträts zusammenfassend Pfanner 1989, dort 213 f.  
zur ›Klitterung‹ einzelner Porträttypen des Kaisers Augustus, bei denen u.a. das Frisu-  
renschemata des Prima Porta-Typus mit dem Gesichtszuschnitt des Actium Typus kombi-  
niert ist. Vgl. auch Pfanner 2015. Die durchaus mehrfach belegte Praxis der ›Typenklitte-  
rung‹ einzelner Kaiserporträts ist m.E. nicht als ein Argument dafür ins Feld zu führen,  
dass es sich bei dem kompilatorischen Vorgehen bei der Konzeption des ›Alexander Ba-  
sel‹ um einen antiken Schaffensprozess handelt. Die einzelnen Typen der Kaiserporträts  
galten als autoritative Vorlagen, auf die sich der Kopist beziehen musste und die er in

fenden Bildwerke, d.h. solche Bildwerke, die einen für die Antike nicht belegten Eklektizismus erkennen lassen, als „Originalfälschungen“, die von „Kopiefälschungen“ zu unterscheiden seien, die einzelne antike Bildwerke isoliert nachzuzahlen versuchen.<sup>55</sup>

Auch wenn man dieser Argumentationslinie nicht folgen will, d.h. die aufgezeigte Hybridität des Kopfs nicht anerkennt, weil man die motivischen Entsprechungen mit dem ›Typus Boston-Kapitol‹ nicht nachvollziehen oder als nicht ausreichend deutlich empfindet, so muss noch immer die (hier präzierte) eindeutige frisurenmotivische Abhängigkeit zwischen dem ›Alexander Basel‹ und dem Achill-Kopf der ›Achill-Penthesilea-Gruppe‹ plausibel begründet werden. Denn auch diese lässt für sich gesehen erhebliche Zweifel an der Authentizität des Kopfs aufkommen. Die Erklärung Bergers für die Entsprechungen kann aus verschiedenen Gründen nicht überzeugen und ist daher nicht als positives Argument für die Authentizität des Bronzebildnisses zu werten. Nicht nur ist die Zurückverfolgung des umgebildeten Bildnisses *ohne* Helm auf ein hellenistisches Alexander-Porträt des mittleren 2. Jahrhunderts v. Chr. *mit* Helm kompliziert und am Befund nicht stichhaltig nachvollziehbar<sup>56</sup>, sondern ist auch ein derart enges typologisches Verhältnis, wie es sich zwischen dem ›Alexander Basel‹ und dem Achill-Kopf der ›Achill-Penthesilea-Gruppe‹ durch die Motive über der Stirn ergibt, für die Antike zwischen Achill-Bildern und Alexander-Porträts – weder griechischen noch römischen – sonst nicht nachweisbar.<sup>57</sup> Die formale Qualität der Entsprechung lässt sich zudem keiner anderen antiken Darstellungskonvention zuordnen: Bildwerke mit derartigen

---

Ausnahmefällen kombinierte. Diese Voraussetzungen sind für die ›Achill-Penthesilea-Gruppe‹ und den Alexander im ›Typus Boston-Kapitol‹ nicht belegbar.

<sup>55</sup> Lehmann 2015d, 181. Mir scheint, dass es sich lohnen würde, u.a. sämtliche von Lehmann unter Verdacht gestellten Bildnisse nochmals gründlich auf die motivische Kombination verschiedener Vorlagen zu prüfen, um auf erweiterter Basis herauszuarbeiten, welche Strategien bei der Konzeption solcher *Originalfälschungen* eine Rolle spielen können.

<sup>56</sup> Berger 1971, 144 Anm. 36 betont selbst, wie ausgesprochen selten Darstellungen Alexanders mit Helm sind, dies allerdings, um die Exzeptionalität des bronzenen Alexanders zu betonen und damit die Darstellungsweise gleichsam zu belegen: „Das Vorbild unseres Bronzekopfes ist also, wenn die [...] mitgeteilten Folgerungen zutreffen, bis jetzt die früheste, etwa um 160 v. Chr. geschaffene Darstellung eines Alexanders mit attischem Helm.“ Vgl. Kraft 1965 sowie demnächst zusammenfassend Kovacs, Vom Herrscher zum Heros. Die unausgearbeiteten Kalottenhaare sind m.E. kein deutlicher Hinweis darauf, dass das hellenistische Original einen Helm getragen hat, den der Kopist weggelassen hat. Ein derartiges Vorgehen müsste durch Vergleichsbeispiele plausibel gemacht werden, was m.E. nicht möglich ist.

<sup>57</sup> Vgl. dazu demnächst die Dissertation des Verfassers. S. außerdem Hölscher 1971, *passim*; Trofimova 2012, 33–58; *passim*.

Entsprechungen stellen in der Regel dieselbe Person dar bzw. lassen sich auch in ihren übrigen Merkmalen in ein Replikenverhältnis bringen.<sup>58</sup>

Signifikanterweise erweist sich die Identifikation als Alexander aufgrund der beobachteten typologischen Abhängigkeiten gar nicht als zwingend: Die Anastolé, wie das kennzeichnende Haarmotiv Alexanders konventionell genannt wird und wie es etwa den Frisuren des inschriftlich gesicherten Porträt im ›Typus Azara‹, oder den weiteren vergleichsweise sicher identifizierten Porträttypen ›Erbach-Akropolis‹ und ›Schwarzenberg‹ eigen ist, ist motivisch abgewandelt. Es besteht eben *nicht* aus zwei nach rechts oder links aus der Stirnmitte verschobenen weitestgehend symmetrischen, in ihrer Bewegung quasi positiv aufeinander bezogenen, sich halbkreisförmig oder bogenförmig bewegenden Lockenpartien, sondern aus *nur einem* Lockenbündel, das eine solche Bewegung aufweist, während bei der Gestaltung der anderen, kompositorisch darauf bezogenen Haarsträhne auf einen solchen Lockenaufwurf verzichtet ist. Die Identifikation als Alexander ist auf diesem Wege methodisch einwandfrei also gar nicht ohne weiteres möglich. Zumindest wäre zu fordern, dass starke positive Argumente angeführt werden, die eine solche Benennung wahrscheinlich machen könnten. Der Sachlage nach bleiben für eine solche Identifikation einzig der Verweis auf die ‚individualisierenden Züge‘ sowie die motivische Entsprechung mit der Frisurengestaltung des ›Typus Boston-Kapitol‹, der wohl sicher Alexander meint. Der Sachverhalt verkompliziert sich indes eben genau dadurch wieder drastisch, dass sich die übri- ge Frisurengestaltung ‚Locke für Locke‘ an einem sicher als Achill identifizierten Statuen-Kopf nachweisen lässt. Qua dieses Teilreplikenverhältnisses ist eine Identifizierung des Kopfs als Achill ebenso gut, wenn nicht besser zu begründen, denn ähnlich gute Parallelen mit einem gesicherten Alexanderbildnis sind nicht anzuführen.<sup>59</sup> Setzt man die Identifikation des Kopfs als Achill als Prämisse ein, so führen alle Argumentationswege allerdings ebenfalls schon im Ansatz und aus den gleichen Gründen, die die plausible Einordnung des Kopfs als Alexander-Porträt unmöglich machen, in eine interpretatorische Sackgasse. Und ich sehe keinen Grund – in Anbetracht der Beweislast insgesamt – aufgrund des Teilreplikenverhältnisses, das sich am ›Alexander Basel‹ beobachten lässt, „unsere Kenntnis“, wie es Fittschen im Zusammenhang mit der Erforschung gefälschter Bildwerke gefordert hat, „der Antike, unsere Methoden in der Beurteilung thematischer, stilistischer, technischer und materialbedingter Phänomene [...] zu kontrollieren“, d.h. so zu korrigieren, dass sich

<sup>58</sup> Vgl. nur von den Hoff 2014, 229 f.

