

DE GRUYTER

*Antonia Putzger, Marion Heisterberg,  
Susanne Müller-Bechtel (Hrsg.)*

# NICHTS NEUES SCHAFFEN

PERSPEKTIVEN AUF DIE TREUE KOPIE  
1300-1900



DE  
G

**NICHTS NEUES SCHAFFEN**



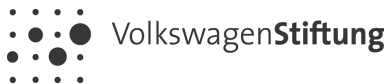
Antonia Putzger, Marion Heisterberg  
und Susanne Müller-Bechtel (Hrsg.)

# NICHTS NEUES SCHAFFEN

Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900

De Gruyter

Diese Publikation wurde gefördert von der VolkswagenStiftung, Hannover.



ISBN 978-3-11-044003-4  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-043114-8  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-043122-3

**Library of Congress Control Number: 2018936218**

**Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek**

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliographie;  
detailed bibliographic data are available on the internet at <http://dnb.dnb.de>

© 2018 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandabbildung: Johann Dietrich Findorff, Rhinoceros, 1751/52, Kopie nach Jean Baptiste Oudry,  
Leinwand, 112 × 140 cm, Schwerin, Staatliches Museum (Detail, bearbeitet)

Satz: LVD GmbH, Berlin

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# INHALT

## **Einleitung**

Marion Heisterberg, Susanne Müller-Bechtel, Antonia Putzger  
**Nicht einzig-, aber eigenartig, oder: *What do copies want?* 7**

## **Introduction**

Marion Heisterberg, Susanne Müller-Bechtel, Antonia Putzger  
**Particular, not Singular, or: *What Do Copies Want?* 17**

Megan Holmes

**Reproducing Sacred Likeness in Early Modern Italy 27**

Joris Corin Heyder

## **Wiederholung und Differenz**

Beobachtungen zum liniengenauen Motivtransfer in  
der spätmittelalterlichen Buchmalerei 45

Hannah Wirta Kinney

**Transcribing Material Values in Doccia's Porcelain *Medici Venus* 71**

Ruth Wolff

## **Eigenhändigkeit und Kopie zwischen Kunst und Recht**

Zu notariellen Kopien von Text und Bild im Italien des Mittelalters 93

Peter Heinrich Jahn

## **„Le copie son' ancora fatte ...“**

Zum medialen Status der Plankopie im frühneuzeitlichen Architekturbetrieb 111

Claudia Gaggetta

**The Faithful Copy as a Medium of Appropriation and Propaganda**

French Commissions after Leonardo's *Last Supper* 133

Grischka Petri

**The Photograph as *Acheiropoieton***

A Copyright Perspective 153

Helmut Hess

**Wiederholungen unter „Hinweglassung jeder Farbe“**

Die Grisaille-Kopie als Transkriptionshilfe in der frühen Reproduktionsfotografie 175

Kristina Hegner

**Die Geschichte und Funktion der Gemäldekopien in den**

**großherzoglich-mecklenburgischen Kunstsammlungen** 191

Ilka Voermann

**„Ausgezeichnet durch ihre Treue“**

Gemäldekopien in fürstlichen Sammlungen des 19. Jahrhunderts 215

Ralf Bormann

**Das verschleierte Bild**

Zur Logik der Kopie in der Sammlung des Grafen Wallmoden (1736–1811) 231

Carla Mazzarelli

**Faithful Substitutes**

Rome in the 19<sup>th</sup> Century and Copies as *monumenti-documenti* of State Heritage 251

Charlotte Schreiter

**Vom Nutzen der Genauigkeit**

Kopienkritik und die Konstruktion von Antike 267

**Autorinnen und Autoren** 283

**Abbildungsnachweis** 289

**Personenregister** 293

**Tafelteil** 299

## EINLEITUNG

Marion Heisterberg, Susanne Müller-Bechtel, Antonia Putzger

### **NICHT EINZIG-, ABER EIGENARTIG, ODER: WHAT DO COPIES WANT?**

There was no 'original,' in other words, until someone tried but failed to replicate it. The original was the creature of the replica.<sup>1</sup>

Konsequent weitergedacht bedeutet diese eingängige These von Alexander Nagel und Christopher Wood, dass es Kopien und Originale im heutigen Sinne, als Teile eines dichotomischen Beziehungsgefüges, erst ab einem bestimmten Punkt, den Nagel und Wood historisch in der Renaissance verorten, geben konnte. Existiert also auch die treue Kopie, die – nach welchen Maßstäben auch immer – als gelungen bewertete Wiederholung einer konkreten Vorlage, erst seit der Neuzeit als Folge einer solchen Dichotomisierung? Oder konstituiert sie eine (noch) „unschuldige“ Vorstufe? Gleich zu welcher Antwort man kommt, deutet schon diese Frage an, dass im Zentrum dieses Bandes eine Umkehr der üblichen Blickrichtung steht: Von der Kopie ausgehend, soll nach ihrer Beziehung zu einem bereits Gegebenen gefragt werden. Denn die Eigentümlichkeit einer Kopie liegt unserer Auffassung nach in eben dieser Ausrichtung an einem bereits Gegebenen. Folglich lautet ein erstes und ernstzunehmendes Anliegen der Kopie bzw. der Kopistin/des Kopisten: NICHTS NEUES SCHAFFEN. Eine von dieser Setzung ausgehende Untersuchung und qualitative Bewertung von Kopien müsste also in erster Linie die Art und Qualität ihrer Treue zur Vorlage thematisieren. Vor dem Hintergrund der als „Gerichtetheit“ beschreibbaren Besonderheit von Kopien ist daher umso erstaunlicher, dass Kopien oft danach beurteilt wurden und werden, wie innovativ sie sind, was sie dem Vorbild hinzufügen oder wie sie es kreativ überbieten.

Doch wie wird man der Eigenschaften habhaft, die Kopien als solche ausmachen? Wie soll man einen kunsthistorischen Umgang gerade mit den Objekten entwickeln, die sich durch weitgehende, offenbar zielgerichtete visuelle und/oder inhaltliche Annäherung an bestimmte Vorlagen auszeichnen und dabei Epochen- wie Händezuordnungen, schließlich Originalitätspostulate unterlaufen? Wie kann frei und ohne Vorurteile über künstlerische Objekte nachgedacht werden, jenseits des Kults um das Originale schaf-

1 Nagel/Wood 2010, 25.



fende oder diese stets durch Innovationen überbietende Genie? Über solche und viele weitere Fragen sind die drei Herausgeberinnen dieses Bandes zuerst im Jahr 2012 ins Gespräch gekommen – ein Gespräch, dessen lebhafter Verlauf schließlich zur Tagung *Nichts Neues Schaffen* im Sommer 2014 führte. Ziel war es, internationale KopienforscherInnen zusammenzubringen und in der gemeinsamen Erörterung solcher Fragen „Perspektiven auf die treue Kopie“ zu eröffnen. Die nun in einem zweiten Schritt vorgelegten Abhandlungen basieren – in erweiterter und vertiefender Form – auf Beiträgen zu dieser Konferenz.

Mit der Kopie nimmt der vorliegende Band ein Thema in den Blick, das als Teil eines seit einigen Jahren stetig wachsenden Interesses der kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung an Phänomenen der Vervielfältigung und des Transfers von Bildern zu verstehen ist. Gerade im digitalen Zeitalter rückt die Kopie als Wiederholung, Nachahmung, Transfer- und Transformationsmedium, als Skandalon von Copyright und Fälschung mehr denn je ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Ja, das 21. Jahrhundert könnte zum Jahrhundert der Kopie werden, wie es Martina Długaiczky im Katalog zur Karlsruher Ausstellung *Déjà-vu* (2012) formulierte.<sup>2</sup> Doch auch angesichts der Vielfalt von Publikationen, Ausstellungen und Forschungsprojekten zu Kopien in den letzten Jahren<sup>3</sup> hat die spezifische Erforschung der *treuen Kopie* nicht an Relevanz verloren, im Gegenteil: Das Desiderat von diesbezüglichen Untersuchungen besteht nach wie vor. Seine Erfüllung verspricht Erkenntnisse zur Historisierung von Werkbegriffen sowie Konzepten von Ähnlichkeit, Authentizität und Originalität und damit auch zu urheberrechtlichen und ethischen Fragestellungen.<sup>4</sup> Konkret bieten die hier versammelten Ansätze exemplarische Lösungen für einen wissenschaftlichen Umgang mit dem vorhandenen, noch oft in den Depots der Museen verborgenen Bestand an Kopien an – einem Fundus, der nicht nur kulturhistorisch interessant ist, sondern auch in kunstwissenschaftlicher und medientheoretischer Perspektive der weiteren Erforschung wert erscheint.

### **Die treue Kopie als konstitutive und flexible Kategorie**

Die Kulturgeschichte der Kopie wäre leicht und auf breiter Materialbasis geschrieben, rückte man die Geschichte ihrer Abwertung ins Zentrum: Bereits Plinius der Ältere

2 Długaiczky 2012, 76.

3 Preciado (Hg.) 1989; Lenz (Hg.) 1992; Ausst.-Kat. Aachen 2008; Augustyn/Söding (Hg.) 2010; Bartsch/Becker (Hg.) 2010; Mazzarelli (Hg.) 2010; Probst (Hg.) 2011; Ausst.-Kat. Karlsruhe 2012; Ausst.-Kat. Schwerin 2012; Cupperi (Hg.) 2014; Münch/Tacke (Hg.) 2014; Osano (Hg.) 2014; Tietenberg (Hg.) 2015; Hick/Schmücker (Hg.) 2016. Angesichts der Konjunktur des Kopienthemas erhebt diese Aufstellung keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit.

4 An dieser Stelle sei auf die Konferenzen und Publikationen der Bielefelder Forschungsgruppe Ethik des Kopierens/Ethics of Copying (ZiF Bielefeld 2015–2017, Leitung: Reinold Schmücker, mit Thomas Dreier und Pavel Zahrádka) verwiesen.

schilderte die Geschichte der Kunst als eine Abfolge ständiger Neuerungen.<sup>5</sup> Sein Zeitgenosse Quintilian war ähnlicher Ansicht: Die wichtigsten Eigenschaften von Kunst seien so unnachahmlich wie unvermittelbar: *ingenium*, Erfindungsgabe, Lebenskraft und Leichtigkeit. Daraus ergibt sich bei Quintilian die Folgerung:

Alles, was einem anderen ähnlich ist, ist zwangsläufig geringer als das Nachgeahmte. So etwa der Schatten gegenüber dem Körper, das Abbild gegenüber dem Gesicht und das Spiel der Schauspieler gegenüber dem echten Gefühlsausdruck. [...] In denen, die wir zum Vorbild nehmen, steckt Natur und echte Kraft, dagegen ist alle Nachahmung etwas Gemachtes und paßt sich einem fremden Plan an. [...] es dürfte kaum genügen, ein Abbild des Vorzüglichen herzustellen [...] sozusagen dessen Oberhaut.<sup>6</sup>

Die antagonistischen Begriffe, die offenbar bereits in der römischen Antike existierten, in der Renaissance wiederkehrten und in der Genieästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts ihren uneingeschränkten Höhepunkt fanden, sind allbekannt: Es sind Begriffspaare wie *tot* versus *lebendig*, *abhängig* versus *frei*, *gestohlen* versus *erfunden*, mit denen die Kopie zum geistlosen Spiegelbild des Originals, zur Epidermis ohne Organismus oder zum körperlosen Schatten, der im platonischen Sinne den Schatten-Existenzen dieser Welt noch nachgeordnet ist,<sup>7</sup> erklärt wird.

Gewisse nützliche Eigenschaften von Kopien, wie zum einen ihr informatives Potenzial im Hinblick auf die Untersuchung beschädigter oder verloreener Originale, zum anderen der Erwerb technischer Fertigkeiten seitens des Kopisten, ja sogar der hohe Grad an *Kunst* (im Sinne von Können), dessen es bedarf, um eine treue Kopie anzufertigen, wurden zwar nicht immer unterschlagen. Angeführt werden diese Qualitäten jedoch meist als Stadium, das es zu überwinden gilt, oder als Aussage, die der Einschränkung bedarf. Die jahrhundertealte Kulturtechnik des Kopierens und die zahlreichen erhaltenen Stücke, die als nachrangige Garnitur die Museumsdepots füllen, fordern jedoch zu einer neuen Wahrnehmung und Bewertung auf – und das nicht nur mit Blick auf „Kopien“ neueren Datums, z. B. der zunehmend als Kunstform akzeptierten *Appropriation Art*.

