



**SELBST DIE GENAUESTE
REPRODUKTION IST NICHT
in der Lage, die göttliche Kraft
der Originale zu absorbieren**

Fälschung

Elisa Bernard

Unter den zahlreichen Facetten, die das Konzept der Maskierung besitzt, lassen sich Aspekte des Verkleidens, Verhüllens oder Verbergens auf Fälschungen beziehen – Fälschung definiert als ein Akt der Vervielfältigung oder Herstellung eines Objekts in der Absicht, den Käufer oder Betrachter eines Werks zu täuschen, vornehmlich um dabei einen sozialen oder wirtschaftlichen Vorteil zu erzielen. Umgekehrt verstehen wir unter Authentizität, dass sich Ursprung, Urhebererschaft oder Herkunft eines Kunstwerks exakt identifizieren lassen und dass dieses Werk als wahrhaftiger Ausdruck des handwerklichen Könnens, der Werte und Überzeugungen eines Individuums oder einer Gesellschaft verstanden werden darf: eine echte Tasche von Hermès Birkin, ein echter Smaragd, ein echter Picasso.¹

Hier soll es nicht darum gehen, in anachronistischer Weise ein modernes Verständnis von Fälschung und Authentizität auf die Antike zu übertragen,² in der diese Konzepte eine andere Bedeutung und einen anderen Stellenwert besessen haben dürften. Zum einen wird in einer Reihe literarischer Quellen von Fälschungen in der griechischen und römischen Welt berichtet, durch die Bilder und Objekte aus religiösen oder profanen Gründen reproduziert wurden. Jedoch liegt dabei nicht die moderne Vorstellung einer Fälschung zugrunde, die durch das Streben nach Prestige oder finanziellem Gewinn charakterisiert ist.

Zum anderen existiert in literarischen und archäologischen Zeugnissen kein Hinweis darauf, dass es römischen Sammlern darum gegangen wäre, aus dem Namen und Renommee berühmter Individuen aus der Vergangenheit Profit zu schlagen, wenn sie römische Kunstwerke rückwirkend griechischen Meistern zuschrieben oder einen Zusammenhang mit berühmten historischen Persönlichkeiten postulierten. Stattdessen könnte hinter solchen Zuschreibungen – wofür im Folgenden plädiert werden soll – der ernsthafte Versuch stehen, ein Werk mit einer geschätzten kulturellen Tradition, wie etwa derjenigen des klassischen Griechenlands, in Verbindung zu bringen. In diesem Zusammenhang schlägt der Beitrag vor, eine eigene Kategorie von Authentizität in der römischen Welt einzuführen, die man als ›kulturalistisch‹ bezeichnen könnte.

Elisa Bernard (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Klassische Archäologie);
elisa.bernard@fau.de;

© Elisa Bernard 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Fälschung oder Schutz? Heilige Macht, städtische Sicherheit und die Aura des Originals in der griechischen und römischen Welt

Täuschungsabsicht bei der Reproduktion von Objekten lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen und konnte ›religiös‹ oder ›zivil‹ motiviert sein.³ Plutarch und Ovid berichten, dass Numa, der zweite legendäre König Roms, einen talentierten Künstler namens Valerius Mamurius damit beauftragte, von einem vom Himmel gefallenem Bronzeschild – ›ancile‹ genannt – mehrere Kopien anzufertigen.⁴ Plutarch zufolge waren die Schilde mit dem Original identisch hinsichtlich Form, Größe und Gestalt, »kai schema kai megethos kai morphen«. Ovid bezeichnet sie als in derselben Form geprägt, »simili caelata figura«. Ziel der Maßnahme sei es, die Augen eines Verräters zu täuschen, »error ut ante oculos insidiantis eat«. Tatsächlich sprach man dem Schild eine heilige und übelabwehrende Wirkung und somit das Wohlergehen der Stadt zu: Eine Seuche, die in der Stadt gewütet hatte, fand ein plötzliches Ende, nachdem der Schild vom Himmel gefallen war. Indem Numa die Kopien als das Original tarnte, versuchte er zu verhindern, dass es entwendet würde.