<sup>59</sup> Zu den hier erwähnten Alexanderbildnissen s. zuletzt zusammenfassend von den Hoff 2014; zu den methodisch fundierten Grundlagen der Identifikation seiner Bildnisse – gerade in Abgrenzung zu Achillbildern – s. von den Hoff 1997, *passim*.

aus der Hybridität des ›Alexander Basel‹ eine genuin antike Gestaltungsweise bzw. ein antiker Schaffungsprozess ableiten lässt.<sup>60</sup>

Die technischen Eigenheiten, die im Zusammenhang mit der eingehenden Beschreibung erfasst wurden, sind aufs Ganze gesehen ebenfalls alles andere als unproblematisch. Ich liste sie und ihre Implikationen im Folgenden stichpunktartig auf. 1. Die Augenbrauen sind bei Bronzebildnissen – griechischen wie römischen – für gewöhnlich plastisch ausdifferenziert. Sie können schon im Wachsmodell vormodelliert oder erst in Kaltarbeit gestaltet sein, nur äußerst selten sind sie, wie es beim ›Alexander Basel‹ der Fall ist, als bloße Linie angegeben.<sup>61</sup> 2. Sollte der Kopf echt sein und die hier vorgeschlagene Datierung in severische Zeit das Richtige treffen, können die fehlenden Augen bzw. deren separate Fertigung und Einpassung als eine weitere technische Eigenheit herausgestellt werden, die einer weiteren Erklärung bedürfte, denn seit hadrianischer Zeit wurden Augapfel und Iris für gewöhnlich mitgegossen und in Kaltarbeit ausdifferenziert.<sup>62</sup> 3. Die ‚kahlen Stellen‘ auf der Oberseite des Kopfs lassen sich wiederum schwer mit einem antiken Werkprozess verbinden. Es kommt zwar vor, dass die plastisch im Wachsmodell vorformulierten Haare an dieser Stelle nicht in Kaltarbeit ausgearbeitet werden, aber ihr völliges Fehlen bzw. ihre stark vergröbernde, nur lineare Wiedergabe ist in diesem Ausmaß bei antiken Bronzen äußerst selten.<sup>63</sup> 4. Die Bruchkante am Hals legt nahe, dass der Kopf gewaltsam von der Statue getrennt wurde. Sollte dies zutreffen, ist seine sonstige Unversehrtheit ebenfalls auffällig. 5. Insbesondere ins Gewicht fallen jedoch die kreisrunden Löcher am Hinterkopf, die wahrscheinlich auf Abstandhalter zurückzuführen sind. Sollte die runde Form der Löcher nicht auf eine ungenaue Wiedergabe der originalen Oberfläche im Abguss zurückzuführen sein, kann der Kopf nicht antik sein: Antike Abstandhalter, d.h. auch die Löcher, die von ihnen zeugen, waren bzw. sind in ihrer Form immer quadratisch-rechteckig.<sup>64</sup> 6. Bemerkenswert ist schließlich die Plattierung, die

<sup>60</sup> Fittschen 1977b, 93.

<sup>61</sup> Vgl. die Ausführungen bei Lahusen/Formigli 2001, 464 f. S. aber Formigli/Lahusen 2001 Nr. 9. 90. 101. S. dazu jetzt die Zusammenstellung bei Daehner/Lapatin 2015.

<sup>62</sup> Zu den technischen Besonderheiten der Augengestaltung an Bronzebildnissen s. Lahusen/Formigli 2001, 462–464. Zur Datierung s. Berger 1971, 142 f. Vgl. zustimmend Stähli 1988, 212. S. dazu auch im Folgenden.

<sup>63</sup> Vgl. dazu allerdings Lahusen/Formigli 2001, 88 Nr. 40.

<sup>64</sup> S. dazu ausführlich Lahusen/Formigli 2001, 480. Dass die Löcher der Abstandhalter im Zuge des Werkprozesses nicht repariert worden sind, ist indes kein erklärungsbedürftiger Umstand; gerade im Falle der Löcher, die sich im Bereich der Haare befinden, verzichtete man in der Antike oftmals darauf. Vgl. weiterhin Lahusen/Formigli 2001, 482: „Bei der technologischen Untersuchung [von unter Fälschungsverdacht stehenden Bronzen] wird z.B. auf die Form der Abstandhalter geachtet. Es hat sich herausgestellt, dass an antiken Bronzen keine runden Abstandhalter Verwendung fanden.“

sich an der linken Halsseite befindet. Sie wäre – sollte es sich um eine Fälschung handeln – ein raffiniertes, technisches Detail, das der Fälscher quasi strategisch eingesetzt hat, um einen antiken Reparaturprozess zu belegen. Auch dies ist allerdings, wie es der ›Alexander Stendak‹ und einige weitere Bronzebildwerke, die allerdings noch ordentlich auf ihre Echtheit hin überprüft werden müssten, nahelegen, durchaus im Bereich des Möglichen und kann deshalb ebenfalls wohl nicht als ein authentisch antikes Merkmal bezeichnet werden. Ich berufe mich abschließend nochmalig darauf, dass zur gründlichen Beurteilung der technischen Eigenheiten des Kopfes nur eine Autopsie des originalen Kopfs in New York weitere Sicherheit bringen kann, möchte aber einstweilen zur Diskussion stellen, dass aus den vorläufigen Beobachtungen, die hier dazu erfolgt sind, in Anbetracht der erarbeiteten Zusammenhänge insgesamt, d.h. aufgrund der fehlenden Provenienz und Dokumentation sowie der ikonographischen Auffälligkeiten, die gegen ein antikes Herstellungsdatum sprechen, keine wirklich starke Argumentationslinie zu entwickeln ist, die die Echtheit des Kopfes plausibel machen könnte. In einer ernstgemeinten Gegenargumentation müssten also einerseits technische Details aufgezeigt werden, die eindeutig einen antiken Werkprozess belegen und die, andererseits, in ihrer argumentativen Qualität gegenüber allen anderen Strängen der Beweisführung stärker zu gewichten sind – wobei auch für deren Entkräftung jeweils positive Argumente vorgebracht werden müssten, um das Ergebnis als Ganzes in Frage zu stellen.<sup>65</sup>