In dem Bezug auf ihre Vorlage eröffnet die Kopie eine zweite Kategorie, die man als anerkennende Opposition gegenüber einem anderen Bild, das nachträglich zum *Vor-Bild* wird, verstehen könnte. Diese Zweiheit weckt offenbar das menschliche Bedürfnis, Vergleiche anzustellen und Hierarchisierungen vorzunehmen. Dass beim Resultat dieses Vergleichs – der Scheidung in Original und Kopie – letztere nicht immer als *anders* und *neu* im Sinne eines *Übertreffens* des Vorbildes zu werten ist, sondern vielmehr im produktiven Sinne auf ihre Vorlage blicken und deren Potenziale aktualisieren kann, bleibt

5 Plinius, *Nat. Hist.* XXIV–XXVI; Scheibler 1997, 375.

6 Quintilian (Rahn)<sup>2</sup>1988, Bd. 2, 490 f.: „[A]dde quod, quidquid alteri simile est, necesse est minus sit eo, quod imitatur, ut umbra corpore, et imago facie et actus histrionum veris adfectibus [...] namque iis, quae in exemplum adsumimus, sub est natura et vera vis, contra omnis imitatio facta est, ed ad alienum propositum comodatur. [...] nec vero saltem his, quibus ad evitanda vicii iudicii satis fuit, sufficit imaginem virtutis effingere et solam [...] cutem.“

7 Vgl. Pigman 1980, 23.

dabei oft unberücksichtigt. Der primäre Sinn der Kopie, so schon Erwin Panofsky in seinen Ausführungen zum Faksimile, besteht aber in etwas eigentlich Selbstverständlichem, das gerade deshalb schnell in Vergessenheit gerät: nämlich darin, eine Kopie zu sein.<sup>8</sup> Die Kopie ist also per Definition ab- oder anhängig. Sie macht ein anderes Werk zu ihrem Gegenstand und unterwirft sich damit bis zu einem gewissen Grad auch dessen Regeln bzw. strebt an, diese überhaupt erst zu finden und auszustellen. Damit lässt sich die Kopie zugleich als ein eigenes Artefakt *und* Medium eines anderen Werks fassen.

Mit welchen Prädikaten also können wir innerhalb der *per definitionem* gesteckten Grenzen die Eigenheiten und Potenziale von Kopien charakterisieren, ohne auf Begriffe zurückzugreifen, die pejorativ und/oder negativ konnotiert sind – und somit historische Wertungen als absolut setzen? Können wir auf Basis der Prämisse „Nichts Neues Schaffen“ eigene wertschätzende Begriffe entwickeln? Mit dem Untertitel des vorliegenden Bandes (und des damaligen Tagungstitels) schlagen wir daher *Treue* als eine in zwischenmenschlichen Beziehungen positiv konnotierte Qualität vor: Dieser – auch in moralischer Hinsicht – positiv belegte Begriff thematisiert im Gegensatz zu negativen Konzepten wie dem der „sklavischen Kopie“, das auf die Unfreiheit der Ausdrucksform abhebt, und dem der Fälschung, das die betrügerische Absicht beinhaltet, das produktive Sich-Einlassen auf die Vorlage. Im Gegensatz zur Fälschung macht die Kopie keinen Hehl aus ihrer Bezüglichkeit. Eine derart gedachte Treue bedeutet in letzter Konsequenz, Kopien sowohl im Rahmen ihrer Entstehungskontexte, als auch in neuen Funktions- und Rezeptionskontexten als solche ernst zu nehmen. Die *treue Kopie* eignet sich dabei als heuristische Kategorie, welche die wesensmäßig sich auf ein Vorbild einlassende Annäherung betont.

Im Bestreben der kunsthistorischen Forschung, den Untersuchungsgegenstand *Kopie* dingfest zu machen, lassen sich bisher – schematisch zugespitzt – zwei entgegengesetzte Richtungen umschreiben: einerseits die Tendenz, von den Einzelfällen ausgehend immer feinere definitorische Differenzierungen vorzunehmen, andererseits eine stärker kulturgeschichtlich ausgerichtete Generalisierung des Kopienbegriffs. Die Vertreter der erstgenannten Tendenz suchen trennscharfe Scheidungen von eigenhändigen Repliken, Werkstattkopien, Adaptionen, kreativen Auseinandersetzungen etc. und verorten Kopien damit graduell im Rahmen eines Spektrums, das sich zwischen den Polen *exakt* und *frei* aufspannt. Diesen kleinteiligen Differenzierungen steht eine freiere, doch gleichermaßen reflektierte Verwendung des Kopienbegriffs gegenüber. Vertreter dieser Richtung legen als einziges Kriterium für eine *Kopie* fest, dass sie sich nachweisbar auf etwas Früheres beziehe, ganz gleich, ob es sich um eine freie Wiederholung, eine einzelne Motivübernahme oder eine dezidiert liniengenaue Kopie handelt.<sup>9</sup> Sicherlich haben die kleinteiligen Differenzierungen die Erforschung von Kopien vorangebracht, bergen aber gerade in ihrer Spezifität auch die Gefahr einer überdefinitorischen Sackgasse, die polyvalente Zwischenfor-

8 Vgl. Panofsky (1930) 1986.

9 Vgl. Bartsch/Becker/Schreiter 2010.

men und anders gelagerte Phänomene aus dem Blick rückt. Sie übergehen kopieeigene Phänomene, die mit Einzelbegriffen nicht zu fassen sind, vielmehr untersucht und beschrieben werden müssen. Prozesse der Übernahme und Transformation lassen sich mit dem inkludierenden Ansatz einer breiten Definition von Kopie dagegen besser greifen.

Der Begriff der *treuen Kopie* ist ein Vorschlag für eine Kategorie, die jenseits formal orientierter Festschreibungen wie exakt oder frei dabei helfen soll, für den Unterschied zu sensibilisieren, ob ein Artefakt sein Vorbild in etwas Anderes verwandeln oder in ihm angelegte Potenziale zur Sprache bringen, d. h. im Kern nichts Neues schaffen will.<sup>10</sup> Auf diese Weise wird die treue Kopie aus dem allgemeinen Diskurs als eine Kategorie, die eine Vielzahl von Phänomenen umfassen kann, herausgelöst: Anders als der ebenfalls geläufige Begriff der *exakten Kopie* setzt *Treue* nicht exklusiv Maßstabstreu, Medieneinheit oder haargenaue Übereinstimmung voraus. Sie operiert vielmehr mit dem relationalen, wandelbaren Kriterium der Ähnlichkeit<sup>11</sup> und unterstreicht die intendierte Annäherung an ein Vorbild, sei es im selben oder in einem anderen Medium und Maßstab. *Treue* kann sich demzufolge zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Kontexten jeweils anders ausdrücken. Das Konzept der *treuen Kopie* erlaubt es, eine gewisse definitorische Schärfe wiederzugewinnen und gleichzeitig die Offenheit für verschiedene Phänomene und Formen der Kopie zu bewahren.

### Perspektiven auf die treue Kopie

Die in diesem Band versammelten Beiträge decken sowohl thematisch als auch methodisch ein breites Spektrum ab – von den Auftrags-, Sammlungs- und Ausstellungsgeschichten, die unterschiedliche Funktionen und Rezeptionen von Kopien greifbar werden lassen, über Fallstudien, die technische Aspekte mit medientheoretischen Überlegungen verknüpfen, bis hin zur Untersuchung von wissenschaftsgeschichtlichen Phänomenen und kulturhistorischen Paradigmenwechseln in der *Longue durée*. Bewusst haben wir den Untersuchungszeitraum von 1300 bis 1900 abgesteckt – zum einen, um Kopier-Phänomene am Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit zu berücksichtigen, zum anderen, um die erste Phase der fotografischen Revolution in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch einzuschließen.

Epochenübergreifend ergeben sich so verschiedene methodische und inhaltliche Schnittpunkte, die zum Teil schon in der Konzeption der Tagung auf der Hand lagen, zum Teil aber auch überraschten. Die funktionale Auffassung der Kopie als würdiges Substitut und ästhetisches Äquivalent spielt in mehreren Beiträgen eine Rolle, wie auch die Potenzierung ästhetischer Charakteristika des Vorbilds mittels einer (innerhalb der Treuerelation angelegten) positiv konnotierten Differenzverfahren. Mehrfach kommen

10 In freier Analogiebildung zu W. J. T. Mitchells *What do pictures want?* (Mitchell 2004).

11 Zur Ähnlichkeit als relatives Kriterium vgl. z. B. Goodman 1972. Zu mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Konzepten von Ähnlichkeit siehe Gaier/Kohl/Saviello (Hg.) 2012.

Fragen von Macht, Kontrolle, Zugang und Garantie zur Sprache, sei es im Hinblick auf die authentifizierte Abschrift, den Abdruck von Illustrationen oder die Kopiererlaubnis in Museum oder Sammlung. Wer darf unter welchen Umständen was in welcher Weise kopieren und welche Rückschlüsse ergeben sich daraus im Hinblick auf die Kopie?

In technischer Hinsicht kann Treue durch Prozesse der Berührung gewährleistet werden, wie im Falle von Durchdruckpausen, Gussformen oder Abdrücken sowie durch Abmessen und durch faktische oder postulierte Augenzeugenschaft. Schon anhand dieser Möglichkeiten wird deutlich, dass Treue – ebenso wie Ähnlichkeit – keine objektive Eigenschaft sein kann. Wichtig ist vielmehr die Zielrichtung der Treue: Was soll sie bewirken, warum wird sie angestrebt? Wie unterscheiden sich zum Beispiel Konzepte der Treue in Bild und Schrift und wo sind die Schnittmengen? Können treue Kopien in ihrer Bezüglichkeit Identität verkörpern oder gar schaffen?

Diese Fragen führen nicht zuletzt zu interessanten Spannungen zwischen gegensätzlichen Theoriebildungen: Ist nun die treueste Kopie die autorlose Kopie oder lässt sich Treue als eine eigene Qualität auch in ein Konzept von kollektiver oder individueller Autorschaft integrieren? Sie werden relevant bleiben, wenn wir Kopien als Forschungsgegenstand einer medien-, bild- und objektwissenschaftlich informierten Kunstgeschichte begreifen wollen und ihre Befreiung aus einem wissenschaftlichen Schattendasein nicht nur ein vorübergehender Trend sein sollte. Dass sich ihre weitere Erforschung lohnt, das zeigen die nachfolgend eingeführten Beiträge, die neue Perspektiven auf die treue Kopie eröffnen.

Als Auftakt zum Band fragt **Megan Holmes**, viele zentrale Aspekte gedankenreich verknüpfend, nach dem Konzept einer „sacred likeness“, wie sie sich Ende des 16. Jahrhunderts in Kopien Alessandro Alloris nach dem Kultbild der SS. Annunziata (14. Jh.) äußere, und schöpft dabei die religiösen Implikationen des englischen Begriffs *faithful copy* aus. Hatten die Reproduktionstechniken des 15. und 16. Jahrhunderts Ähnlichkeitsvorstellungen auch in der sakralen Bildwelt hin zu einer größeren Formaltreue verschoben, waren diese doch nicht exklusiver Natur. Vielmehr komme eine „Rhetorik der Treue“ in Alloris Kultbild-Kopien auf unterschiedlichen Ebenen zum Tragen. So ist unter anderem in der liniengenauen Übertragung des wundertätigen Originals durch mechanische Hilfsmittel ein Aspekt der Berührung enthalten, der die Kopie gewissermaßen zur Tertiärreliquie bestimmt und spätmittelalterliche Gnadenbildvorstellungen fortführt.

Liniengenau Übertragungen analysiert ferner **Joris Corin Heyder** anhand von versatzstückartigen Motivwiederholungen in Kodizes der Gent-Brügger Buchmalerei des 16. Jahrhunderts. Im Changieren zwischen unterschiedlich skalierten, doch verblüffend liniengenauer Übernahme und stilistischer Anverwandlung könnten die Produzenten, wie Heyder ausführt, der Nachfrage eines frühen kunstkennerchaftlichen Publikums begegnet sein. Gemäß der Deleuze'schen Differenz-Theorie hätten die Betrachter in diesem Falle die wiederholende Rückbindung gerade in Form einer bildlichen Synthese und referenziellen Aktualisierung als Differenzenerfahrung goutiert.

Nicht linien- sondern formgenau erfolgte die Wiederholung antiker Skulpturen in Porzellan im Florenz des 18. Jahrhunderts, die **Hannah Kinney** in ihrem Beitrag am Beispiel der *Venus Medici* diskutiert. In Folge der Übernahme des Medici-Großherzogtums durch die Habsburger (1737) lässt sich die Abformung bedeutender antiker Werke als bewusste Betonung des kulturellen Vermächtnisses der berühmten Familie und deren geschmacksbildenden Einflussbereichs greifen. Aus edlem Hartporzellan, das aus toskanischer Erde und in eigenen technischen Verfahren entwickelt worden war, unterstrichen diese Abformungen zugleich *materialiter* ästhetische Qualitäten, wie sie die zeitgenössische Literatur an den Originalen herausgestellt hatte und weiterhin priest.

Der anschließende Beitrag von **Ruth Wolff** widmet sich einer anderen Spielart von Kopien: den notariellen Abschriften im italienischen Kanzleiwesen des 13. bis 15. Jahrhunderts. Damit fokussiert Wolff auch ein anderes Konzept von Treue, in dem gleichwohl die beglaubigte Übernahme eine ebenso wichtige Rolle spielt wie bei den bereits erwähnten Kultbild-Kopien. Die notarielle Kopierpraxis erweist sich hier als von Konzepten der Treue und Authentizität geprägtes Arbeitsfeld, in dem gerade Eigenhändigkeit und Individualität (notarieller Signa und Schriftstile) den unveränderten Wortlaut und somit die inhaltliche Treue der Abschriften garantieren sollten. Abzeichnungen der jeweiligen Notars- und Podestàwappen auf den Buchrücken der Gerichtsakten bürgten wiederum auf andere – formtreue – Weise für die Authentizität des Inhalts der kompilierten Gerichtsakten.