Bemerkenswert ist auch die Legende vom Palladion, wie sie Dionysios von Halikarnassos erzählt. Bei dem Palladion handelte es sich um ein ›eikon‹, ein Götterbild der Athena, das Zeus dem Dardanos gegeben hatte, um das Überleben der Stadt Ilion oder Troja und ihrer Bewohner zu sichern.

Einer populären Version vom Untergang Trojas zufolge wurde das Götterbild den Trojanern von Odysseus und Diomedes entwendet, um die Zerstörung der belagerten Stadt zu ermöglichen. Gemäß einer anderen Überlieferung wurde es von Aeneas nach Lavinium verbracht, von wo aus es schließlich nach Rom gelangte. Dionysios geht in seinen »Antiquitates Romanae« von einer Version aus, die beide Überlieferungen kombinierte und von zwei Palladia in Ilion berichtete:⁵ Eines wurde von den Griechen geraubt, während das andere in einem Heiligtum von Ilion aufbewahrt wurde, bis die Stadt eingenommen wurde und Aeneas das Götterbild an sich nahm. Das echte Palladion verblieb in Troja, während eine exakte Nachbildung des Originals⁶ in einem öffentlichen Bereich aufgestellt wurde, um dort all jene zu täuschen, die in seinen Besitz gelangen wollten.

In beiden Fällen, die zum Bereich des Mythos gehören, soll die Maskierung eine potentielle Entwendung verhindern, um den göttlichen Schutz der Stadt zu gewährleisten. Der Fokus liegt nicht auf dem Objekt selbst und seinem ästhetischen, historischen oder materiellen Wert. Die Fälschung ist nicht durch ein Streben nach sozialem Prestige oder finanziellem Gewinn motiviert. Im Vordergrund steht vielmehr ein religiöses und soziales Anliegen.

Libanios' Bericht über Antiochos II., der von 261 bis 246 vor Christus herrschte und Kultstatuen von der Insel Zypern stahl, indem er die Originale unentdeckt durch Kopien ersetzte, fügt dem skizzierten Phänomen eine weitere Nuance hinzu.⁷ Mit dem Ziel, neue Gottheiten nach Antiochia, die neu gegründete Hauptstadt des Seleukidenreichs, zu bringen, ließ Antiochos II. von ihren Götterbildern, ihren ›agalmata‹, exakte Reproduktionen, ›typoi‹, anfertigen. Die vom König beauftragten Männer entfernten geschickt die Originale und ersetzten sie durch Reproduktionen. Anschließend verließen sie die Insel mit den antiken Götterstatuen vor den Augen der nichtsahnenden Zyprioten und ließen die neu geschaffenen Statuen in der Gestalt der Originale zurück.⁸ In diesem

Fall besteht der Zweck der trügerischen Verschleierung eines heiligen Objekts von uneretzlichem Wert nicht darin, es vor Vereinnahmungen zu schützen, sondern es selbst zu vereinnahmen.