Man kommt im Lichte dieser Beobachtungen gewissermaßen nicht umhin, zu vermuten, dass im Gesamtentwurf des ›Alexander Basel‹ die ‚Intention‘ der Fälschung begründet sein könnte: In ihm sind die grundsätzlichen Merkmale eines Porträts Alexanders des Großen (sowie ein spezifisches Frisurenmotiv eines bestimmten Alexanderbildnisses) mit einem bekannten Achill-Bild inszenatorisch in Verbindung gebracht. Diese Vermutung bleibt notwendigerweise äußerst spekulativ, aber die Auffassung, Alexander habe die Ikonographie bestimmter Götter und Heroen, allen voran Achills, nachhaltig beeinflusst, ist ein Produkt nicht erst der Jahre um 1970, wenn auch durch Hölschers Studie zu „Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen“, die quasi zeitgleich mit Bergers Aufsatz erschienen ist und von diesem auch rezipiert wurde, seither der wichtigste Referenzpunkt für diese Annahme geblieben ist.<sup>66</sup> Ein Blick in die Forschungsgeschichte zeigt: Die entsprechende Annahme war bereits vorher etabliert bzw. stellte aufgrund der notorischen Schwierig-

---

<sup>65</sup> Insofern wäre es interessant zu wissen, welche technischen Eigenheiten Mattusch 2017 für geeignet hält, um die Authentizität des Alexander-Kopfs zu beweisen. S. dazu oben mit Anm. 21.

<sup>66</sup> Hölscher 1971. Vgl. Berger 1971, 139; *passim*.

keiten, zwischen Alexanderbildnissen und diversen Götter- und Heroenbildern unterscheiden zu können, nachgerade ein Axiom der Erforschung der Porträts Alexanders dar.<sup>67</sup> Der Kopf in New York scheint in seinem Entwurf auf ebendiese Auffassung bzw. Schwierigkeit hin berechnet zu sein. Das Bildnis, das die Forschung seit seiner Bekanntmachung u.a. für ein römisches Alexanderbildnis, dem ein hellenistisches Original zu Grunde liegt, das seinerseits durch ein hellenistisches Achillbild motivisch rezipiert wurde, gehalten wird, sollte Alexander – wie auch der Artikel in der Basler Zeitung titelte, im „Glanze der Götter und Heroen“ zeigen. Im Besitz eines so eindrücklichen und plakativen Belegs dieser Verbindung zu sein, war – so vielleicht auch das Kalkül des verantwortlichen Fälschers – sicher ein Anreiz für den Erstkäufer, das Bronzefigürchen zu erwerben.

Meine Ausführungen sind nicht als Kritik an den vorherigen Bearbeitern oder dem Besitzer/den Besitzern des Alexander-Kopfs zu werten. Vielmehr belegen die hier vorgetragenen Überlegungen letztlich einerseits unser heutiges, wesentlich umfangreicheres Wissen über die visuelle Repräsentation Alexanders des Großen und ihrer visuellen Rückkopplung (auch in Bildern griechischer Heroen), das seit den 1970er Jahren durch zahlreiche Studien maßgeblich erweitert worden ist.<sup>68</sup> Andererseits zeitigt das Misstrauen gegenüber dem ›Alexander Basel‹ auch ein verändertes, disziplinäres Bewusstsein für den Umgang mit Fälschungen, das sich erst in den letzten Jahren verstärkt zu entwickeln begonnen hat. Ich möchte mit einigen Überlegungen zu diesem Themenkomplex schließen.

#### 4. Falsche Bronzen und Fälschungsforschung

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit gefälschten Kunstwerken hat seit einiger Zeit in mehreren kunsthistorischen Disziplinen Konjunktur.<sup>69</sup> Dabei werden u.a. in historischer Perspektive die sich verändernden Vorausset-

<sup>67</sup> So schon Visconti 1825, 59 f.; Vgl. auch Schreiber 1903, VII; Bernoulli 1905, 2; Waldhauer 1903; Gebauer 1939.

<sup>68</sup> S. dazu hier Anm. 9.

<sup>69</sup> In Ergänzung zu den referierten Beiträgen Lehmanns s. für die Klassische Archäologie nur die neueren (gattungsübergreifenden) Beiträge in Zimmer 2013; außerdem: Stähli 2000. In diesem Zusammenhang sind des Weiteren zu nennen Kansteiner 2016 u. Kansteiner 2017. Vgl. die Beiträge aus anderen kunsthistorischen Disziplinen, unter denen insbesondere jene des Heidelberger Kunsthistorikers Henry Keazor hervorzuheben sind: z.B. Keazor 2015. S. auch Hebborn 1999; Caspers 2001; Fuld 1999; Partsch 2015; Faude-Nagel 2013; Keats 2013. Vgl. dazu die früheren Beiträge insbesondere in Jones 1990 sowie von Ashmole 1961 u. Almeroth 1987. Vgl. auch Lehmann 2009, 11 mit Anm. 6 für weitere Literaturangaben sowie die umfangreiche thematisch geordnete Bibliographie bei Keazor 2015, 247–252.

zungen diskutiert, die für die Entstehung von Fälschungen im Zusammenhang mit den wirtschaftlichen Faktoren von Nachfrage, Produktion und Ankauf relevant sind, oder erforscht, welche Rolle Fälschungen – sind sie einmal in Kunstsammlungen gelangt –, als solche gekennzeichnet, in der museologischen Ausstellungspraxis spielen können.<sup>70</sup> Gefälschte Kunstwerke, „täuschend echt“, konzeptualisiert als „the Great Art of Our Age“, „die Kunstfälscher und ihre Absatzpraktiken“, das Interesse wird in den relevanten Beiträgen längst nicht mehr bzw. nicht mehr *allein* durch den Selbstzweck der Entlarvung von Fälschungen gesteuert, vielmehr sind sie Gegenstand eines veritablen kulturhistorischen, sogar erkenntnistheoretischen Interesses und interdisziplinärer Forschung. Ein Grund für diese Perspektivverschiebungen – so beweist es jedenfalls ein beträchtlicher Anteil der kunsthistorischen Literatur zu dem Thema – ist das Ziel, gerade die großen Fälschungsskandale jüngerer Zeit, wie den ›Fall Beltracchi‹, wissenschaftlich bzw. methodisch-fundiert in seinen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und juristischen Dimensionen aufzuarbeiten.<sup>71</sup> Mitunter ist damit die sinnvolle Forderung verbunden, die Fälschungsforschung vom „Ruch [...] bloßer Kolportage und Spektakelhaftigkeit“ zu befreien und sie in der Ausbildung zur Kernaufgabe und -kompetenz von Kunsthistorikern zu machen.<sup>72</sup>

Von insgesamt schätzungsweise 300 Bildern, die der deutsche Maler Wolfgang Beltracchi über einen Zeitraum von 40 Jahren hinweg gefälscht hat, bevor er 2010 verhaftet wurde, sind 70–100 identifiziert (der Rest befindet sich wohl überwiegend unentdeckt in Privatsammlungen und Museen). Daher ist es vergleichsweise gut möglich, den ›Fall Beltracchi‹ mit den oben genannten Erkenntnisinteressen zu untersuchen, gewiss auch deshalb, weil Beltracchi selbst vor Gericht, in zahlreichen Interviews und Eigenberichten über sein Vorgehen Geständnis abgelegt hat, der Kriminalfall demnach grundsätzlich sehr gut