Als Garant von Qualität, Vehikel der Kontrolle und ökonomisches Mittel der Delegation fungierten Plankopien im frühneuzeitlichen Architekturbetrieb. Als Medien des einen finalisierten Originalentwurfs wurden sie zwischen Auftraggeber und Architekt und/oder Architekt und Baustelle hin und hergeschickt, wie **Peter Heinrich Jahn** anhand des Phänomens der frühneuzeitlichen Korrespondenzarchitektur aufzeigt. Dabei nahmen diese Kopien mitunter den Charakter von Reinzeichnungen an, die den ursprünglichen Entwürfen von der Präzision der Ausführung und der Klarheit des Erscheinungsbildes her überlegen waren, und stellen entsprechend das tradierte Konzept einer Hierarchie von Original und Kopie in Frage.

Eine andere Form der Aneignung, nämlich die appropriierende Propaganda stellt **Claudia Gaggetta** als Beweggrund dafür heraus, weshalb französische Würdenträger nach der Eroberung der Lombardei 1499 vermehrt Kopien des berühmten Abendmahls Leonardo Da Vincis in Auftrag gaben. Laut Gaggetta ging es dabei nicht allein darum, Kunstsinnigkeit und Reichtum zu demonstrieren. Gerade auch die politische Dimension – die Möglichkeit, eine ideelle Verbindung zu König Franz I. und seinen militärischen Erfolgen zur Schau zu stellen – scheint einen wichtigen Impuls geliefert zu haben. Die vorgestellten und analysierten Kopien zeigen, dass die Bezugnahmen der Kopien zum Original mehr auf einer summarischen Wiedererkennbarkeit der berühmten Vorlage als auf einer detaillierten Formtreue beruhten.

Dass Kopierprozesse auch richtiggehend als eine – nicht immer gerne gesehene – Inbesitznahme der Vorlagen verstanden wurden, thematisiert der Beitrag von **Grischka**

**Petri.** Anknüpfend an die Diskussion der Ikone bzw. autorlosen (Kultbild-)Kopie als kulturelle Konstruktion schildert Petri Entwicklungen im Verständnis von Autorschaft und Besitznahme, die zur Kriminalisierung der Kopie führten. Schließlich weist er die in England, Frankreich und Deutschland ab dem 18. Jahrhundert verabschiedeten Kopierrechte als Stärkung der Autorenrechte an grafischen Reproduktionen aus. Einen kritischen Höhepunkt fand die Spannung zwischen Autorschaft und treuer Reproduktion mit der Photographie, wollten doch die Urheber früher fotografischer Kunstreproduktionen ihre Abbilder in besonderem Maße geschützt sehen.

Indes fokussiert der Beitrag von **Helmut Hess** ein der Reproduktionsfotografie des 19. Jahrhunderts eigenes Phänomen: Strebte auch die Schwarz-Weiß-Fotografie die größtmögliche Formtreue der Reproduktionen an, war diese mitunter mühselig und nur auf Umwegen zu erreichen. Da sich die Farbabstufungen von Ölbildern und bildinterne Lichtverhältnisse aus technischen Gründen nicht in entsprechende fotografische Grauwerte übersetzen ließen, wurden wiederum Maler damit beauftragt, händisch Grisaille-Kopien als Vorlagen für die fotografische Reproduktion zu erstellen. Der Fokus auf diesem medialen Zwischenschritt ruft eine eigene Kategorie von Gemäldekopien in Erinnerung, von der heute nur noch wenige materielle Zeugnisse erhalten sind.

Mediale, repräsentative und substitutive Funktionen von Kopien in Museum und Sammlung nehmen die drei nachfolgenden Beiträge in den Blick: **Kristina Hegner** zeichnet exemplarisch die wechselvolle Geschichte der Kopien in den großherzoglich-mecklenburgischen Kunstsammlungen nach. Die Auftrags-, Ankaufs-, Verkaufs- und Ausstellungsgeschichten der Kopien decken die verschiedenen Sammelinteressen und Schwerpunktsetzungen der Schweriner Herzöge und Galeriedirektoren auf und erzählen dabei eine Funktions- und Rezeptionsgeschichte der Gemäldekopie – als Pendant, als Ersatz, als vermeintliches Original etc. – im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts am Beispiel einer konkreten Sammlung.

Das perfekte Pendant zum Beitrag Hegners bildet der Artikel von **Ilka Voermann**, der den Blick auf die Rolle von Gemäldekopien in mehreren fürstlichen Sammlungen des 19. Jahrhunderts weitet. Voermann lenkt die Aufmerksamkeit auf den Beitrag, den Kopien zu dem typischen Charakter der Sammlungen mittelgroßer Fürstentümer leisteten. Exemplarisch untersucht sie die damit verbundenen Repräsentationspraktiken in Oldenburg, Schwerin und Weimar. Die formale Treue der Kopien zum Original war laut Voermann ein wichtiger Faktor gerade im Hinblick auf das Auffüllen von Lücken in den Sammlungen – ein Maßstab, der ein ums andere Mal überprüft und bei Bedarf auch angemahnt wurde.

Dass ein Konzept der Kopie auch im Gesamtkonzept einer Sammlung wirksam werden konnte, zeigt **Ralf Bormann**, der eine ungewöhnliche Verbindung der Hannoveraner Sammlung Wallmoden mit der Florentiner Tribuna in den Uffizien offenlegt: Bormanns akribische Rekonstruktion der inzwischen verstreuten Sammlung Wallmoden, ihrer einstigen Zusammensetzung und Hängung führt ihn zu dem Schluss, dass im Rahmen eines oktogonalen Sammlungsraumes eine an der berühmten Tribuna ausgerichtete

Hängung – zum Teil mit Kopien nach Bildern, die auch in Florenz zu sehen waren, zum Teil mit vergleichbaren Werken – vorgenommen wurde. Auf dieser Basis fragt der Autor nach den medienphilosophischen Implikationen einer solchen Manifestation von Sammlung als Kopie und nach der Rolle von einzelnen Kopien innerhalb dieses Rahmens.

Der Beitrag von **Carla Mazzarelli** setzt im europäischen Zentrum der Kopienproduktion *par excellence*, im Rom des 19. Jahrhunderts, an. Die Stadt zeigte sich in diesem Jahrhundert von Kopisten diverser Herkunft und Interessenlage geradezu überlaufen. Dieser Entwicklung begegnete man zunehmend mit einer konservierenden Festschreibung berühmter Werke als nationalem Kulturgut. Mit dem wachsenden Interesse am Kulturgutschutz war auch eine spezifische pontifikale Auftragspolitik verbunden: „Staatskopien“ sollten Werke, die aus ihren ursprünglichen Kontexten in die römischen Museen überführt oder unter Napoleon nach Frankreich gebracht worden waren, ersetzen. Die angestrebte Authentizität der Kopien veranlasst Mazzarelli, auch moderne Authentizitätspostulate kritisch zu hinterfragen.

Die wissenschaftsgeschichtliche Konstruktion von Vorbildern in der Archäologie des 19. und 20. Jahrhunderts untersucht abschließend der Beitrag von **Charlotte Schreiter**. So lässt sich die virtuelle Rekonstruktion von Originalen altgriechischer Plastik, die sich auf als Kopien begriffene Artefakte römischer Zeit stützt, als Projektion bzw. Konstruktion eines bestimmten Bildes von Antike erschließen, fehlen uns mit den konkreten Vorlagen doch auch die Garanten für die angenommene Formtreue der Übernahmen. Ein eigener Wert dieses wissenschaftlichen Vorgehens besteht jedoch unter anderem darin, dass es auf „den im doppelten Wortsinn konstruktiven Charakter des Kopienbegriffs“ hinweist.

## Dank

Die Herausgeberinnen danken in erster Linie den Autorinnen und Autoren dieses Bandes für ihre spannenden Beiträge und Gedanken, ihre Geduld und die gute Kooperation in den letzten Jahren. Auch die weiteren ReferentInnen der Hannoveraner Tagung 2014, die aus verschiedenen Gründen nicht zu diesem Band beitragen konnten, seien an dieser Stelle aufgrund anregender Impulse erwähnt: Iris Därmann, Margaret Dalivalle und Olaf Gisbertz. Der VolkswagenStiftung danken wir für die großzügige finanzielle Förderung der Tagung im Jahr 2014 und des anschließenden Publikationsvorhabens, das ein Jahr nach der Buchveröffentlichung auch Open Access zugänglich sein wird. Ein ganz besonderer Dank geht hier an Vera Szöllösi-Brenig für das wohlwollende Interesse und Silke Aumann, die das Projekt mit ausdauernder logistischer Unterstützung begleitet hat.

Auf Seiten der Technischen Universität Berlin geht unser herzlichster Dank an Magdalena Bushart für das entgegengebrachte wissenschaftliche Vertrauen sowie die stete Beratung in inhaltlichen und organisatorischen Fragen, außerdem an Eva Wolff, für die tatkräftige Unterstützung in administrativen Belangen. Ebenso möchten wir uns beim Verlag De Gruyter bedanken, insbesondere bei Katja Richter, Kerstin Protz und Anja Weisenseel. Viele weitere Menschen haben uns bei der Vorbereitung der Tagung und des



Buches mit Rat, Tat und emotionaler Unterstützung zur Seite gestanden: Christian Schnorfeil, Angelika Hermann, Isabelle Nové, Benthe Verhagen, Reinold Schmücker, Carolin Ott und allen, die wir (ohne es zu beabsichtigen) vergessen haben sollten, gilt unser Dank.

## Bibliografie

- Augustyn, Wolfgang / Söding, Ulrich (Hg.): Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung, Passau 2010.
- Ausst.-Kat. Déja-vu. Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis Youtube, hg. v. Ariane Mensger (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2012), Bielefeld/Berlin 2012.
- Ausst.-Kat. Kopie, Replik & Massenware. Bildung und Propaganda in der Kunst, hg. v. Kristina Hegner (Staatliches Museum Schwerin 2012/2013), Petersberg 2012.
- Ausst.-Kat. Mustergültig. Gemäldekopien in neuem Licht, das Reiff-Museum der RWTH Aachen, hg. v. Martina Długaiczky und Alexander Marksches (Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum 2008), Berlin 2008.
- Bartsch, Tatjana / Becker, Marcus [u. a.] (Hg.): Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike, Berlin 2010.
- Bartsch, Tatjana / Becker, Marcus / Schreiter, Charlotte: Das Originale der Kopie. Eine Einführung, in: Bartsch/Becker (Hg.) 2010, 1–26.
- Cupperi, Walter (Hg.): Multiples in pre-modern art, Zürich/Berlin 2014.
- Długaiczky, Martina: More than like. Die Originalkopie im 19. Jahrhundert, ein Fallbeispiel, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 2012, 76–84.
- Gaier, Martin / Kohl, Jeanette / Saviello, Alberto (Hg.): Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit, Paderborn [u. a.] 2012.
- Goodman, Nelson: Seven Strictures on Similarity, in: ders.: Problems and projects, New York [u. a.] 1972, 437–446.
- Hick, Darren Hudson / Schmücker, Reinold (Hg.): The aesthetics and ethics of copying, London [u. a.] 2016.
- Kris, Ernst / Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt 1995.
- Lenz, Christian (Hg.): Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, München 1992.
- Mitchell, W.J.T.: What do pictures want? The lives and loves of images, Chicago 2004.
- Münch, Birgit Ulrike / Tacke, Andreas [u. a.] (Hg.): Fälschung – Plagiat – Kopie. Künstlerische Praktiken der Vormoderne, Petersberg 2014.
- Nagel, Alexander / Wood, Christopher: Anachronic Renaissance, New York 2010.
- Osano, Shigetoshi (Hg.): Between East and West. Reproductions in art, Proceedings of the 2013 CIHA colloquium in Naruto, Japan 2013, Krakau 2014.
- Panofsky, Erwin: Original und Faksimilereproduktion, in: *Idea*, 5.1986, 111–123 [zuerst in: *Der Kreis*, 7.1930, 3–16].
- Pigman, G. W.: Versions of imitation in the Renaissance, in: *Renaissance Quarterly*, 33.1980 (1), 1–32.
- Preciado, Kathleen (Hg.): Retaining the original. Multiple originals, copies, and reproductions (Studies in the history of art, 20), Hanover, NE [u. a.] 1989.
- Probst, Jörg (Hg.): Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute, Eine Einführung, Berlin 2011.
- Scheibler, Ingeborg: Zur Kunstgeschichte des Plinius, in: C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde Buch XXXV. Farben – Malerei – Plastik. München, hg. v. Roderich König und Gerhard Winkler 2<sup>1997</sup>, 368–384.
- Tietenberg, Annette (Hg.): Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion, Köln [u. a.] 2015.

## INTRODUCTION

Marion Heisterberg, Susanne Müller-Bechtel, Antonia Putzger

### **PARTICULAR, NOT SINGULAR, OR: WHAT DO COPIES WANT?**

There was no 'original,' in other words, until someone tried but failed to replicate it. The original was the creature of the replica.<sup>1</sup>

Thinking further along this line, this catchy proposition by Alexander Nagel and Christopher Wood means that copies and originals in the present sense – as parts of a dichotomous relational structure – could only exist after a certain point in history, supposedly sometime during the Renaissance. So, does the faithful copy, which is the object of these conference proceedings (i. e. the replication of a specific model, judged as successful by whichever standard) exist only as a consequence of this dichotomization in early modern times, or does it constitute an “innocent” preliminary stage? No matter which might be the answer, this question points to the reversal of a common perspective: starting from the copy, the aim of this volume is to question its relationship to a given model. According to our understanding, the particularity of copies lies in precisely this orientation towards another object. Therefore, a primary objective of copies (and copyists) is to CREATE NOTHING NEW. Based on this prerequisite, research on and qualitative judgment of copies should focus on the type and quality of the relationship to their respective models. Considering the particular nature of copies, which can be described as *directionality*, it is all the more astonishing that copies are often judged by how innovative they are, what they add to the model, or how they creatively strive to surpass it.