Wie schon Anna Anguissola betont hat, zeigt der von Libanios geschilderte Fall noch deutlicher als die Berichte von Plutarch, Ovid und Dionysios von Halikarnassos, dass die Fälschung darauf abzielt, eine etablierte Verbindung zwischen dem Signifikanten und seiner Bedeutung für potenzielle Empfänger zu stören. Der neue Signifikant soll die Empfänger der Fälschung manipulieren und sie dazu bringen, unwillkürlich die Gesamtheit ideeller Werte, die zuvor mit dem Original verbunden waren, auf die Fälschung zu übertragen. Aus der Perspektive der Betrachter, die sich der Substitution nicht bewusst sind, bleibt das Original unverändert, und für die von Antiochos getäuschten Zyprioten gibt es keinen erkennbaren Unterschied zwischen dem Original und seiner Fälschung. Die Urheber der Fälschung sind sich jedoch des Unterschieds sehr wohl bewusst. Aus ihrer Sicht üben die Verehrer der Fälschung eine Form der Verehrung aus, die sich an minderwertige Manifestationen der Götter richtet. Zwischen dem Original und der Fälschung klafft eine unüberbrückbare ontologische und funktionale Distanz: Das Originalobjekt behält eine bestimmte Kraft, die sie nicht auf seine Nachbildung übertragen lässt, egal wie originalgetreu die Reproduktion ist.⁹ Wie im Fall von Numas Ancile und dem Palladion sind die im Auftrag Antiochos' II. gefälschten Agalmata jedoch nicht durch den Wunsch nach sozialem oder wirtschaftlichem Gewinn motiviert. Vielmehr könnte es sein, dass der Besitz des Originals die Dominanz des Besitzers unterstreicht, analog zu den politischen Besitzansprüchen der Seleukiden auf Zypern.

Um den Aspekt noch weiter zu präzisieren, lohnt es sich, kurz eine Anekdote über Ptolemaios III. Euergetes in den Blick zu nehmen, der wenig später als Antiochos II. von 247 bis 222 vor Christus herrschte. In seinem Kommentar zu Hippokrates' Schrift über Epidemien erwähnt Galen,¹⁰ dass Ptolemaios aus Athen die in der Zeit Alexanders des Großen angefertigte offizielle Sammlung der Dramentexte von Aischylos, Sophokles und Euripides entlieh, um sie in der Bibliothek von Alexandria kopieren zu lassen, und dafür als Sicherheit fünfzehn Silbertalente hinterlegte. Nachdem er jedoch eine prächtige Kopie angefertigt hatte, behielt Ptolemaios die Schriften und schickte den Athenern die Kopien zurück, wobei er sie bat, die neuen anstelle der alten Schriften anzunehmen und die fünfzehn Talente zu behalten.¹¹ Ptolemaios' Entscheidung, die Originale zu behalten, wurde durch seine Bereitschaft, sie käuflich zu erwerben, noch unterstrichen. Dies lässt darauf schließen, dass er den Originalen einen Wert beimaß, der sich auf keine noch so exquisite Nachbildung übertragen ließ, und dass dieser Wert nicht nur symbolischer Natur war, sondern auch eine greifbare wirtschaftliche Dimension besaß – entsprechend dem modernen Verständnis von Fälschung. Zugleich ist aber auch festzuhalten, dass Ptolemaios im Gegensatz zu Antiochos nicht versuchte, die Athener zu täuschen, indem er vorgab, die alte Sammlung zurückzugeben. Stattdessen legte er ihren wahren Charakter offen: als Kopien, nicht als Fälschungen.

Fälschung oder Autorität der Tradition? Urheberchaft, Herkunft und kultureller Wert im römischen Sammlungswesen

Im Bereich des Sammelns ist die Grenze zwischen einer modernen Fälschung und einer getreuen Kopie, einer ›honest copy‹,¹² nie ganz eindeutig. Dies deutet auf ein anderes Verständnis und einen anderen Wert von Authentizität hin.