---

<sup>70</sup> S. dazu zusammenfassend Zimmer 2013a. Vgl. dazu die Bemerkungen in Keazor 2015, 7–43; *passim*. – Die Rolle, die Kunstkritiker, Kunstexperten und Wissenschaftler sämtlicher Disziplinen, die sich mit *Kunstwerken* beschäftigen, dabei spielen bzw. spielen *sollten*, stellt in diesen Diskussionen nur eines der Schlachtfelder zum Teil aufgeregter Diskussionen dar. S. exemplarisch Lehmann 2009, 36–40. Vgl. u.a., wichtige Konsequenzen für die universitäre Ausbildung benennend, die Ausführungen von Keazor auf arthistoricum.net: <https://blog.arthistoricum.net/beitrag/2017/03/21/scholar-versus-expert-beider-entlarvung-von-kunstfaelschungen/> (21.07.2017). Ein weiterer Gegenstand von Diskussionen ist die z.T. sehr unterschiedliche Motivation der Fälscher, die nicht immer oder nur zum Teil von finanziellen Interessen geleitet wird. S. dazu Keazor 2015, 9–11. In diesem Zusammenhang werden auch die verschiedenen „Spielarten“ von Fälschungen thematisiert, die bei Ihrer Anfertigung eine Rolle spielen können.

<sup>71</sup> Forschung zu Beltracchi (aus dem Bereich der Kunstgeschichte): Hirsch 2016; Öcal 2014; Keazor 2015, 233–246; Koldehoff/Timm 2013; Sprigath 2012.

<sup>72</sup> Keazor 2015, 246.

aufgearbeitet ist.<sup>73</sup> Es ist bekannt, auf welche Tendenzen im Kunsthandel der Fälscher reagierte bzw. auf welche Dynamiken von Angebot und Nachfrage seine Bilder berechnet waren und welche produktionstechnischen Verfahren und weiteren „Tricks“ er nutzte, um die Bilder zu authentifizieren. In welcher begrüßenswerten Intensität die Bedeutung dieses Kriminalfalls für den wissenschaftlichen Umgang mit Fälschungen grundsätzlich reflektiert wird, ist – außer durch die bisher aufgezählten Beiträge<sup>74</sup> – sinnfällig dokumentiert durch den von Henry Keazor und Tina Öcal im Jahre 2014 herausgegebenen Band mit dem Titel „Der ›Fall Beltracchi‹ und die Folgen: Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute“.<sup>75</sup>

In der Klassischen Archäologie sind es gegenwärtig die Bildwerke aus Bronze, die die größte zusammenhängende Gruppe an „Verdächtigen“ bilden. Wenn gleich es auch keinen ähnlich dimensionierten und gut dokumentierten Fälschungsskandal wie den ›Fall Beltracchi‹ zu verhandeln gibt, ist Lehmann, was bisher unerwähnt geblieben ist, immerhin dem ›Spanischen Meister‹, d.h. einer mutmaßlich seit den 1970er Jahren operierenden Fälscherwerkstatt auf der Spur, der er die erwähnte wachsende Anzahl von über 30 Bronzewarderke, d.h. auch den ›Alexander Basel‹ zuschreibt. Allerdings zielen die Beiträge, wie dies *en passant* deutlich geworden ist, ermangelst ähnlich guter Dokumentation und juristischer Aufarbeitung, aber auch aufgrund fehlender Kenntnisse zu den relevanten Hintergründen nach wie vor mehrheitlich auf den Selbstzweck ab, die betreffenden Bildwerke als Fälschungen zu entlarven. Das ist nicht als negative Kritik gemeint, sondern zeigt, dass – im positiven Sinne – hier noch einiges an Grundlagenarbeit ansteht. Diese könnte die Basis dafür sein, im großen Zusammenhang zu rekonstruieren, auf welche Tendenzen im Kunsthandel der ›Spanische Meister‹ reagierte bzw. reagiert, auf welche Dynamiken von Angebot und Nachfrage seine Fälschungen berechnet sind, welche produktionstechnischen Verfahren er sich zum Nutzen macht, um die Bildwerke zu authentifizieren, usw. Es wäre wünschenswert, wenn sich in den kommenden Jahren ein fruchtbarer, disziplinärer, aber auch interdisziplinärer Dialog entwickelte, so dass eine solche Aufarbeitung möglich wird. Einstweilen möchte ich die hier erfolgten Beobachtungen zum ›Alexander Basel‹, einem Bildwerk, das seit über 40 Jahren (hin und wieder) in der Forschungsliteratur zirkuliert, bei dem es sich also nicht um einen vor kurzer Zeit plötzlich aufgetauchten, spektakulären Neufund handelt, in die zugehörigen Diskussionen einbringen und hoffe, einen kleinen Teil dazu beigetragen

---

<sup>73</sup> S. u.a. den Dokumentarfilm „Beltracchi – Die Kunst der Fälschung“ von A. Birkenstock, Senator Home Entertainment, Vertrieb Universum Film, 2013 sowie die Autobiographie „Selbstporträt“ von Helene und Wolfgang Beltracchi, Rohwolt Taschenbuch, 2018.

<sup>74</sup> S. Anm. 71.

<sup>75</sup> Keazor/Öcal 2014.

zu haben. Sollte sich der Alexander in New York in Zukunft stichhaltig dem ›Spanischen Meister‹ zuweisen lassen, so dürfte es sich bei dem Kopf um eines der frühesten Produkte dieser Fälscherwerkstatt handeln.