But how to grasp the distinct characteristics of copies? How should art history deal with objects that purposefully approach others so closely in terms of content and appearance, and thus circumvent attribution to certain artists or epochs and undermine a requirement of originality? How can we think about art objects beyond the worship of the individual genius who creates originals and transcends existing works with continuous innovation?

1 Nagel/Wood 2010, 25.

These and other questions prompted a vigorous exchange between the three editors of this volume in 2012 – an exchange which led to the conference *Nichts Neues Schaffen/Creating Nothing New* in the summer of 2014. Our aim was to bring together international researchers who dealt with copies, and by discussion of such questions to open up “new perspectives on faithful copies”. Following this conference, the contributions have been extended and revised to form this book.

Of course, this volume attests to an increasing interest in phenomena of image multiplication and transfer shared by art history and visual and cultural studies. In the digital age, copies of numerous shapes and forms receive attention: as replication, imitation, medium of transfer and transformation, and as skandalon in the fields of copyright and forgery. Indeed, the 21<sup>st</sup> century could become the century of copies as Martina Długaiczek has proposed in the catalogue of the Karlsruhe exhibition *Déjà-vu* (2012).<sup>2</sup> Despite various publications, exhibitions and research projects in recent years,<sup>3</sup> specific research on the subject of faithful copies still seems eminently relevant, as closer study of this subject has remained a desideratum. Its fulfilment promises insights regarding the historicity of concepts such as “the (art)work”, as well as similarity, authenticity, and originality; and thereby also on questions of ethics and copyright.<sup>4</sup> In a more concrete sense, the contributions assembled here offer exemplary paths for scholarly exploration of copies, often hidden in the storage spaces of our museums – a stock that is not only interesting for cultural historians but merits further research from an art history and media theory perspective.

### **The faithful copy as a constitutive and flexible category**

A thoroughly sourced cultural history of copies could easily be written, if the history of their denigration was the central idea. Already in the first century CE, Pliny the Elder told the story of art as an ongoing succession of innovations.<sup>5</sup> His contemporary Quintilian had a similar point of view: he saw the most important characteristics of art as inimitable and impossible to acquire by means of study: ingenuity, invention, vitality and ease. Therefore, he reasoned:

2 Długaiczek 2012, 76.

3 Preciado (ed.) 1989; Lenz (ed.) 1992; exh. cat. Aachen 2008; Augustyn/Söding (eds.) 2010; Bartsch/Becker (eds.) 2010; Mazzarelli (ed.) 2010; Probst (ed.) 2011; exh. cat. Karlsruhe 2012; exh. cat. Schwerin 2012; Cupperi (ed.) 2014; Münch/Tacke (eds.) 2014; Osano (ed.) 2014; Tietenberg (ed.) 2015; Hick/Schmücker (eds.) 2016. Naturally, this list does not aim for a complete account of research on copies, considering the many publications in the past years.

4 Cf. the conferences and publications of the Bielefeld research group Ethik des Kopierens/Ethics of Copying (ZiF Bielefeld 2015–2017, organized by Reinold Schmücker, Thomas Dreier, and Pavel Zahradka).

5 Pliny, Nat. Hist. XXIV–XXVI; Scheibler 1997, 375.

Everything that resembles something else, is necessarily minor to the imitated, such as the shadow to the body, the image to the face, and the actors' play to the real emotion [...] In those things which we take as models, there is nature and real vigor. By contrast all imitation is something made and follows an extrinsic scheme. [...] it can hardly suffice to produce the image of something exquisite [... i.e.] its epidermis.<sup>6</sup>

A well-known set of antagonistic terms that seems to have existed already in Roman antiquity, returned in the Renaissance and climaxed in 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century aesthetics of genius: contrasting terms like *dead* versus *alive*, *dependent* versus *free*, and *stolen* versus *invented*, deplored the copy as a spiritless mirror image of the original, an epidermis without organism, or as a bodiless shadow in the Platonic sense – ranging behind worldly shadow existences.<sup>7</sup> Certain useful properties of copies have frequently been recognized – on the one hand, the informative potential of copies with regard to the investigation of lost or damaged originals, on the other hand, the copyist's technical capability, even the high degree of artifice it takes to make a faithful copy. Yet, the copy is often perceived as a stage to be overcome; positive judgments on copies automatically seem to call for modification. The long-established cultural practice of copying and its numerous surviving results, which often lie hidden in museum storage spaces as second-class artefacts, demand renewed attention and reevaluation, and this does not only hold for more recent "copies", such as the works of appropriation art which are increasingly accepted as art.

In its orientation towards a model, the copy opens up a second category, which can be understood as an acknowledging opponent to another image or object which retroactively becomes a prototype. This twoness provokes the human urge to make comparisons and establish hierarchies, which result in the differentiation of original and copy. In the process of this differentiation and hierarchization, it is often disregarded that copies cannot generally be rated as different or new in terms of exceeding their model. Rather they have the capacity to productively take up the model, and to refresh its potential. For as Erwin Panofsky remarked on the facsimile, the primary point of a copy is something rather self-evident, which is therefore easily forgotten, namely to be a copy.<sup>8</sup> Hence, the copy is (de)pendent by definition, it takes on another work as its object and thereby subjects itself to that work's rules, or aims at discovering and exhibiting those rules in the first place. An artefact in its own right, a copy is also a medium for another work.

So, how to evaluate the particularity and potential of the copy within the limits that are set by its definition, yet without resorting to terms that are pejorative or carry neg-

6 Quintilian (Rahn) <sup>2</sup>1988, Bd.2, 490 f.: "[A]dde quod, quidquid alteri simile est, necesse est minus sit eo, quod imitatur, ut umbra corpore, et imago facie et actus histrionum veris adfectibus [...] namque iis, quae in exemplum adsumimus, sub est natura et vera vis, contra omnis imitatio facta est, ed ad alienum propositum comodatur. [...] nec vero saltem his, quibus ad evitanda vicii iudicii satis fuit, sufficit imaginem virtutis effingere et solam [...] cutem." (English translation AP).

7 Cf. Pigman 1980, 23.

8 Cf. Panofsky (1930) 1986.

ative connotations, and thereby accept historical value judgements as universally given? Can we develop a terminology that positively appreciates copies on the premise given by the title of this volume? In fact, this is why the subtitle proposes *faithfulness* as a quality that carries positive connotations with regard to human relationships and moral issues. In opposition to the negative concept of the “slavish copy” (based on restraints of expression) or the concept of the forgery (implying criminal intentions), *faithfulness* gives credit to the copy’s productive engagement with its model. In contrast to forgeries, copies do not specifically hide their directionality. Such a concept of *faithfulness* bears the potential to take copies seriously as such, which also requires attention to the circumstances of their production, their functional contexts and subsequent reception. Therefore, the faithful copy is an apt heuristic category for focusing on the copy’s natural inclination towards a given model.

In the art historical endeavor to establish the copy as an object of investigation, two diverging directions can be roughly circumscribed: on the one hand, a tendency to employ ever finer categorical distinctions based on individual cases, and on the other hand, a stronger generalization of the concept of copy. Advocates of the first seek distinct separation between single-handed and workshop replicas, adaptations, creative engagements etc., and thus place types of copies within a range that stretches from *exact* to *free*. These compartmentalized distinctions are opposed by a more general, yet conscious, usage of the term copy. Advocates for this direction fix as the only criterion for a copy that it should verifiably relate to something made previously – no matter whether in the form of a loose repetition, a single motif, or an exact replication of contours.<sup>9</sup> Surely the sharp differentiations have advanced the study of copies, but in their specificity, they may lead to an over-definitional dead-end and lose sight of polyvalent intermediate forms and other kinds of copy phenomena. They tend to overlook phenomena particular to copies that cannot be fixed by individual terms, and which must be studied and described in their complexity. Therefore, it is easier to conceive processes of transfer and transformation by means of a broader and more inclusive definition of copy.

We put forward the term *faithful copy* as a proposition for a category that looks beyond the formal fixations of exact and free, and thereby draws attention to the question of whether an artefact *wants* to transform its model into something else, or highlight its inherent features and potentials, precisely without creating a something new.<sup>10</sup> Thus, the faithful copy can be unhinged from a larger discourse as a category that encompasses many phenomena at the same time. *Faithfulness* does not presuppose sameness of scale, media or exact conformity. It operates with the relational and variable criterion of resemblance,<sup>11</sup> and underlines the purposeful approximation of a model, whether in the same

9 Cf. Bartsch/Becker/Schreiter 2010.

10 In a free analogy to W. J. T. Mitchell’s *What do pictures want?* (Mitchell 2004).

11 On resemblance as a relative feature cf. for example Goodman 1972. On medieval and early modern concepts of similarity cf. Gaier/Kohl/Saviello (eds.) 2012.

or indeed a different medium and scale. Therefore, faithfulness can be expressed differently at different points in time in different contexts. The concept of the faithful copy helps to regain a certain definitional distinction while remaining open to various phenomena and forms of copying.

### **Perspectives on the faithful copy**

The essays within this volume cover a broad spectrum, both thematically and methodologically, from the histories of commission, collection, and exhibition – revealing different functions and perceptions – to case studies that link technical aspects to media theory, and studies on the history of academic research and paradigmatic changes in the *longue durée* of cultural history. The timeframe from 1300 to 1900 has been chosen with caution to include on the one hand copy phenomena dating to the late Middle Ages, and on the other to cover the early period of the photographic revolution in the second half of the 19<sup>th</sup> century.

The overall picture reveals several intersections in terms of methodology and content, which transcend the various epochs – some of them were foreseeable, others not at all. Thus, the functional interpretation of copies as material and aesthetic substitutes plays an important role in some of the studies, as well as the copy's reinforcement of the model's characteristics; experienced at times more vibrantly by means of positively connoted experience of directionality and difference. In various cases, questions of power, control, access, and guarantee arise; be it with regard to an authenticated written copy, the printing of illustrations or the permission to copy within a museum or a collection. So, who is copying under what circumstances and in which ways, and what are the conclusions that can be drawn from this regarding the copy?

On the level of technique, faithfulness can be ensured by methods that require physical contact – e.g. pouncing, casting or imprinting – as well as by measuring, and by actual or stated observation. With regard to these possibilities, it becomes clear that the concept of faithfulness – as with the concept of similarity – cannot be described as an objective characteristic. It becomes fruitful due to its directionality: What are the aims behind the quality of faithfulness, and what was it meant to achieve? How do concepts of faithfulness differ between images and writing, and what do they have in common? Can faithful copies in their directionality represent or even create identity?

By consequence, the questions raised here lead to interesting tensions between opposing theoretical concepts: Is the most truthful copy necessarily authorless or can faithfulness be a feature in concepts of collective and individual authorship? These questions will stay relevant if we want to consider copies as an object of research within an art history that is informed by media, visual, and material studies; and if liberating copies from their long-term shadow existence does not reveal itself as a passing trend. By opening up new perspectives on the faithful copy, the articles presented in this volume show that further research on this subject is worthwhile.

First, **Megan Holmes** investigates the concept of a “sacred likeness”, which becomes apparent at the end of the 16<sup>th</sup> century in Italy, with regard to Alessandro Allori’s copies of the miracle-working image of the SS. Annuziata (14<sup>th</sup> century). In her contribution, she skillfully connects central aspects of our subject, exploring the religious implications of the English term *faithful copy*. Though in the 16<sup>th</sup> century reproductive techniques had shifted concepts of likeness towards greater formal correspondence, this was not the only possible conception – Holmes speaks of a “rhetoric of faithfulness” that can operate on different levels. For instance, the mechanical method of pouncing does not only guarantee formal likeness but also implies physical contact with the holy image, turning the copy into a kind of tertiary relic and thus perpetuating a notion of medieval origin.

Processes of manual repetition of certain visual motifs are at the core of **Joris Corin Heyder**’s contribution on illuminated manuscripts in 16<sup>th</sup> century Ghent and Bruges. Adapting the transferred lines to different scales, subject matters, and styles; the illuminators may have reacted to the demands of an early art connoisseurship. With regard to Deleuze’s theory of difference, the contemporary observers could have potentially cherished the connective quality of repetition, especially in this specific form of visual synthesis and referential actualization.

**Hannah Kinney** addresses faithful repetition of three-dimensional shapes with respect to the 18<sup>th</sup> century porcelain-cast of the antique *Venus Medici*. In the wake of the Hapsburgs takeover of the Medici Duchy in 1737, the moldings of renowned antique sculptures can be framed as a conscious emphasis on the cultural legacy of the Medici family and their influential, taste-defining standards. Made out of precious hard porcelain developed from the Tuscan soil with homegrown technical expertise, the casts’ material properties also stressed the aesthetic qualities of what contemporary sources had praised in the antique models.