Ab der Zeit des Hellenismus begannen Griechen und Römer, Objekte zu sammeln und sie in Palästen, Villen und Gärten auszustellen.¹³ Mit steigendem Wert dieser Objekte stieg auch die Nachfrage nach ihnen, was Kopisten und möglicherweise auch Fälscher dazu veranlasste, zusätzliche Stücke anzufertigen.¹⁴ Die Praxis der fälschlichen Zuschreibung, die weithin als Ausdruck des Wunsches angesehen wird, ›nobilia opera‹ der Vergangenheit zu besitzen oder auszustellen, scheint in literarischen Quellen der Kaiserzeit Widerhall zu finden. Ein bemerkenswertes Beispiel für dieses Phänomen findet sich in Martials Epigramm 39 aus Buch 4, das häufig als Hinweis auf antike Kunstfälschungen angeführt wird. Der Dichter zeichnet hier ein leicht ironisches Porträt eines gewissen Charinus, der als einziger eine Sammlung antiker griechischer Originale von Myron, Praxiteles, Skopas und Phidias¹⁵ sowie von Objekten vorweisen konnte, die sich aufgrund des Ruhms der herstellenden Werkstatt, aufgrund von Materialqualität oder ihres hohen Alters hervortaten. Nur ein schlichtes Werk – ›purum‹ – fehle unter den hervorragenden Stücken in der Sammlung des Charinus.

Dass hier ein Doppelsinn vorliegt, ist offenkundig, jedoch lässt sich die genaue Bedeutung von Martials Worten nicht ohne Weiteres erschließen. Es sind zwei grundlegende Hypothesen denkbar, um seine Botschaft zu erklären. Eine wörtliche Lesart des Epigramms legt nahe, dass der Dichter sich über Charinus' Einbildung, wertvolle Originale zu besitzen, lustig machte und andeutete, dass es sich in Wirklichkeit um Fälschungen handelte, die den Käufer – oder den Gast – täuschen sollten. In diesem Fall läge ein klarer Hinweis auf die Existenz künstlerischer Fälschungen im alten Rom vor.¹⁶ Daneben lässt sich jedoch eine zweite Hypothese aufstellen: nämlich dass Martial zum rhetorischen Mittel einer bewussten Übertreibung greift, die aber nicht wörtlich genommen werden soll. In diesem Szenario könnte die sarkastische Anspielung auf berühmte Meister schlicht dazu dienen, die Person zu tadeln, die Kultiviertheit vorgibt, der es aber tatsächlich an echter Bildung mangelt. Doch selbst wenn wir die erste Hypothese einer wörtlichen Interpretation akzeptierten, bleibt Martials Darstellung von Charinus uneindeutig in Bezug auf die Art und Weise, wie fälschliche Zuschreibungen transportiert worden sein könnten: sei es durch mündliche Überlieferung, Künstlersignatur oder spezifische Zuschreibungsformeln.

So findet sich die Praxis der fälschlichen Zuschreibung im Medium der Schrift beispielsweise im Vorwort zu einer der Sammlungen des Fabeldichters Phaedrus aus dem ersten Jahrhundert nach Christus. Auf diese Passage wird häufig Bezug genommen, um die Existenz von Kunstfälschern in der römischen Antike zu belegen.¹⁷ Phaedrus räumt zwar ein, dass er sich auf Äsop als Quelle kreativer Inspiration stützt, verweist aber auch auf die unter Künstlern seiner Zeit übliche Praxis, ihre Werke mit den Namen berühmter Meister der Vergangenheit zu signieren, etwa dem des Praxiteles für Marmorskulpturen, des Myron für Silber oder des Zeuxis für Gemälde. Phaedrus unterstellt, dass diese Praxis dazu diene, den Geldwert ihrer Werke zu steigern.¹⁸ Diese Passage ist jedoch zumin-

dest mehrdeutig, denn sowohl die Absichten der Handwerker, die ihre Werke mit dem Namen eines früheren Meisters versahen, als auch die Denkweise potenzieller Käufer lassen sich nicht zwangsweise mit der Annahme in Einklang bringen, dass die Zuschreibung eines zeitgenössischen Werks an einen alten Meister ein Akt der Täuschung sein müsse.¹⁹ Stattdessen könnte auch eine Antonomasie vorliegen, ein rhetorisches Mittel, mit dem die Zugehörigkeit des Werks zur vorherrschenden Tradition des klassischen Stils durch die Nennung eines renommierten Meisters des griechischen Kanons bekräftigt wird. Ähnlich wie Phaedrus, der sich auf die Autorität von Äsop berief – »auctoritatis (...) gratia« –, konnten römische Künstler des ersten Jahrhunderts nach Christus die Namen berühmter Künstler wie Praxiteles, Myron und Zeuxis in ihre Werke einfließen lassen und ihnen so einen Hauch von Antike und künstlerischer Meisterschaft verleihen.