### **Bibliographie**

- Almeroth 1987 = Th. Almeroth, Kunst- und Antiquitätenfälschung (München 1987).
- Ashmole 1961 = B. Ashmole, Forgeries of Ancient Sculpture in Marble: Creation and Detection (Oxford 1961).
- Berger 1967 = E. Berger, Achill-Penthesileagruppe, AntK 13, 1967, 86–91.
- Berger 1971 = E. Berger, Ein neues Porträt Alexanders des Großen, AntK 14, 1971, 139–144.
- Berger 1976 = E. Berger, La reconstruction du groupe d' Achille et Penthélisée, RA 1, 1976, 188–189.
- Berger 1977 = E. Berger, Achill und Penthesilea, NumAntCl 28, 1999, 113–143.
- Bernoulli 1905 = J.J. Bernoulli, Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Grossen. Ein Nachtrag zur griechischen Ikonographie (München 1905).
- Bieber 1964 = M. Bieber, Alexander the Great in Greek and Roman Art (Chicago 1964).
- Caspers 2001 = C. Caspers, Geächtet. Fälschungen und Originale aus dem Kestner-Museum Hannover (Hannover 2001).
- Daehner/Lapatin 2015 = J. Daehner/K. Lapatin (Hgg.), Power and Pathos. Bronze Sculpture of the Hellenistic World, Ausstellungskatalog Malibu–Florenz 2015 (Los Angeles 2015).
- Dörig 1975 = J. Dörig (Hg.), Art Antique. Collections Privées de Suisse Romande (Mainz 1975).
- C. Faude-Nagel, Kunstfälschung & Provenienzforschung. Am Beispiel von drei Fälschungen aus dem aktuellen Kunstmarkt (Mainz 2013).
- Fittschen 1977a = K. Fittschen, Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach, Archäologische Forschungen 3 (Berlin 1977).
- Fittschen 1977b = K. Fittschen, Antik oder nicht-antik? Zum Problem der Echtheit römischer Bildnisse. in: U. Höckmann/A. Krug (Hgg.), Festschrift für Frank Brommer (Mainz 1977) 93–99.
- Flecker 2013 = M. Flecker, Die Kapitolinische Wölfin. Doch ein täuschend echt antikes Monument?, in: K.B. Zimmer (Hg.), Täuschend echt, Ausstellungskatalog Tübingen 2013 (Tübingen 2013) 81–91.
- Fless/Moede/Stemmer 2006 = F. Fless/K. Moede/K. Stemmer (Hgg.), Schau mir in die Augen... Das antike Porträt, Ausstellungskatalog Berlin 2006 (Berlin 2006).
- Fuld = W. Fuld, Das Lexikon der Fälschungen. Fälschungen, Lügen und Verschwörungen aus Kunst, Historie, Wissenschaft und Literatur (Frankfurt a.M. 1999).
- Gebauer 1939 = K. Gebauer, Alexanderbildnis und Alexandertypus, AM 63/64, 1939/1940, 1–106.

- Gensheimer/Welch 2013 = M.B. Gensheimer/K.E. Welch, The Achilles and Penthesilea Statue Group from the Tetrastyle Court of the Hadrianic Baths at Aphrodisias, *IssMitt* 63, 2013, 325–377.
- Giumlia-Mair 2015 = A. Giumlia-Mair, Techno-Chronology? Alloy Composition and the Use of Technical Features for the Dating of Ancient Bronzes, in: J. Daehner/K. Lapatin (Hgg.), *Power and Pathos. Bronze Sculpture of the Hellenistic World*, Ausstellungskatalog Malibu–Florenz 2015 (Los Angeles 2015) 166–181.
- Grassinger 1999 = Grassinger, Die Achill-Penthesilea-Gruppe sowie die Pasquino-Gruppe und ihre Rezeption in der Kaiserzeit, in: P.C. Bol (Hg.), *Hellenistische Gruppen*. Gedenkschrift für Andreas Linfert (Mainz 1999) 323–330.
- Green 1981 = P. Green, The Macedonian Connection, <http://www.nybooks.com/articles/1981/01/22/the-macedonian-connection/> (01.02.2019).
- Hebborn 1999 = E. Hebborn, *Der Kunstfälscher* (Köln 1999).
- Helbig 1895 = W. Helbig, Sopra un busto colossale d’Alessandro Magno trovato a Ptolemais, *MontAnt* 6, 895, 73–86.
- Himmelmann 1989 = N. Himmelmann, Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal, Ausstellungskatalog Bonn 1989 (Mailand 1989).
- Hirsch 2016 = J. Hirsch, Narrationen der Fälschung. Von Kunstfälschung und Erzählkunst bei Wolfgang Beltracchi, Eric Hebborn und Elmyr de Hory (Gießen 2016).
- Humbel 2015 = H. Humbel, Der Augustus Arete, in: St. Lehmann (Hg.), *Authentizität und Originalität antiker Bronzebildnisse: Ein gefälschtes Augustusbildnis, seine Voraussetzungen und sein Umfeld* (Dresden 2015) 14–15.
- Înan 1977/1978 = J. Înan, Der Bronzeturso im Burdur-Museum in Bubon und Der Bronzekopf im J.-Paul-Getty-Museum (mit einem Beitrag von C.P. Jones), *IstMitt* 27/28, 1977/1978, 267–296.
- Jones 1990 = M. Jones (Hg.), *Fake? The Art of Deception* (Berkeley – Los Angeles 1990)
- Kansteiner 2015 = S. Kansteiner: Rezension zu: Lehmann, Stephan; *Archäologisches Museum der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* (Hg.): *Authentizität und Originalität antiker Bronzebildnisse. Ein gefälschtes Augustusbildnis, seine Voraussetzungen und sein Umfeld*. Dresden 2015, in: *H-Soz-Kult*, 11.04.2016, [www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-25308](http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-25308) (01.02.2019).
- Kansteiner 2016 = S. Kansteiner (Hg.), *Pseudoantike Skulptur I. Fallstudien zu antiken Skulpturen und ihren Imitationen* (Berlin 2016).
- Kansteiner 2017 = S. Kansteiner, *Pseudoantike Skulptur II. Klassizistische Statuen aus antiker und nachantiker Zeit* (Berlin 2017).
- Keats 2013 = J. Keats, *Forged. Why Fakes are the Great Art of Our Age* (Oxford 2013).
- Keazor/Öcal 2014 = H. Keazor/T. Öcal (Hgg.) *Der Beltracchi und die Folgen. Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute* (Berlin 2014).
- Keazor 2015 = H. Keazor, *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung* (Darmstadt 2015).
- Keazor 2017 = H. Keazor, Scholar versus Expert bei der Entlarvung von Kunstfälschungen, <https://blog.arthistoricum.net/beitrag/2017/03/21/scholar-versus-expert-bei-der-entlarvung-von-kunstfaelschungen/> (31.07.2017).