**Ruth Wolff** dedicates her contribution to yet another kind of copy produced by notaries in the Italian chancelleries from the 13<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> century. This subject reveals another type of – literal and content-related – faithfulness, but at the same time, the authenticated adaption plays an equally important role as in the already-mentioned case of miracle-working images. The realm of notarial copies in early Renaissance Italy turns out to be especially imbued by concepts of faithfulness and authenticity. Intriguingly, these faithful copies rely on the visible single-handedness and individuality of notarial signa or handwriting that guarantee an unaltered wording and truth of content. Meanwhile copy drawings of coats of arms from certain notaries and *podestà*, located on juridical records, vouched for their authenticity in a manner that is mimetic in the formal sense.

As warrants of quality, vehicles of control, and economic means of delegation, copies of architectural plans were of central interest in the workshops of early modern architects. As media of the finalized original draft, plan copies were sent back and forth between patron and architect and/or architect and building site, as **Peter Heinrich Jahn** shows in his study on early modern correspondence architecture. Those copies could as-

sume the character of fine-drawings that surpassed the finished drafts with regard to precision and clarity, thus questioning the traditional hierarchy of original and copy.

Another form of adoption, namely propagandistic appropriation, seems to have prompted French dignitaries to commission copies of the famous *Last Supper* by Leonardo in the aftermath of the conquest of Lombardy in 1499: According to **Claudia Gaggetta**, the motives to commission those copies were not limited to connoisseurial predilections or questions of self-fashioning, but also bore a political dimension in signaling a connection to King François Premier and his military achievements. Recognizable references to the model and a comparable composition seem to have satisfied that need rather than exact formal repetition.

On many occasions acts of copying could also be judged as unapproved appropriation of the originals. Starting from the idea of the icon as an authorless miracle-working copy, **Grischka Petri** discusses developing ideas of authorship and intellectual property that led to a criminalization of copies in general. Petri explores the copyright laws passed in 18<sup>th</sup> century England, France and Germany as reinforcing especially the rights of authors of graphic reproductions. A critical climax in the tension between authorship and faithful reproduction was reached during the early development of the photographic technique, as the makers of photographic art reproductions required their pictures to be protected as well.

Following this, the study of **Helmut Hess** focuses on a phenomenon specific to the photographic reproduction of oil painting in the 19<sup>th</sup> century. Even if black and white photography aimed at highly faithful formal replication, this goal was reached only by laborious work-arounds. As the color gradation of oil paintings and the depicted light conditions could not be adequately turned into photographic greyscale, painters were hired to produce copies in grisaille that could serve as models for photographic reproduction. Focusing on this intermediate step of medial transfer, the article brings a category of painted copies to our attention, of which only few examples have survived.

The next three articles discuss medial, representative, and substitutive functions of copies, which emerge from the study of copies in the context of museums and private collections. **Kristina Hegner** looks at the history of copies within the Grand Ducal collections of Mecklenburg in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. Her presentation of the commission, disposal, acquisition, and exhibition of copies bears witness to personal interests and general biases of the Mecklenburg Grand Dukes and gallery directors in Schwerin, and sketches a broader history of the function and reception of the pictorial copy in general: as complementary pieces, representative substitute or as presumed original, to name but a few.

**Ilka Voermann's** comparative study of copies in mid-sized 19<sup>th</sup> century ducal collections is the perfect counterpart to Hegner's contribution. By analyzing the collections of Oldenburg, Schwerin, and Weimar, Voermann brings attention to the contribution of copies to the typical character of these collections and their representative role in these contexts. Her study shows that the question of formal likeness played a major role as col-



lectors tried to fill gaps within their collections. This requirement of faithfulness was at times verified by comparison, and reclaimed if needed.

**Ralf Bormann** then shows that a concept of faithful copying could also frame the conception of a collection itself. His contribution reveals a connection between the Wallmoden collection in Hannover and the Tribuna in the Uffizi Gallery in Florence. Bormann's meticulous reconstruction of the now dispersed Wallmoden collection and its former arrangement reveals that in an octagonal collection space the display of images was inspired by the famous Tribuna – consisting partially of copies of images from that Florentine space and partially of pictures of comparable content and style. Finally, the author discusses the media-related and philosophical implications of collections conceived as copies – and the role of single copies placed within them.

The contribution of **Carla Mazzarelli** focuses on the European center of copy making *par excellence*, that is 19<sup>th</sup> century Rome. During that period, the city was practically overrun by copyists of different provenance and interests. As a reaction to those dynamics, famous works of art became gradually defined and protected as national heritage. The growing interest in the preservation of cultural goods was also linked to a specific policy of papal commissions: “state copies” were made to replace artworks that had been removed from their original contexts and transferred to museums or, under Napoleon, to France. The concept of authenticity arising from these cases, prompts Mazzarelli to critically question modern demands of authenticity.

Finally, **Charlotte Schreiter** analyses the historical construction of former models within 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century archeology. The virtual reconstruction of original ancient Greek sculptures by means of their supposed ancient Roman copies turns out to be a projection or construction deeply imbued by a certain notion of antiquity. Due to the lack of models any supposed degree of faithfulness can neither be proven nor discarded. Yet, a merit of the historical analysis of archeological methodologies is an awareness of the constructive and constructed character of the concept of copy.

## Acknowledgements

First, the editors want to thank all the authors for their inspiring contributions and thoughts, and their patience and cooperation over the last years. Furthermore, we would like to mention the speakers of the conference in Hannover in 2014, that for various reasons cannot be present in this volume: Iris Därmann, Margaret Dalivalle, and Olaf Gisbertz. We express our gratitude towards the VolkswagenStiftung for their generous financial support of the conference and the present publication that will also be available via open access one year after the appearance of the printed volume. We want to extend a special thanks to Vera Szöllósi-Brenig for her favorable interest and to Silke Aumann for her continuous support.

We express our gratitude to the Technische Universität Berlin for hosting this project, our warmest thanks go to Magdalena Bushart for her confidence in us and her ad-

vice in academic as well as organizational matters, furthermore to Eva Wolff for her support regarding administrative issues. We would also like to thank the publishing house, De Gruyter, especially Katja Richter, Kerstin Protz, and Anja Weisenseel. In addition, many friends and colleagues have supported us during the preparation of the conference and the editing process: Christian Schnorfeil, Angelika Hermann, Isabelle Nové, Ben-the Verhagen, Reinold Schmücker, Carolin Ott – as well as whomever we may have forgotten without intending to do so – thank you very much.

## Bibliography

- Augustyn, Wolfgang / Söding, Ulrich (eds.): *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung*, Passau 2010.
- Bartsch, Tatjana / Becker, Marcus [et al.] (eds.): *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, Berlin 2010.
- Bartsch, Tatjana / Becker, Marcus / Schreiter, Charlotte: *Das Originale der Kopie. Eine Einführung*, in: Bartsch/Becker (eds.) 2010, 1–26.
- Cupperi, Walter (ed.): *Multiples in pre-modern art*, Zurich/Berlin 2014.
- Đlugańczyk, Martina: *More than like. Die Originalkopie im 19. Jahrhundert, ein Fallbeispiel*, in: exh. cat. Karlsruhe 2012, 76–84.
- Exh. cat. *Déjà-vu. Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis Youtube*, ed. by Ariane Mensger (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2012), Bielefeld/Berlin 2012.
- Exh. cat. *Kopie, Replik & Massenware. Bildung und Propaganda in der Kunst*, ed. by Kristina Hegner (Staatliches Museum Schwerin 2012/2013), Petersberg 2012.
- Exh. cat. *Mustergültig. Gemäldekopien in neuem Licht, das Reiff-Museum der RWTH Aachen*, ed. by Martina Đlugańczyk and Alexander Marksches (Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum 2008), Berlin 2008.
- Gaier, Martin / Kohl, Jeanette / Saviello, Alberto (eds.): *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Paderborn [et al.] 2012.
- Goodman, Nelson: *Seven Strictures on Similarity*, in: idem: *Problems and Projects*, New York [et al.] 1972, 437–446.
- Hick, Darren Hudson / Schmücker, Reinold (eds.): *The aesthetics and ethics of copying*, London [et al.] 2016.
- Kris, Ernst / Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt 1995.
- Lenz, Christian (ed.): *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, München 1992.
- Mitchell, W.J.T.: *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago 2004.
- Münch, Birgit Ulrike / Tacke, Andreas [et al.] (eds.): *Fälschung – Plagiat – Kopie. Künstlerische Praktiken der Vormoderne*, Petersberg 2014.
- Nagel, Alexander / Wood, Christopher: *Anachronic Renaissance*, New York 2010.
- Osano, Shigetoshi (ed.): *Between East and West. Reproductions in art*, Proceedings of the 2013 CIHA colloquium in Naruto, Japan 2013, Cracow 2014.
- Panofsky, Erwin: *Original und Faksimilereproduktion*, in: *Idea*, 5.1986, 111–123 [zuerst in: *Der Kreis*, 7.1930, 3–16].
- Pigman, G.W.: *Versions of imitation in the Renaissance*, in: *Renaissance Quarterly*, 33.1980 (1), 1–32.
- Preciado, Kathleen (ed.): *Retaining the original. Multiple originals, copies, and reproductions (Studies in the history of art, 20)*, Hanover, NE [et al.] 1989.
- Probst, Jörg (ed.): *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute, Eine Einführung*, Berlin 2011.
- Scheibler, Ingeborg: *Zur Kunstgeschichte des Plinius*, in: *C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde Buch XXXV. Farben – Malerei – Plastik*. München, ed. by Roderich König und Gerhard Winkler <sup>2</sup>1997, 368–384.
- Tietenberg, Annette (ed.): *Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion*, Köln [et al.] 2015.



Megan Holmes

## REPRODUCING SACRED LIKENESS IN EARLY MODERN ITALY

This essay explores the concept of “sacred likeness” in relation to copies of a potent miraculous image in Florence, Italy, known as the *Santissima Annunziata* (Plate I), made by the painter Alessandro Allori, in the late sixteenth century. An investigation of Allori’s copies of the *SS. Annunziata* touches upon many of the salient themes addressed in this conference volume, such as the authenticity, authority, and agency ascribed to the faithful copy; the relativity and fluidity of the concept of fidelity in reproduction; the impact of new technologies and mechanical forms of reproduction; the political investment in, and control over, reproducing cultural heritage; and the ambiguous figure of the image-maker in the discourse on faithful copying in the visual arts.

Marion Heisterberg, Susanne Müller-Bechtel, and Antonia Putzger, have referred to the recent “renaissance of the copy” – the new interest in replicas and replication. They note, however, that the emphasis in this recent scholarship is on the difference between the copies and the so-called “originals”, and on the generation of “something new”.<sup>1</sup> The subject of “sacred likeness” has been addressed by a number of scholars in this recent “renaissance of the copy”, with sophisticated paradigms offered for rethinking replication.<sup>2</sup> Directly relevant to the topic of this essay, Jane Garnett and Gervase Rosser highlight the significant role played by reproduction in devotion to miracle-working images. The copies of miraculous images, however, according to Garnett and Rosser, are not precise. They exhibit “a lack of concern with very close formal correspondence”.<sup>3</sup> The copies are approximate and transformed through replication. This deviation from the formal appearance of the original is characterized positively as a generative process of dissemination, where the image cult either resists the control of church authorities or moves out

- 1 Heisterberg, Müller-Bechtel, and Putzger, in their statement accompanying the call for papers for the conference *Nichts Neues Schaffen/Creating Nothing New* held in Hannover, June 26–28, 2014. Cf. also the introductory remarks of Heisterberg/Putzger/Müller-Bechtel in this volume.
- 2 Maniura/Sheperd 2006; Wood 2008; Nagel/Wood 2010; Garnett/Rosser 2013, Chapter 5: *The Power of the Infinite Copy*, 191–219; Kubersky-Piredda 2014.
- 3 Garnett/Rosser 2013, 213.

of institutional control into popular hands. The mobile mutable copy represents a productive appropriation, a translation, a re-contextualization of the original miraculous image. When the precise copy does appear in Garnett and Rosser's account, it is usually associated with reactionary attempts by church authorities or the patrons or custodians of a miraculous image to control a cult and promote an official authorized reproduction of the image.

Allori's copies of the *SS. Annunziata*, too, have been investigated in this recent examination of reproduction. Susanne Kubersky-Piredda approaches Allori's copies from the perspective of Medicean cultural politics. She considers the critical importance in the reproductive enterprise of Allori's authorship, of questions of authenticity, of the precise format of the copies, and – particularly useful for our purposes – of the resemblance between Allori's copies and the miracle-working painting.<sup>4</sup> I will make use of her thoughtful investigation, while considering more extensively the cultic context of reproduction and directing my inquiry more pointedly toward the matter of precision in copying. In this way we will be able to test the case of Allori's copies of the *SS. Annunziata* in relation to the concept of the "faithful" copy, in light of this recent scholarship on replication and "sacred likeness". I will begin by reflecting briefly on the conceptualization and the semantics of the particular type of copying that I am considering here.

Miraculous images, in early modern Catholic religious culture, were sacred representations – usually panel paintings, frescoes, and sculptures of the Virgin Mary and the Crucified Christ – that were considered to be particularly active sites of potent sacred intercession.<sup>5</sup> People turned to these images in times of great need and left candles and other *ex-voto* offerings of thanks when their prayers were answered. While miracle-working images were frequently copied, the nature of the relationship between the "original" cult images and the copies made after them proves to be somewhat slippery. This was because miraculous images, on account of their very nature as sacralized matter, were difficult to delineate, delimit, and translate in the reproductive process. This will become apparent in introducing the particular case of the miracle-working *SS. Annunziata*.