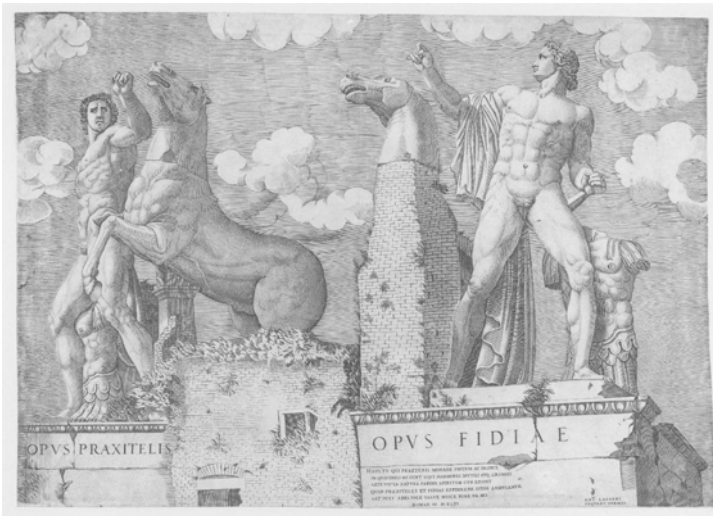


Abb. 1: Statuen der Dioskuren auf dem Quirinal mit Bezeichnung als »Opus Praxitelis« and »Opus Fidia«, Rom 1546, Druckgraphik

Der Einsatz retrospektiver attributiver Formeln für bestimmte Skulpturen, die bis in die Spätantike hinein im öffentlichen Raum ausgestellt waren, könnte auf eine anhaltende Auseinandersetzung mit diesem Phänomen hindeuten.²⁰ Ein bemerkenswertes Beispiel sind die Dioskuren auf dem Quirinal. Dabei handelt es sich um zwei monumentale Marmorstatuen, die seit dem sechzehnten Jahrhundert auf Geheiß von Sixtus V. am Fuße des Quirinalshügels in Rom stehen. In der Spätantike wurden die beiden Statuen als »Opus Fidia« und »Opus Praxitelis«, Werk des Phidias und Werk des Praxiteles, bezeichnet, wie aus einigen Zeichnungen des sechzehnten Jahrhunderts hervorgeht, die den Zustand vor der Restaurierung durch Sixtus V. wiedergeben (Abb. 1).²¹ Es ist unwahrscheinlich, dass die Rossebändiger, die offenkundig beide in römischer Zeit für ein und denselben Aufstellungszusammenhang, möglicherweise im Tempel des Serapis, angefertigt wurden, ihre wahre Natur verbergen und stattdessen als Werke der

beiden griechischen Meister erscheinen sollten. In der Forschung wurden die Inschriften als Ausdruck einer während der Spätantike aufkommenden, antiquarianischen Perspektive auf die klassische Antike gedeutet. Das Festhalten an oder die Beschwörung der prestigeträchtigen griechischen Kulturtradition, deren Höhepunkt bestimmte Meister und bestimmte Kunstwerke darstellten, war ein Wert, der im Gegensatz zum persönlichen Prestige eines individuellen Autors oder Werks stand. Dieses Verständnis von Authentizität könnte man als ›kulturalistisch‹ bezeichnen.