- Koldehoff/Timm 2013 = St. Koldehoff/T. Timm, Falsche Bilder – echtes Geld. Der Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente (Köln 2013).
- Kovacs 2015 = M. Kovacs, Imitatio Alexandri – Zu Aneignungs- und Angleichungsphänomenen im römischen Porträt, in: R. von den Hoff/A. Schreurs-Moret (Hgg.), Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (Würzburg 2015) 47–83.
- Kovacs, Vom Herrscher zum Heros = M. Kovacs, Vom Herrscher zum Heros. Die Bildnisse Alexanders des Großen und die imitatio Alexandri, Habilitationsschrift, Freiburg im Breisgau 2017.
- Kunze 2000 = M. Kunze (Hg.), Alexander der Große, König der Welt. Eine neuentdeckte Bronzestatue, Ausstellungskatalog Stendal 2000 (Stendal 2000).
- Kraft 1965 = K. Kraft, Der behelmte Alexander, Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte 15, 1965, 7–32.
- Lahusen/Formigli 1999 = G. Lahusen/E. Formigli, Indagini tecniche nel riconoscimento di copie rinascimentali e barocche di ritratti in bronzo romani, in: E. Formigli (Hg.), I grandi bronzi antichi. Le fonderie e tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento. Atti del seminario di studi ed esperimenti, Murlo 1993/1995 (1999) 472–439.
- Lahusen/Formigli 2001 = G. Lahusen/E. Formigli, Römische Bildnisse aus Bronze. Kunst und Technik (München 2001).
- Lehmann 2009 = St. Lehmann, Alexander der Grosse – einst in Stendal. Original – Kopie – Fälschung? (Halle 2009).
- Lehmann 2015 = St. Lehmann (Hg.), Authentizität und Originalität antiker Bronzefiguren: Ein gefälschtes Augustusbildnis, seine Voraussetzungen und sein Umfeld (Dresden 2015).
- Lehmann 2015a = St. Lehmann, Ergänzungen, Verfälschungen und Fälschungen antiker Großbronzen. Zur Entwicklung des Verständnisses von Authentizität und Originalität, in: Lehmann 2015, 19–26.
- Lehmann 2015b = St. Lehmann, Alexander Stendal, ›römische‹ Frauenbildnisse in Basel und ein sogenannter Geta aus dem Zürcher Kunsthandel: Erste Hinweise auf die Fälscherwerkstatt des ›Spanischen Meisters‹, in: Lehmann 2015, 81–86.
- Lehmann 2015c = St. Lehmann, Der Augustus Arete. Ein gefälschtes Bronzeporträt des ersten römischen Kaisers, in: Lehmann 2015, 71–72.
- Lehmann 2015d = St. Lehmann, Die Fälscherwerkstatt des Spanischen Meisters in der aktuellen Diskussion. Versuch einer Annäherung, in: Lehmann 2015, 180–187.
- Lewin 1973 = S.Z. Lewin, A New Approach to Establishing the Authenticity of Patinas on Copper-base Artifacts, in: W.J. Young (Hg.), Application of Science in Examination of Works of Art (Boston 1973) 62–75.
- Lochman 1990 = T. Lochman, Nachtrag zum Verzeichnis der von 1971–1975 erworbenen Abgüsse antiker Bildwerke (Basel 1990).
- Lück 2015 = S. Lück, Der wissenschaftliche Streit um die Fälschung einer Alexanderbüste und die juristische Beurteilung, in: St. Lehmann (Hg.), Authentizität und Originalität antiker Bronzefiguren: Ein gefälschtes Augustusbildnis, seine Voraussetzungen und sein Umfeld (Dresden 2015) 162–164.

- Mattusch 2017 = C.C. Mattusch, Book Review of *Authentizität und Originalität antiker Bronzebildnisse: Ein gefälschtes Augustusbildnis, seine Voraussetzungen und sein Umfeld/ Authenticity and Originality of Ancient Bronze Portraits: A Forged Portrait of Augustus, Its Prerequisites, and Its Surroundings*, edited by Stephan Lehmann, *AJA* 121, Nr. 2, 2017, *AJA Open Access*, <https://www.ajaonline.org/book-review/3435> (01.02.2019).
- Müller 2006 = S. Müller, Andy Warhols ‚Alexander the Great‘. Das Zitat eines Mythos in Serie, in: K. Leonhard/S. Horstkotte (Hgg.), *Lesen ist wie Sehen: Intermediale Zitate in Bild und Text* (Köln 2006) 101–118.
- Müller 2015 = H. Müller, Naturwissenschaftliche Untersuchungen am Bronzekopf des Augustus Arete, in: St. Lehmann (Hg.), *Authentizität und Originalität antiker Bronzebildnisse: Ein gefälschtes Augustusbildnis, seine Voraussetzungen und sein Umfeld* (Dresden 2015) 135–141.
- Nygaard/Tomasso 2016 = T. Nygaard/V. Tomasso, Andy Warhol's Alexander the Great. An ancient Portrait for Alexander Iolas in a postmodern frame, *Classical Reception Journal*, Vol. 8.2, 2016, 253–275, <https://doi.org/10.1093/crj/clv005> (01.02.2019).
- Öcal 2014 = T. Öcal, „Imagines ad aemulationem excitant“. Kunst- und sozialtheoretische Überlegungen zu den Fälschungen Wolfgang Beltracchis im Fokus frühneuzeitlicher Überbietungsdynamiken (Heidelberg 2014), <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2594/> (28.01.2019).
- Oliver-Smith 1975 = Ph. Oliver-Smith, The Houston Bronze Spearbearer, *Antike Plastik* 15, 1975, 95–108.
- Organ 1992 = R.M. Organ, Corrosion, use it or lose it?, in: *Akten des Kongresses Archemetallurgica. Recherche e prospettive* (1992) 430–456.
- Partsch 2015 = S. Partsch, *Tatort Kunst. Über Fälscher, Betrüger und Betrogene* (München 2015).
- Pfanner 1989 = M. Pfanner, Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit, *JdI* 104, 1989, 157–257.
- Pfanner 2015 = M. Pfanner, The Limits of Ingenuity. Ancient Copyists at Work, in: S. Settis/A. Anguissola/D. Gasparotto (Hgg.), *Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations* (Mailand 2015) 101–105.
- Reinsberg 2004 = C. Reinsberg, Alexanderbilder in Ägypten. Manifestationen eines neuen Herrscherideals, *Städel Jahrbuch* 19, 2004, 319–339.
- Reinsberg 2005 = C. Reinsberg, Alexander-Porträts, in: H. Beck/P.C. Bol/M. Bückling (Hgg.), *Ägypten Griechenland Rom. Abwehr und Berührung*, *Ausstellungskatalog Frankfurt a.M.* (Tübingen 2005) 216–234.
- Richter 1954 = G.M.A. Richter, *Catalogue of the Greek Sculpture in the Metropolitan Museum of Art* (1954).
- Ridgway 1970 = B.S. Ridgway, *The Severe Style in Greek Sculpture* (Princeton 1970).
- Riederer 1975 = Die Untersuchung von Sinter und Patina zur Echtheitsprüfung antiker Bronzefunde, *AA* 1975, 295–314.
- Schmidt 1966 = E. Schmidt, Der Kasseler Apollon und seine Repliken, *Antike Plastik* 5 (Berlin 1966).