The *SS. Annunziata* fresco (Plate I), enshrined in a tabernacle, is located on the inner façade wall of a church in Florence, named after the miraculous image, belonging to the Servite monastic order. From a modern-day art historical perspective, this painting of the Annunciation can be dated to circa 1340 and attributed to a Florentine master working under the influence of Giotto, Taddeo Gaddi, and Bernardo Daddi.<sup>6</sup> The painting

4 Kubersky-Piredda 2014.

5 Two recent publications on miraculous images, with bibliography, are Garnett/Rosser 2013 and Holmes 2013.

6 On the early history of the *SS. Annunziata* miraculous image, see Holmes 2004a, 97–122. See also Husabø Oen 2011, for a thoughtful reflection on the fifteenth-century developments of the cult, in dialogue with Nagel/Wood 2010.



1 Luca Ferrini, God Painting the SS. *Annunziata*, woodcut from *Corona di sessantatre miracoli della Nunziata di Firenze* (1593), folio X

appears to have become active as a highly venerated image by 1360, when devotion intensified and the image was considered to be the site of potent sacred intercession, with special privileges extended by the papacy to the related cult. Over two hundred years later, in Alessandro Allori's day, in the late sixteenth century, the SS. *Annunziata* had become the most celebrated miracle-working image in the city of Florence and the dukedom of Tuscany, ruled by the Medici family.<sup>7</sup> The SS. *Annunziata* was at the pinnacle of a fluid hierarchy of wonder-working images, each with its respective community of devotees and domain of influence in the city and beyond. There was a legend now associated with the miraculous image, claiming that the Annunciation had been painted in the year 1252 by a pious local artist named Bartolomeo.<sup>8</sup> Supposedly this artist had had difficulty fashioning the face of the Virgin to his satisfaction and the painting was only completed after an angel intervened and painted the Virgin's face. This legend of an image made "not by human hand" (*αχειροποιητος*; *acheiropoiētos*) is illustrated in a woodcut (fig. 1) in a late sixteenth century collection of miracle stories related to the cult.<sup>9</sup> In the woodcut, instead of an angel, God himself is shown wielding the paintbrush.

The SS. *Annunziata*, as a miraculous image, and a miraculous image made "not by human hand", was thus extraordinary. The true qualities of the sacred image – its materiality and figuration, particularly the "Holy Head" (*Santa Testa*) – were ultimately elusive, incomprehensible, and irreducible. Conceptually, the Virgin's face was an authorized "true likeness" (*vera icona*), generated by holy means, similar to the icons of the

7 On the cult of the SS. *Annunziata* in the sixteenth century, see Fantoni 1989 and 1994; Iarocci 2015.

8 On the evolution of this legend, see Holmes 2004a, 97–104.

9 Ferrini 1593, fol. 10.

Virgin said to have been painted by St. Luke in the early Christian period.<sup>10</sup> These most sacred portraits were never fully accessible to the human senses. They were enshrined within lavish tabernacles, hidden behind veils, and rarely seen; their infrequent unveilings were accompanied by liturgical ceremony and procession, and were witnessed by large assemblies of people with heightened emotions and expectations.<sup>11</sup> These most celebrated sacred images were also thought to be difficult to perceive and comprehend by means of the human corporeal senses and cognition.<sup>12</sup> There is an anecdote told about Michelangelo being shown the *SS. Annunziata* in the company of the Florentine Duke. When asked to give his opinion of the miraculous image, Michelangelo remained silent and immobile, either “in a stupor brought upon the senses by the divine face or with his spirit overcome by fear of the divine beauty.”<sup>13</sup> Scholars have argued that these elusive highly venerated images were substantiated and experienced through their copies. Christopher Wood and Alexander Nagel have even asserted that all sacred images were, in a sense, “replicas” positioned within chains of replicated types that linked backward in time to putative authoritative early Christian “true likenesses” of Christ, the Virgin, and saints.<sup>14</sup> The efficacy of highly venerated images was dependent on visual access to copies and derivative images.

The challenge, then, will be to understand how a copy of the *SS. Annunziata* might be considered “faithful” or “true”, and how this veracity was evaluated in the period – when the original image itself was considered to be so unknowable. Of particular interest is how the rhetoric of “truthfulness” functioned in the context of reproduction. We will be interested, too, in the technical means of producing “truthfulness”, and what visual form this rhetoric of “truthfulness” took in the copies made by Allori.

There is another factor to consider that had an impact on the “prototype-copy” affiliation in the reproduction of miraculous images. A certain ambiguity could exist in the relationship between the sacred image and the transcendent sacred being represented in the image. Conventional Christian image theory made a distinction between the material image in the earthly domain-made of wood, stone, plaster, paint-and the transcendent sacred being in heaven. Devotion directed to the image was said to proceed to the

10 On Madonna images said to have been painted by St. Luke, see Bacci 1998.

11 On the enshrinement and veiling/unveiling of miraculous images, see Holmes 2013, Chapter 7.

12 In the early-thirteenth century, Gervase of Tilbury, in his *Otia imperialia*, claimed that looking directly at the Veronica could be fatal; Gerald of Wales, in his *Speculum Ecclesiae*, observed that an unnamed pope had been blinded by the Veronica (Noreen 2006, 5, with the Latin texts on page 9, notes 41 and 42).

13 Bocchi 1592, 82. In response to the Duke’s question “Ditemi un poco, che vi pare di questa Imagine?” Bocchi writes, “In questo, o fosse lo stupore che nella vista del divin volto gli avea i sensi occupati, o soprapreso l’animo da timore di divina bellezza, altrimenti non fece motto il Buonarroto”.

14 Wood 2008; Nagel/Wood 2005, 403–432; Nagel/Wood 2010. On the relationship of the reproduction of sacred images to medieval image theory, see Kessler 2000, 64–87.

sacred being in heaven.<sup>15</sup> This distinction broke down with miraculous images, where the sacred being was understood to operate “in and through” the material effigy, and to be “present” in the sanctuary environment, and responsive to the prayers that were addressed to the image.<sup>16</sup> As the number of miracle-working images increased in Italy during the late medieval and early modern periods, the individual images acquired identities that were linked to the sites where they were located and where they performed. These distinct identities could also be based on characteristics particular to the image or to the related cult. Images were known by these toponyms and distinguishing characteristics: the “Madonna of Impruneta”, the “Madonna del Sangue”, the “Crucifix of San Giovanni”. In Allori’s day, the *SS. Annunziata* was called “La Nunziata di Firenze” – or “The Virgin Annunciate of Florence”. The ambiguity was that the sacred being, too, was referred to by the same title. “La Nunziata di Firenze” referred to the Virgin herself, who operated “in and through” her special image in Florence, as a preferred site. Prayers were addressed to “La Nunziata” and she appeared to people in visions. This naming practice was reminiscent of that in classical antique Greco-Roman sanctuaries, where cults were associated with particular places and with the competency of the god operating at the site – “Athena Parthenos”. In the case of the Christian image cults, the image and the sacred intercessor could be treated by devotees as if coextensive. The Virgin Mary was present and active “in and through” her image. The image, in turn, was an active site of the sacred presence, virtue, and earthly intercession of the Virgin Mary. This interesting elision between sacred being and sacred image is evident in the woodcut illustrations in Luca Ferrini’s late sixteenth century printed miracle book from the *SS. Annunziata*. In these miracle stories, “La Nunziata di Firenze” appears in the narratives, responding to prayers and assisting people in times of need. In the vast majority of the woodcuts accompanying the miracle stories, “La Nunziata di Firenze” is shown in the heavens, in a schematic rendering of the full composition of the miracle working Annunciation image, surrounded by rays. In a few instances, however, she is represented as a haloed female figure interacting in the terrestrial domain, actively aiding a person in distress.<sup>17</sup> There

15 St. Basil, in a widely-known text included in the Acts of the Second Council of Nicaea, had written: “For the honor shown to an icon applies directly to its living model and he who venerates the icon, therefore, venerates in it the person of the one so depicted.” (“Imaginis enim honor ad primitivum transit; & qui adorat imaginem adorat in ea depicti subsistentiam.”) (Mansi 1767, vol. 13, 373E–380 A).

16 On medieval Christian image theory, see Kitzinger 1954; Belting 1994; Schönborn 1994; Maniura 2011. For theoretical perspectives on miraculous images, see Garnett/Rosser 2013, Chapter 1; Holmes 2013, 6–9, and Chapters 5 and 6.

17 Ferrini 1593. The Virgin is shown in the guise of the miraculous Annunciation image in 55 of the 63 miracle stories (see, for example, Holmes 2011, 458, fig. 19). The Virgin appears as a single figure interacting with the human protagonist in just two of the woodcuts (miracle numbers 5 [13r] and 7 [19v]). In five of the woodcuts, the Virgin/image is absent, with just rays shown in the heavens, while in the foundation miracle she is represented in the fresco, with God miraculously painting her face (1r).





2 Copy of the *SS. Annunziata*, 1371, fresco, Florence, San Marco

were implications for copies of the miracle-working image. The copies, too, functioned as privileged sites for accessing the intercession of “La Nunziata di Firenze” – whatever the level of resemblance. It was enough for a copy to be recognized as linked in some way with the original image – by means of resemblance, through an inscribed title or prayer that named “La Nunziata di Firenze”, by having touched the original miraculous image, or by other means.<sup>18</sup> As Jane Garnett and Gervase Rosser note:

the pilgrim [...] makes a point to visit the shrine site of the original manifestation of a particular wonder-working Madonna. Yet that very Madonna is understood to be equally present in every image proclaimed to be her copy, however approximate the formal resemblance may appear, and however modest or mass-produced the object may be.<sup>19</sup>

The efficacy of copies could also lead to their becoming miracle-working images in their own right, as Garnett and Rosser have demonstrated in their investigation of Ligurian

18 The copy of the *SS. Annunziata* made by Allori and gifted by the Medici to King Philip II of Spain bore the inscription: “ADMIRABLEM IMAGINEM DIVAE ANUNCIATAE DE FLORENTIA, ALEXANDER ALLORIUS, CIVIS FLORENTINUS, ANGELI BRONZINI ALUMNUS, MANDATOMAGNI DUCIS AETRURIAE EFFINGEBAT A. S. N. MDLXXXIII” (Kubersky-Piredda 2014, 211, note 40). An example of a printed woodcut copy being rubbed against a miraculous image is given by Robert Maniura, in reference to the cult of the *Madonna delle Carceri* in Prato (Maniura 2004, 86–93).

19 Garnett/Rosser 2013, 193.



3 Alessandro Allori, Copy of the *SS. Annunziata*, 1579–1580, oil on canvas, storage, Milan, Cathedral

image cults.<sup>20</sup> In Florence, a copy of the *SS. Annunziata* in the church of San Marco (fig. 2) was considered to be miracle-working.<sup>21</sup>

Let us turn, then, to the copying enterprise of Alessandro Allori. The first of his copies of the *SS. Annunziata* (fig. 3) dates to 1579–80 and can be constructively compared to the earlier reproduction from San Marco, Florence, dating to 1371 (fig. 2). The San Marco copy is characteristic of the reproductions of the *SS. Annunziata* made shortly after the miraculous image became active.<sup>22</sup> In the early copies, resemblance between the original miraculous *Annunciatio* and the derivative paintings was established through the use of a basic recognizable compositional armature and a variety of visual cues.<sup>23</sup> The bedroom setting is reproduced, with the angel positioned at the left, and the Virgin seated to the right on a bench in a shallow foreground space. Any number of the following visual cues was enough to secure a relationship to the original fresco: the distinctive arm positions of the Virgin and Gabriel, the upward tilt of the Virgin's head, the pattern of the oriental carpet, the intarsia decoration on the back of the bench, the curve of the arm of the Virgin's seat, the exposed ermine lining of the Virgin's robe, the mesh and folds of the bed curtain at the back of the scene and the repetitive arches in the architectural molding above, the open book on the pillow inscribed with Isaiah's prophecy, the

20 Garnett/Rosser 2013, 204–206.

21 The frescoed copy of the *SS. Annunziata* at San Marco (1371) in Florence developed a cult by at least 1540 (see Holmes 2013, 156).

22 On trecento copies, see Holmes 2004a, 104–110; Renner 1996, 103–108; Miller/Taylor-Mitchell 2009. A number of the papers addressed reproduction in the conference *Das Gnadenbild der Santissima Annunziata in Florenz* (Kunsthistorisches Institut in Florence, April 23–24, 2009).

23 Holmes 2004a, 104–110.

backward lettering “ECCE ANCILLA DOMINI” articulating the Virgin’s message of acceptance to God, and the golden rays issuing forth from God and passing through a cartwheel-shaped window. The upward tilt of the Virgin’s head and the three-quarter view of her face gradually took on greater importance in the copies in the early fifteenth century, when the legend began to circulate that the Virgin’s face had been painted by an angel. In these copies, combinations of these visual references to the miraculous fresco were apparently sufficient to link the surrogate images to the physical site in Florence and to the enshrined sacred image “in and through” which the Virgin and God operated. These copies would probably have been commissioned according to the contract convention “in the manner and in the form” (*in modo et forma*) of the *SS. Annunziata* fresco.<sup>24</sup> These early copies were “faithful” and “true” in accordance both with the reproductive practices characteristic of the period and with the cultural understandings about how the efficacy of a miraculous image could be transmitted through secondary images. “Faithful” and “true”, in regard to a copy, are thus best understood as relative terms.