Der Wert eines Kunstwerks kann den Wert seines Vorbilds und der künstlerischen Tradition, aus der es schöpft, übersteigen. Es kann auch deshalb wertvoll sein, weil es über Generationen hinweg von bedeutenden Besitzern weitergegeben wurde. Andererseits lässt sich die Zuweisung einer unmöglichen Provenienz an ein Kunstwerk als eine weitere Form der Verschleierung seiner wahren Natur verstehen – nun tatsächlich mit dem Ziel, den Betrachter zu täuschen, um Prestige zu erlangen. In lateinischen literarischen Quellen finden sich einige solche Fälle absurder Provenienzen überliefert. So berichten beispielsweise Martial und Statius, dass eine berühmte Statuette des sitzenden Herkules von Lysipp geschaffen wurde und sich schließlich im Besitz Alexanders des Großen, Hannibals und Sullas befand, bevor sie in die Hände des Novius Vindex gelangte, eines vergleichsweise wenig bekannten Mannes.²² Die fiktive Traditionslinie dieser Statuette, die durch den Besitz von drei der berühmtesten siegreichen Feldherren im antiken Mittelmeerraum führte, diente wie später die Dioskuren vom Quirinal möglicherweise dazu, die militärische Stärke Roms und seine kulturelle Assimilation griechischer Einflüsse zu demonstrieren – eine weitere Antonomasie.

Masken der Verehrung: Von Täuschung zu sakraler und kultureller Wertschätzung

Moderne Fälschungen zeichnen sich in der Regel durch eine vorsätzliche und betrügerische Absicht aus, die oft durch wirtschaftliche oder soziale Motive getrieben ist; ihr Hauptziel besteht darin, den an ihrer Herstellung oder Ausstellung beteiligten Personen finanziellen Gewinn oder Ansehen zu verschaffen. In der Antike besaß die Fälschung jedoch eine andere Funktion, die als gesellschaftstragend und religiös charakterisiert werden könnte. In griechischen und römischen fiktionalen Erzählungen werden Fälschungen von Gegenständen mit sakralem oder talismanischem Wert angefertigt, um das authentische Stück zu tarnen und es vor möglicher Aneignung zu schützen. Alternativ kann eine Fälschung es erlauben, einen Gegenstand vor den Augen ahnungsloser Beobachter zu entwenden. Während die Opfer von Fälschungen die bereits mit dem Original verbundenen Werte auf die Nachbildung übertragen können, wie die Schilde von Numa, das Palladion und die neuen zypriotischen Agalmata zeigen, ist selbst die genaueste Reproduktion nicht in der Lage, die göttliche Kraft der Originale zu absorbieren. Diese Beobachtung unterstreicht die Betonung des Prinzips der Originalität, die während der griechischen Klassik und des Hellenismus als eigenständiger Wert anerkannt wurde. Mit Ausnahme von Ptolemaios III., der bereit ist, der Reproduktion einen monetären Wert zuzuweisen, aber im Austausch dafür eine getreue Kopie und keine Fälschung anbietet,

lassen sich jedoch kaum wirtschaftlichen oder sozialen Absichten erkennen. Folglich wäre die Verwendung des Begriffs ›Fälschung‹ im heutigen Sinne ein Trugschluss.

Für römische Kunstsammlungen und Kunstkennerchaft wurde das Phänomen der Kunstfälschung bereits in einer Reihe von literarischen Quellen aus dem ersten Jahrhundert nach Christus und in archäologischen Funden beobachtet. Jedoch wird im Rahmen des vorliegenden Beitrages die These entwickelt, dass Zuschreibungen an griechische Meister sowie konstruierte Provenienzen bestimmter Kunstwerke nicht darauf abzielten, potenzielle Käufer oder Besucher von Sammlern mit einer gefälschten Urheberchaft zu täuschen. Vielmehr können solche Zuschreibungen als rhetorische Mittel angesehen werden, die dazu dienten, die militärische Stärke Roms und seine kulturelle Assimilation der griechischen Kunst und Kultur zu feiern, indem sie sich, um Phaedrus zu zitieren, auf die Auctoritas antonomastischer antiker Meister und Feldherren beriefen. Für die römische Kunstszene lässt sich eine ›kulturalistische‹ Auffassung von Authentizität postulieren, die sich auf das Prestige einer kulturellen Tradition stützt und nicht auf das individuelle Prestige eines einzelnen Künstlers, der lediglich als Pars pro toto betrachtet wird. Diese Auffassung stellt den Bezug eines Werks zu dieser Tradition und seine Kontinuität mit ihr stärker in den Vordergrund als seine Originalität oder Neuartigkeit.²³ Hier zeigt sich ein deutlicher Gegensatz zur ›modernen‹ Verständnis von ›Authentizität‹.