- Schreiber 1903 = Th. Schreiber, Ein Beitrag zur alexandrinischen Kunstgeschichte mit einem Anhang über die Anfänge des Alexanderkultes, *AbhLeipzig* 21,3 (Leipzig 1903).
- Schulz 2007 = P. Schultz, Leochares' Argead Portraits in the Philippeion, in: P. Schultz/R. von den Hoff (Hgg.), *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context* (Cambridge 2007) 205–233.
- Spencer 2002 = D. Spencer, *The Roman Alexander. Reading a Cultural Myth* (Exeter 2002).
- Sprigath 2012 = G. Sprigath, Kunst fälschen – ein Kavaliersdelikt? (Heidelberg 2012).
- Stähli 1988 = A. Stähli, O 14. Bronzefigur Alexanders d.Gr., in: K. Stemmer (Hg.), *Marc Aurel und seine Zeit. Das Römische Reich im Umbruch* (Berlin 1988) 212–213.
- Stähli 2000 = A. Stähli, Der sogenannte Kopf Fortnum: Zwar Alexander aber eine Fälschung, *AA* 2000, 341–353.
- Stewart 1982 = A.F. Stewart, Rez. zu N. Yalouris u.a. *The Search for Alexander. An exhibition* (New York 1980), *Art Bulletin* 64, 1982, 321–326.
- Stewart 1993 = A.F. Stewart, *Faces of Power. Alexander's image and Hellenistic Politics* (Berkeley 1993).
- Storm 2015 = S. Storm, Der wissenschaftliche Fälschungsverdacht im Spiegel der Medien, in: St. Lehmann (Hg.), *Authentizität und Originalität antiker Bronzefiguren: Ein gefälschtes Augustusbildnis, seine Voraussetzungen und sein Umfeld* (Dresden 2015) 168–172.
- Trofimova 2012 = A.A. Trofimova, *Imitatio Alexandri in the Hellenistic Art* (Rom 2012).
- Visconti 1825 = E. Visconti, *Iconographie grecque ou recueil des portraits authentiques des empereurs, rois, et hommes illustres de l'antiquité*, Band 2 (Mailand 1825).
- von den Hoff 1997 = R. von den Hoff, Der ›Alexander Rondanini‹. Mythischer Heros oder heroischer Herrscher?, *MüJb* 48, 1997, 7–28.
- von den Hoff 2009 = R. von den Hoff, Alexanderporträts und Bildnisse frühhellenistischer Herrscher, in: S. Hansen/A. Wiczorek/M. Tellenbach (Hgg.), *Alexander der Große und die Öffnung der Welt. Asiens Kulturen im Wandel*, Ausstellungskatalog Mannheim (Regensburg 2009) 47–53.
- von den Hoff 2013 = R. von dem Hoff, Alexanderbildnisse und imitatio Alexandri in Baktrien, in: G. Lindström u.a. (Hgg.), *Zwischen Ost und West. Neue Forschungen im antiken Zentralasien* (Mainz 2013) 83–89.
- von den Hoff 2014 = R. von den Hoff, Neues im ‚Alexanderland‘. Ein frühhellenistisches Bildnis Alexanders des Großen, *Göttinger Forum für Altertumswissenschaften* 17 (2014) 209–245; <http://gfa.gbv.de/dr,gfa,017,2014,a,09.pdf> (01.02.2019).
- Vorster 2004 = Ch. Vorster, *Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit 2. Werke nach Vorlagen und Bildformeln hellenistischer Zeit sowie die Skulpturen in den Magazinen* (Wiesbaden 2004).
- Vorster 2007 = Ch. Vorster, Die Plastik des späten Hellenismus – Porträts und rundplastische Gruppen, in: P.C. Bol (Hg.), *Die griechische Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik* (Frankfurt a.M. 2007) 273–331.
- Waldhauer 1903 = O. Waldhauer, *Über einige Porträts Alexanders des Grossen* (München 1903).

- Yalouris u.a. 1980 = N. Yalouris u.a. (Hgg.), *The Search for Alexander the Great. An Exhibition*, Ausstellungskatalog Washington, Chicago, Boston, San Francisco 1981–1982 (New York 1980).
- Zanker 1974 = P. Zanker, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit* (Mainz 1974).
- Zanker 2016 = P. Zanker, *Roman Portraits. Sculptures in Stone and Bronze in the Art Collection of the Metropolitan Museum of Art* (New York 2016).
- Zimmer 2013 = K.B. Zimmer (Hg.), *Täuschend echt*, Ausstellungskatalog Tübingen 2013 (Tübingen 2013).
- Zimmer 2013a = K.B. Zimmer, *Wie entstehen Fälschungen? Oder: Zur Rolle moderner Antiken in der Ausstellungspraxis*, in: K.B. Zimmer (Hg.), *Täuschend echt*, Ausstellungskatalog Tübingen 2013 (Tübingen 2013) 10–19.

Martin Dorka Moreno  
Eberhard Karls Universität Tübingen  
Institut für Klassische Archäologie  
Schloss Hohentübingen  
Burgsteige 11  
D-72070 Tübingen  
E-Mail: martin.dorkamoreno@klassarch.uni-tuebingen.de



**Abb. 1** Bronzefigur, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. L.2012.4.1, Abguss, Basel, Skulpturenhalle, Inv. Nr. 975; Foto: Skulpturenhalle Basel, Hans Stieger



**Abb. 2** Bronzefigur, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. L.2012.4.1, Abguss, Basel, Skulpturenhalle, Inv. Nr. 975; Foto: Skulpturenhalle Basel, Hans Stieger



**Abb. 3** Bronzefigur, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. L.2012.4.1, Abguss, Basel, Skulpturenhalle, Inv. Nr. 975; Foto: Skulpturenhalle Basel, Hans Stieger



**Abb. 4** Bronzefigur, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. L.2012.4.1, Abguss, Basel, Skulpturenhalle, Inv. Nr. 975; Foto: Martin Dorka Moreno



**Abb. 5** Bronzebildnis, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. L.2012.4.1, Abguss, Basel, Skulpturenhalle, Inv. Nr. 975; Foto: Martin Dorka Moreno



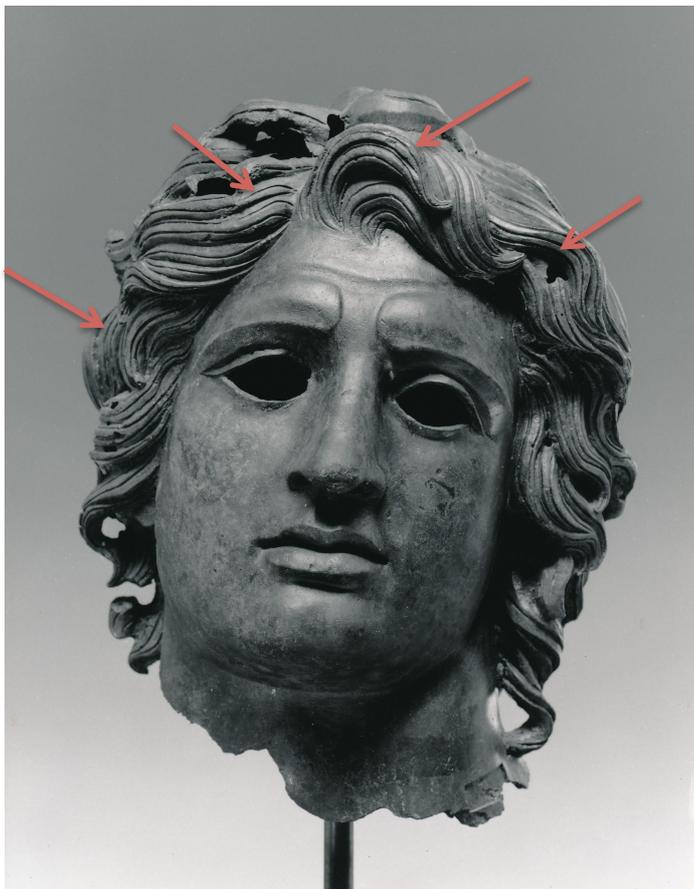
**Abb. 6** Bronzebildnis, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. L.2012.4.1, Abguss, Basel, Skulpturenhalle, Inv. Nr. 975; Foto: Martin Dorka Moreno