The reproduction of the *SS. Annunziata* became much less frequent after the middle of the fifteenth century, when the Medici family became the principle patrons of the image cult. The miraculous image was rarely shown to the public, and could go years without being unveiled.<sup>25</sup> The Medici appear to have actively discouraged the reproduction of the fresco, with one occasion when they punished the head of the monastic Servite Order when he produced an unauthorized copy for the Medici’s political adversary, the Holy Roman Emperor.<sup>26</sup> Medici control over access to the image increased significantly after 1532, when the family became the hereditary rulers of the Florentine state. The Medici soon had complete control over access to the *SS. Annunziata*, taking possession [1558] of the two keys that unlocked the shutters covering the image and determining the occasions when it would be shown to the public, to members of the Florentine elite, and to visiting diplomats and dignitaries.<sup>27</sup>

The Medici changed their strategies quite abruptly, however, at the end of the sixteenth century. They began to promote the production of copies and the wide dissemination of these reproductions.<sup>28</sup> This practice started with the copy commissioned by the Medici from Allori in 1579 (fig. 3). Seemingly, the Medici were spurred on by the promotion of prominent image cults following the Council of Trent, during the period of Catholic reform. They were also encouraged by other ruling families in Europe that had established close relationships with image cults – like the Savoy family in Turin, which

24 On the contract clause *in modo et forma*, see O’Malley 2005, 222.

25 Holmes 2013, 225.

26 Holmes 2013, 81.

27 Holmes 2013, 225; Iarocci, 2015.

28 This change in policy regarding copying the *SS. Annunziata* by the Medici is very nicely documented by Kubersky-Piredda 2014. On the Medici relationship to the cult, see Fantoni 1989 and 1994; Iarocci 2015.

owned the Turin Shroud.<sup>29</sup> Another important development was the manner in which new reproductive technologies were put to service in the copying enterprise, particularly print and the use of cartoons to generate painted replicas. The fifteenth and sixteenth centuries had witnessed radical changes in the culture of copying and reproduction, across a variety of artisanal and artistic practices.<sup>30</sup> Reproduction played a role at both the low and high end of production. Sculptors and painters created a veritable Madonna industry, using molds to cast devotional images in terracotta, gesso, and papier-mâché. Painters used pounced drawings known as cartoons (*spolvere*) to transfer designs and to generate multiples. Reproduction played a role, too, in canon formation at this time. Print-makers and publishers produced engravings of celebrated compositions, for example by Raphael, Michelangelo, and Titian.<sup>31</sup> These compositions, too, were translated into other media. A high-end ecclesiastical textile, for example, reproduced Verrocchio's *Doubting Thomas* from one of the exterior niches at Orsanmichele in Florence, in a design that itself was generated in multiples on the weaver's loom.<sup>32</sup>

In the case of the renewed practice of reproducing the *SS. Annunziata*, beginning in the late sixteenth century, there was a marked increase in the degree of similitude in evidence, along with new strategies for guaranteeing the "truthfulness" of the copy to the original.<sup>33</sup> Furthermore, the *SS. Annunziata* began to circulate widely in print at the very same time that the Medici began to authorize painted reproductions. The Servites generated an engraved copy in 1586, executed by Cesare Capranica, which became the basis for subsequent printed copies. The miraculous image was also illustrated in miracle books produced in the late sixteenth and early seventeenth centuries.<sup>34</sup>

Allori's first copy (fig. 3) was a commission from Duke Francesco I de' Medici for Cardinal Carlo Borromeo, Archbishop of Milan.<sup>35</sup> The commission corresponded with the visit to Florence of the Cardinals Carlo Borromeo and Gabriele Paleotti, two of the most

29 On the Turin Shroud, see Morello/Wolf 2000, 278–301; Scott 2003, Casper 2013 and Casper (forthcoming).

30 On transformations in reproductive practices and technologies in fifteenth century Italy, see Holmes 2003 and Holmes 2004b. See Loh 2004 and Loh 2007 for an innovative theorization of later early modern repetition.

31 Landau and Parshall 1994, 162–168, on the category of the "reproductive print"; Pon 2004.

32 In the *Museo del Tessuto di Prato*, reproduced in Degl'Innocenti 2000, 52.

33 Kubersky-Piredda demonstrates the emphasis on similitude in the copies commissioned from Allori. She speculates that cartoons were used to produce these copies (Kubersky-Piredda 2014, 213). For the evidence of Allori's use of cartoons, see note 54 below.

34 Eckhard Leuschner discovered the 1586 engraving authorized by the Servites, discussed in his paper "Die Verkündigung der Verkündigung: Zur internationalen Verbreitung des Gnadenbildes von *SS. Annunziata* über die Reproduktionsgraphik" in the conference *Das Gnadenbild der Santissima Annunziata in Florenz* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, April 23–24, 2009). For printed illustrations of the *SS. Annunziata* in a miracle book see Ferrini 1593.

35 The primary sources for Allori's copy of the *SS. Annunziata* for Carlo Borromeo are: Allori 1908, 12 (entry 1580, April/May); AFS, MDP 254, folio 67 (letter from Duke Francesco I de' Medici to Carlo Borromeo, 1580, July 11; Borghini 1584, 628; Bocchi 1592, 88 f.; Baldinucci 1728, vol. 3, 522; In the secondary literature, see Lecchini Giovannoni 1991, 54 and 251 f.; Kubersky-Piredda 2014, 207–209.

important reformers of the Counter-Reformation Catholic church. The Cardinals were treated to a rare unveiling of the miraculous image during their visit to Florence. Borromeo then requested a “ritratto” of the miraculous image.<sup>36</sup> *Ritratto*, in the early modern period, could mean “portrait” or a tracing – literally a “redrawing” – of an image.<sup>37</sup> According to one source, Borromeo requested that his copy be “as similar as possible” (*quanto più simile si potesse*) – so there was clearly a rhetoric operating in the copying enterprise at this time that placed a value on similitude and that linked the “truthfulness” of the copy to an assessment of similitude.<sup>38</sup> The involvement in this case of “faithful copying” of both the architect of Catholic reform, Borromeo, and the ruling Medici would seem to confirm Jane Garnett and Gervase Rosser’s observation that greater fidelity is often found in copies of miraculous images that were authorized by religious or political authorities seeking to regulate the cult. Here, access to the original was critical, and the Medici had the keys.<sup>39</sup>

Allori, around the same time that he was commissioned to paint the copy, was also given the task of cleaning the miraculous image, which had become obscured by dust and dirt.<sup>40</sup> This cleaning is interesting, particularly given that art historians maintain that one of the distinguishing characteristics of highly venerated images in the early modern period is their archaic look – their darkening over time and outmoded style, which endowed them with an aura of authority and difference from normative contemporary devotional images.<sup>41</sup> It would appear, however, that a certain degree of clarity and legibility of the miraculous image was deemed desirable for its display to the cardinals and also for its reproduction.

The cleansing of the image involved touching the sacralized matter of the fresco, coming into intimate contact with the “Holy Head” of the Virgin. There is a description of Allori’s cleaning of the fresco where the procedure is treated like a ritual, devotional act. The painter is said to have confessed and taken communion before beginning his

36 *Ritratto* is the term found in all of the contemporary primary sources for Allori’s copy for Borromeo. Allori, in his *Ricordi*, for example, wrote: “Dal Ser[...]mo Gran Duca Francesco scudi dodici di moneta, cioè lire ottantaquattro, tanti sono per a buon conto della tela per il Cardinal Buonromeo del ritratto della Nuntiata di Firenze” (1580, between April 2 and May 7), Allori 1908, 12.

37 On the term *retrahere* – to trace or redraw – in the context of Renaissance reproduction, see Holmes 2004b, 48 f.

38 Francesco Bocchi describes how Borromeo “[...] dopo la visita della Santissima Nunziata, à qui di vederla fu conceduto con suo agio come grazia singulare domandò al Gran Duca Francesco, che in un quadro à suo nome qui in Fiorenza ella fosse ritratta quanta piu simile si potesse” (Bocchi 1592, 88).

39 Kubersky-Piredda provides conclusive evidence of this exclusive control over the image on the part of the Medici in a letter written in 1588 by a member of the Spanish court to Duke Ferdinando I: “Todos me an dicho que no oy pintor que lo sepa haazer como conviene si no uno que era del Grand Duque que esta en el cielo y no hazia ninguna obra sin lincencia de Su Ser.d y que tambien era menester perdirla para copiar la imagen porque en su proprio poder estavan las llaves” (ASF, MDP, 5079, ins. 3, f. 528, in Kubersky-Piredda 2014, 211 and 212, note 42).

40 This cleaning is described by Bocchi 1592, 72 f.; see the discussion in Kubersky-Piredda 2014, 212.

41 Belting 1994, 15 f., 471, 484 f.; Nagel/Wood 2010, 71–83; Holmes 2013, 157–163 and 202–205.

work.<sup>42</sup> Allori's assistant, who was kneeling on the altar before the image, became overwhelmed and swooned, but was miraculously not injured when he fell to the ground.<sup>43</sup> Kubersky-Piredda has likened this account of the cleaning to the originary legend of the cult, where the painter Bartolomeo, positioned before the unfinished fresco, was overwhelmed by the task of painting the face of the Virgin.

In preparing to make his copy, Allori traced over the principle figures and generated a set of cartoons.<sup>44</sup> The act of tracing, as noted above, put Allori in intimate contact with the fresco – with the sense of “touch” understood in the period as a critical means of transmitting sacred charisma.<sup>45</sup> The cartoons, in turn, distilled a “delineation” of the sacred figures on scale with the original design. In line with Christian image theory, these lineaments of the Virgin corresponded to her “figura” – or her outwardly visible shape – including the “true likeness” of her face generated by divine agency. The scale outline of the Virgin's face registered in the cartoon endowed the reproductions made with the cartoon with the same kind of authenticity found in printed images of sacred relics that were said to be made according to the same measurements as the originals – such as in hand-colored prints depicting the relic of the Holy Lance that pierced the side of Christ.<sup>46</sup> The cartoon-generated replication of the miraculous image also resonated metaphorically with the very subject depicted in the *SS. Annunziata* – the Incarnation – the Word made flesh in divine reproduction.

The cartoon-method of composing the figures is evident in Allori's “faithful” copy. There is precision in reproducing the scale and the body positions of the sacred figures. Allori's copy includes all of the distinctive features in the Annunciation composition that had long been associated with copies, enumerated above. Many of these features, however, are approximate in their measurement and detail in the copy – like the open book on the pillow and the oriental carpet – and they were not made with the use of cartoons. Some license is taken by Allori in elaborating the spatial setting, with accomplished perspective used to construct the Virgin's bedroom and greater atmosphere in the exterior scene at the left, where God is shown. The Angel Gabriel now appears to hover more convincingly in the air.

42 Bocchi 1592, 72: “Alessandro Allori [...] prima che si mettesse all'opera, si confessò, et appresso si comunicò.”

43 Bocchi 1592, 73: “[U]n suo huomo, [...] in su l'altare si era messo ginocchione, et presso da maraviglia hora una cosa hora un'altra attentamente contemplava. [...] [C]adde a terra dell'altare, che molto è alto, et, come piacque a Dio, da questa Vergine miracolosa aiutato, non si fece nella sua vita alcune male.”

44 In the letter written by Francesco I de' Medici to Carlo Borromeo, the Duke notes that the copy is the same size as the original (“della medesima grandezza”); ASE, MDP, 254, folio 67, quoted in Kubersky-Piredda 2014, 208, note 26. Similar language is found in Borghini and Baldinucci, as noted by Kubersky-Piredda 2014, 213 and note 45. Evidence for Allori's use of cartoons in generating copies of the *SS. Annunziata* comes from a later documented instance, when Allori created a fresco copy for the nunnery of San Jacopo in Bagno a Ripoli in 1589, discussed below.

45 On touch, see Holmes 2013, 194–202; Garnett/Rosser 2013, 174 f.

46 Wood 2008, 153–155.

This “faithful copy” was sent to Milan along with a letter from the Medici Duke indicating the extreme rarity of the gift. The letter rhetorically insisted: “never in any other time, has a copy been made”.<sup>47</sup> We hear that Borromeo received the copy with pleasure and installed it in the cathedral in Milan, where it eventually became a cult image in its own right. In one contemporary account, Francesco Bocchi recounts that Borromeo, while initially satisfied with his copy, nonetheless, tested the degree of “likeness” between the original and his copy the next time that he was in Florence and was permitted to see the *SS. Annunziata* unveiled. He commented, “The portrait of La Nunziata that was sent to Milan did not resemble this miraculous image of the Madonna of Florence, nor did it conform with her rare beauty”.<sup>48</sup> In reply, he was told that human artistry was simply incapable of reaching such heights.<sup>49</sup> Allori’s “faithful copy” of the miraculous image, thus, in this narrative account, served the rhetorical purpose of asserting the primacy, authenticity, and authority of the original miracle-working image. The copy also demonstrated an incommensurability between the original and the copy, and reaffirmed the distinction between divine and human artifice. The “faithful copy” here is shadowed not only by the original, but also by the specter of the “unfaithful copy”.