Übersetzung aus dem Englischen: Julian Schreyer

Anmerkungen

- 1 I am indebted to the organisers and participants of the Maske conference for their generous comments on an earlier version of this paper presented there. I am especially grateful to Dr Julian Schreyer for the immense care and attention he devoted to my work. A special thank you also to the anonymous reviewer for their helpful remarks.
Sagoff 1978; Dutton 1983; 2003; 2009.
- 2 Higbie 2017; Hallet 2023.
- 3 Die Beobachtungen in diesem Absatz greifen von Anguissola (2007, 2022) vorgebrachte Argumente auf, nuancieren und integrieren sie.
- 4 Plut. Numa 13; Ovid fast. 3, 351ff.
- 5 Dion. Hal. ant. 1, 69, 3.
- 6 εἰκόνα δ' ἐκείνου κατεσκευασμένην ὡς μηδὲν τῆς ἀρχετύπου διαφέρειν.
- 7 Lib. Or. 11, 111–113.
- 8 Downey 1959; Saliou 1999–2000; 2010.
- 9 Anguissola 2007, 101.
- 10 CMG V 10, 2, 1, p. 79–80 Wenkebach.
- 11 παρακαλῶν [...] λαβεῖν ἀνθ' ὧν ἔδοσαν βιβλίων παλαιῶν τὰ καινά. Blum 1991, 41–42.
- 12 Dutton 2003.
- 13 Zum Sammeln von Kunst in römischer Zeit s. Fuchs 1999; Rutledge 2012; Wellington – Pegazzano 2015; Adornato et al. 2020.

- 14 Zu Kopien griechischer Kunstwerke in römischen Kontexten s. Neudecker 1988; Marvin 1989; Settis 2015.
- 15 »Et solus veteres Myronos artes/solus Praxitelus manum Scopaeque/solus Phidiaci toreuma caeli.«
- 16 Higbie 2017; Anguissola 2022.
- 17 Phaedr. 5, 1, 4–7. Anguissola 2022; Hallett 2023.
- 18 »Ut quidam artifices nostro faciunt saeculo/Qui pretium operibus maius inveniunt novis/Si marmoris ascripserunt Praxitelen suo/Trito Myronem argento, tabulae Zeuxidem«.
- 19 Keesling 2018, 97–99.
- 20 Keesling 2018.
- 21 Coates-Stephens 2017, 318–328; Keesling 2018, 93–95.
- 22 Mart. 9, 43–44; Statius Silv. 4, 6, 20–46. McNelis 2008; Hallett 2023, 80–82.
- 23 Dutton 2003; Bernard 2021.