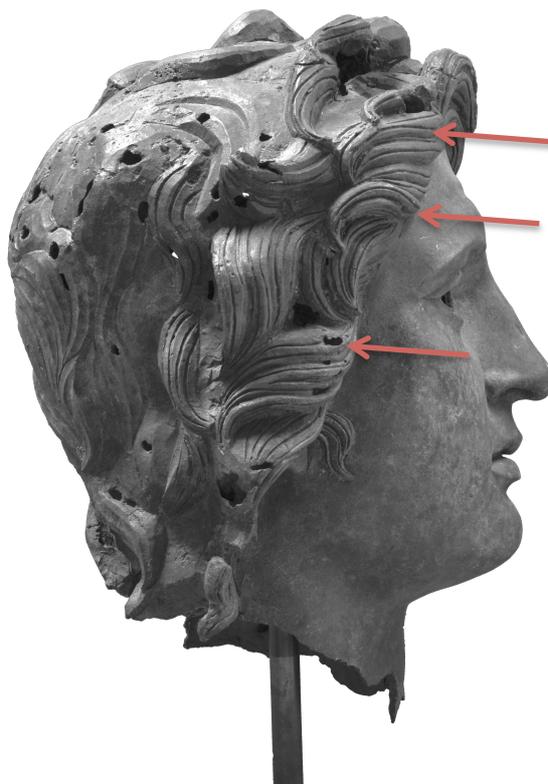
**Abb. 7** Bronzefigur, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. L.2012.4.1, Abguss, Basel, Skulpturenhalle, Inv. Nr. 975; Foto: Martin Dorka Moreno



**Abb. 8** Bronzefigur, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. L.2012.4.1, Abguss, Basel, Skulpturenhalle, Inv. Nr. 975; Foto: Martin Dorka Moreno



**Abb. 9** Bronzebildnis, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. L.2012.4.1, Abguss, Basel, Skulpturenhalle, Inv. Nr. 975; Foto: Skulpturenhalle Basel; Hans Stieger



**Abb. 10** Bronzebildnis, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. L.2012.4.1, Abguss, Basel, Skulpturenhalle, Inv. Nr. 975; Foto: Martin Dorka Moreno



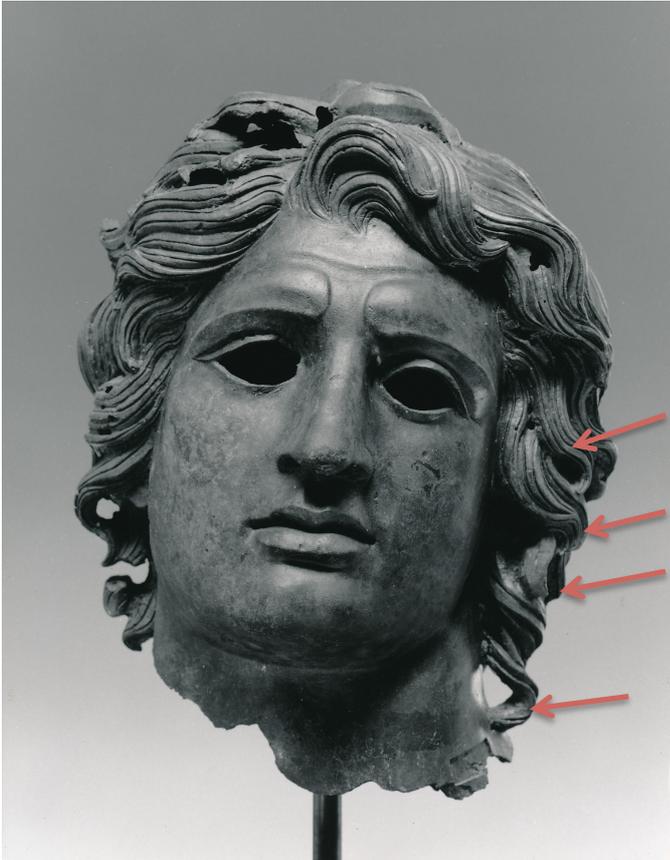
**Abb. 11** Achill-Kopf, Basel, Antikensammlung und Sammlung Ludwig, Inv. Nr. BS 298, Foto: Martin Kovacs



**Abb. 12** Achill-Kopf, Basel, Antikensammlung und Sammlung Ludwig, Inv. Nr. BS 298, Foto: Martin Kovacs



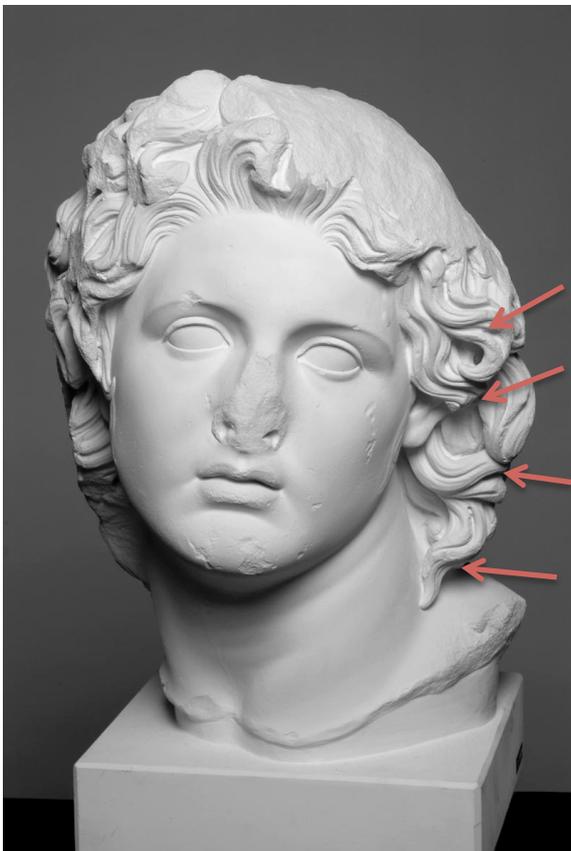
**Abb. 13** Achill-Kopf, Basel, Antikensammlung und Sammlung Ludwig, Inv. Nr. BS 298, Foto: Martin Kovacs



**Abb. 14** Bronzebildnis, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. L.2012.4.1, Abguss, Basel, Skulpturenhalle, Inv. Nr. 975; Foto: Skulpturenhalle Basel, Hans Stieger)



**Abb. 15** Bronzebildnis, New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. L.2012.4.1, Abguss, Basel, Skulpturenhalle, Inv. Nr. 975; Foto: Martin Kovacs



**Abb. 16** Typus Boston-Kapitol, Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 59.68; Abguss, Göttingen, Inv. Nr. A 1256; Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Foto: Stephan Eckardt



**Abb. 17** Typus Boston-Kapitol, Rom, Kapitolinische Museen, Inv. Nr. 732; Abguss, Göttingen, Inv. Nr. A 477; Archäologisches Institut der Universität Göttingen, Foto: Stephan Eckardt