Literatur

- Adornato u.a. 2020: G. Adornato – W. Cupperi – G. Cirucci, *Beyond Art Collections. Owning and Accumulating Objects from Greek Antiquity to the Early Modern Period* (Berlin 2020)
- Anguissola 2007: A. Anguissola, *Retaining the Function. Sacred Copies in Greek and Roman Art*, *RES: Anthropology and Aesthetics* 51, 2007, 98–107
- Anguissola 2022: A. Anguissola, *Funzione e materia. Note al concetto di »falsificazione« nel mondo romano*, in: M. Salvadori – E. Bernard – L. Zamparo – M. Baggio (Hg.), *Beyond Forgery. Collecting, Authentication and Protection of Cultural Heritage* (Padua 2022) 41–53
- Bernard 2021: E. Bernard, *Exploring Authenticity through Classical Art. Originals, Fakes and Copies*, *Studies in Conservation* 67, 2021, 38–49
- Blum 1991: R. Blum, *Kallimachos. The Alexandrian Library and the Origins of Bibliography* (Madison 1991)
- Coates-Stephens 2017: R. Coates-Stephens, *Statue Museums in Late Antique Rome*, *ArchCl* 68, 2017, 309–342
- Downey 1959: G. Downey, *Libanius' Oration in Praise of Antioch (Oration XI)*, *Proceedings of the American Philosophical Society* 103, 5, 1959, 652–686
- Dutton 1983: D. Dutton (Hg.), *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art* (Berkeley 1983)
- Dutton 2003: D. Dutton, *Authenticity in Art*, in: J. Levinson (Hg.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (New York 2003) 324–343
- Dutton 2009: D. Dutton, *The Art Instinct. Beauty, Pleasure, & Human Evolution* (New York 2009)
- Fuchs 1999: M. Fuchs, »In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus«. *Studien zur Romanisierung der späthellinistischen Kunst im I. Jh. v. Chr.* (Mainz 1999)

- Hallett 2023: C. H. Hallett, »Corinthian Bronzes«. Miniature Masterpieces—Flagrant Forgeries, in: J. N. Hopkins – S. McGill (Hg.), *Forgery Beyond Deceit. Fabrication, Value, and the Desire for Ancient Rome* (Oxford 2023) 44–92
- Higbie 2017: C. Higbie, *Collectors, Scholars, and Forgers in the Ancient World. Object Lessons* (Oxford 2017)
- Keesling 2018: C. M. Keesling, *Epigraphy of Appropriation. Retrospective Signatures of Greek Sculptors in the Roman World*, in: D. Y. Ng – M. Swetnam-Burland (Hg.), *Reuse and Renovation in Roman Material Culture. Functions, Aesthetics, Interpretations* (Cambridge 2018) 84–111
- Levinson 1987: J. Levinson, *Zemach on Paintings*, *The British Journal of Aesthetics* 27, 1987, 278–283
- Marvin 1989: M. Marvin, *Copying in Roman Sculpture. The Replica Series*, in: K. Preciado (Hg.), *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions* (Washington 1989) 29–45
- McNelis 2008: C. McNelis, »Ut Sculptura Poesis:« Statius, Martial, and the Hercules »Epitrapezios« of Novius Vindex, *AJPh* 129, 2, 2008, 255–276
- Neudecker 1988: R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien* (Mainz 1988)
- Rutledge 2012: S. Rutledge, *Ancient Rome as a Museum. Power, Identity, and the Culture of Collecting* (Oxford 2012)
- Sagoff 1978: M. Sagoff, *On Restoring and Reproducing Art*, *The Journal of Philosophy* 75, 1978, 453–470
- Saliou 1999–2000: C. Saliou, *Les fondations d'Antioche dans le Antiochikos (Oratio XI) de Libanios*, *Aram periodical* 11–12, 1999–2000, 357–388
- Saliou 2010: C. Saliou, *L'Éloge d'Antioche (Libanios, discours 11 = Antiochikos) et son apport à la connaissance du paysage urbain d'Antioche*, in: C. Saliou u. a. (Hg.), *Les sources de l'histoire du paysage urbain d'Antioche sur l'Oronte* (Paris 2010) 43–56
- Settis 2015: S. Settis, *Serial/Portable Classic* (Mailand 2015)
- Wellington Gahtan – Pegazzano 2015: M. Wellington Gahtan – D. Pegazzano, *Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World* (Leiden 2015)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: The Metropolitan Museum of Art, *Drawings and Prints*, 17.50.19-122. CCO