The cartoons remained in the possession of Allori. He went on to use the cartoons to produce multiple copies of the *SS. Annunziata* in a variety of formats – one assumes, with the permission of the Medici. Allori’s account book has fortuitously survived from this period and it informs us that in two years alone, in 1582 and 1583, he painted five copies of the full composition, three sets of the heads of the Virgin and the Angel, seven isolated heads of the Virgin, and one head of just the angel.<sup>50</sup> Some of these derivatives were on scale with the original, others reduced in size. Allori used canvas, panel, and copper as the support. In another very prestigious Medici commission, Allori painted for King Philip II of Spain a large head of the Virgin, and then, at the special request of the King, a scale version of the full composition, both on canvas.<sup>51</sup> This cross-cultural implantation of the cult of the *SS. Annunziata* in Hapsburg Spain led to a number of com-

47 “[...] né mai più per alcuno tempo sc n’è cavata copia” (AFS, MDP, 254, folio 67, dated July 11, 1580), reproduced and discussed in Kubersky-Piredda, 207 f.; see also the discussion in Fantoni 1989, 791.

48 “[...] disse, come il ritratto della Nunziata, che á Milano gli era stato mandato, non punto somigliava questa miracolosa Madonna di Fiorenza, ne à sua rara bellezza punto era conforme”, Bocchi 1592, 89.

49 “come ne di industria, ne di accuratezza ha mancato il pittore, perche il suo volere sia fornito; ma tenga per certo, come in darne si afattica chi con humano studio crede di arrivare à cosa tanto divina si come è questa. Perche ne il pittore con suo artificio, ne la facultà del dire con parole, ne l’huomo col pensiero tanto si innalza, che adegui l’alto valore di questa sacrata Vergine.” Bocchi 1592, 89.

50 Allori 1908, 17–23; Lecchini Giovannoni 1991, 54, 61, 251 f., 256; figs. 172, 189, 190.

51 Allori 1908, 17–20. Kubersky-Piredda 2014, 209–211. Kubersky-Piredda notes how the initial gift of the Virgin’s head alone was not well received and the Spanish King requested a version of the full image to scale, communicated in a diplomatic dispatch of 18 July, 1583: “facessi ritrarre la Nontziata nel medesimo modo che la sta in Fiorenza nella tavola [sic] propria dove è il ritratto suo.” Kubersky-Piredda 2014, 209.

4 Copy of the *SS. Annunziata*, designed by Alessandro Allori and woven by Gasparri di Bartolomeo Papini, 1593–1597, detail of a dalmatic, Rome, Vatican Museums



missions for copies from the Spanish nobility.<sup>52</sup> In a later example of transmediation and reduction, Allori produced the design for a small Annunciation scene (fig. 4) on a dalmatic that was given, as part of a set of ecclesiastical vestments, as a gift from the Medici Duke to Pope Clement VIII for use in the Sistine chapel.<sup>53</sup>

There is a documented commission for a copy of the *SS. Annunziata* in Florence that illustrates the variety and range of choices available to clients when commissioning their copies. In 1589, the Abbess of the Dominican nunnery San Jacopo in Ripoli ordered a copy for the nun's inner church. The frescoed copy itself does not survive, but the nunnery's account book tells us that the abbess specifically referred to the cartoon in Allori's possession derived from the miraculous image. She also left open room for variation in the copy. The relevant entry in the nunnery's account book reads:

*La Nuntziata* will be painted in fresco, with the figure of the Madonna and the Angel; the excellent painter Messer Alessandro Allori [...] will paint it in his own hand and the Madonna will be made with the cartoon (*spolverezzo*) from the *Annunciation* here in Florence, which is so celebrated and invoked; the angel will be somewhat different from that one, primarily in the clothing.<sup>54</sup>

This interesting relationship between precise copying and variation, specified in the contract, is indicative of both the art market in the late sixteenth century and the culture of reproduction at the time. Clients commissioning works of art and purchasing serial

52 Kubersky-Piredda 2014, 210, note 38.

53 The commission originated with Duke Francesco I de' Medici and was concluded by Ferdinando I, with the dalmatic woven in Florence by Gasparri di Bartolomeo Papini, between 1593 and 1597. Cf. exh. cat. New York 1982, 77 f.

54 "Nel [...]anno 1589, dalla parte destra del [...] altare nella facciata della [...] chiesa di drento, [...] si fece dipignere la nuntziata a fresco, e la figura della madonna e dellangelo, la dipinse di sua propria mano leccellente pittore Messer Alessandro Allori, detto il Bronzino; e la madonna e fatta in su lo spolverezzo della nuntziata qui di Firenze, la quale etanto celebre e nominata, langelo e alquanto diverso da quello, e massimamente nel vestito [...]" (Archivio di Stato, Florence, San Jacopo di Ripoli, n. 22, unnumbered first page [verso]), published in part in Padoa Rizzo 1997, 165.



products were used to making choices based on pre-existing models and specific needs. Artists, in turn, were accustomed to referencing pre-existing works of art, utilizing reproductive technology to facilitate production and to guarantee the fidelity of a copy, and to introduce variation, innovation, and visibly discernable autograph workmanship, in the form of signature styles and motifs.<sup>55</sup>

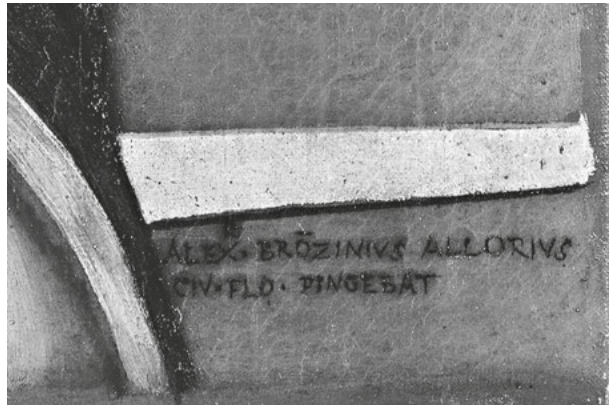
In the case of Allori, as Kubersky-Piredda has demonstrated, the very subject of the *SS. Annunziata* became linked with the artist and his workshop production and even became a motif associated with his signature style.<sup>56</sup> His paintings of the *SS. Annunziata* (fig. 3; Plates II, III) activated the powerful intercession associated with the cult, but could also have encouraged the viewer to locate and compare “faithful” copying in the paintings with the artful demonstration of the painterly hand of Allori. Allori could render a “true likeness” of the “Holy Head” of the Virgin, with the veracity of the copy guaranteed through the use of the cartoons derived from the tracing of the miraculous image. Certain pictorial features were called upon to communicate archaism associated with cult: the flat, static golden haloes of the figures and the schematic rays radiating from the angel. These features appear disjunctive and stylistically outmoded, reaffirming the link to the miraculous prototype, and the expectations of potent intercession guaranteed through this linkage. In this way, Allori could also call attention to his own artistry and the agency of his brushwork. He could use the aesthetic tools of his trade to create an analogous experience of awe and wonder. Allori could overwhelm the senses with his soft modeling (*morbidezza*) and his vibrant colors (*colorito*). Using the most modern and up-to-date pictorial techniques, he could suggest the extraordinary beauty of the Madonna, the splendid chromatic wings and levitation of Gabriel, and the miraculous appearance of divine and sacred presence in the earthly realm. Note, for example, the contrast between the way in which Allori claims authorship in a set of the heads of Gabriel (Plate II) and the Virgin (Plate III) that he also made for Carlo Borromeo.<sup>57</sup> Both paintings are signed, but one in a much more obvious manner than the other. In the painting of the Virgin, Allori inscribes his name just below the lower triangle in the intarsia design of the bench: “Alessandro Bronzino Allori, Florentine citizen, painted [this].” The black lettering, however, is barely perceptible against the brown of the simulated wood and the geometric pattern picked out in gold.<sup>58</sup> In this reproduction of the Virgin’s “Holy Head”, painted by an angel in the original fresco, Allori deemphasizes his role as the maker of the painting. In the companion piece (fig. 5), in contrast, Allori makes a bolder claim to have painted the head of the Angel Gabriel. He signs the painting with a

55 Holmes 2004b.

56 Kubersky-Piredda 2014, 211–215.

57 Lecchini Giovannoni 1991, 256.

58 Allori signed the painting of the Virgin “ALEX. BRONZINIUS ALORIUS CIV. FLO. PINGEBAT”. He signed the painting of the Angel Gabriel “ALEXANDER BRONZINIUS ALLORIUS CIV. FLO-RENTINUS FAC.” Cf. Lecchini Giovannoni 1991, 256; Kubersky-Piredda 2014, 211 f.



5 Detail of Plate II, with signature of Alessandro Allori

similar inscription, but with the lettering much more visible here, inscribed beneath a golden ray, against the light neutral ground. There may even be a subtle reference to the “painter’s hand” here. The inscription is positioned right at the level of the hidden hands of Gabriel – a distinctive feature of the miraculous prototype. Could this be a subtle or even humorous way of declaring that this image – this elegant copy – was made “not by angelic hand” – but by the accomplished hand of the Florentine master? It is also possible that there is another order of personal investment indexed through the overt signature – a reference to a votive prayer or thanks by the painter himself, as Allori negotiated his own relationship with the sacred through this prestigious commission.<sup>59</sup>

Allori articulated his privileged relationship to the *SS. Annunziata* in his wider painting practice as well, consolidating his signature style. The head of the Virgin from the *SS. Annunziata* is cleverly integrated into paintings that otherwise have nothing in common with the *SS. Annunziata* composition, such as *The Virgin and Child with St. Francis and St. Lucy* (1583) in the National Collection in Wales. La Nunziata’s face is playfully adapted for the figure of St. Catherine, instead, in Allori’s *Virgin and Child with SS. Catherine of Alexandria and Francis* in the Cobb Collection.<sup>60</sup> In these paintings, the gendered pictorial and religious values associated with the beauty, grace, mercy, and efficacious intercession of La Nunziata are re-contextualized in these new painterly performances.

I will conclude by restating some of the claims about “faithful” copying that I have made in this paper that can potentially be of use for our broader interrogation of this category of reproduction in this volume of conference papers. In Allori’s reproductions of the *SS. Annunziata*, “faithful” and “true” copying operated on a number of different, but

59 I want to thank Antonia Putzger for this suggestion and for noting an analogy with the manner in which Michiel Coxie signed his copy of the the Ghent Altarpiece.

60 I thank Bernice Iarocci for calling my attention to these paintings and their use of the Virgin’s head from the *SS. Annunziata*.

interrelated levels. There was a technical level, where tracing and pricked cartoons were used to transfer the design from the original to the derivative works, guaranteeing a certain degree of conformity. Allori had been given privileged access to the miracle-working fresco in order to make these cartoons and the cartoons themselves were generated through contact with the sacred image. Allori's cartoon-produced copies, in turn, became the source for new printed copies of the miraculous fresco, which had wide circulation throughout Europe. There was a discursive, rhetorical level, where Allori's paintings claimed to be "portraits" that could transmit something of the highly valued "true likeness" of "La Nunziata di Firenze" in the original fresco, made by divine means, activating the potent intercession of "La Nunziata". This rhetorical claim could be challenged in order to reaffirm the authority of the prototype, as we saw in the story about Cardinal Borromeo emphasizing the difference between the original and Allori's copy. But this rhetorical claim could also be creatively deployed to add value to the copy itself as a masterful recreation, and thereby turn into a rhetoric of characterization and distinction.<sup>61</sup>

A "faithful copy" is, ultimately, a relative term, with different criteria for establishing veracity in the prototype-copy relationship in different historical and cultural contexts. Notions about "faithfulness" or "truth" in copying are linked to reproductive technologies, to the ways in which images "performed", and to cultural conceptions about "resemblance". Furthermore, "fidelity" and "truth" in copying do not necessarily rely on visual resemblance. "Fidelity" and "truth" can be transmitted through other means – such as an inscription linking the copy to the prototype or by the knowledge that a reproductive print had been rubbed against the original miraculous image, by the effective substitution of a copy in a procession, or just by the general demonstration that the copy could trigger the same efficacy associated with the original.<sup>62</sup> Another consideration is that the "faithful copy" can also have a binary dimension, where it is shadowed by its opposite, the "unfaithful copy". This binary relationship between the "faithful copy" and the "unfaithful copy", as conceptual poles, encourages comparison, judgment, and valuation. This comparison can be utilized to reassert the authority and uniqueness of the original prototype, as we saw in the case of Cardinal Borromeo and Allori's copy. But this comparison can also be deployed positively and constructively to assert different values and qualities associated with "truth" in copying and with "variation" in copying. The Dominican abbess, for instance, wanted the figure of Gabriel in the copy of the SS. *Annunziata* that she commissioned for her nunnery to be different from the angel in the original miracle-working fresco. And finally, "truth in copying" is a fluid, flexible term that can be integrated into a multi-faceted reproductive practice like that of Allori's, where it was mobilized in multiple contexts, in different ways, with different valuations, even within a single painting. The example of Allori suggests that "sacred likeness" linked to sacred

61 Kubersky-Piredda 2014, 211–215.

62 Nagel/Wood 2010; Bynum 2011, 37–123; Casper 213; Garnett/Rosser 2013, 191–220; Holmes 2013, 269–271

presence, in and through devotional images, does not necessarily have to be set in opposition to “artistic agency”, across a Medieval and early modern divide. The early modern copy could be a generative site to thematize both divine and human artifice, to consider the hand of an angel, and the hand of a skilled painter, and to explore the paradox of representation. The histories of sacred reproduction and of early modern imitation and emulation, do not have to be told in separate chapters.

Allori’s practice ultimately affirms a claim made by Jane Garnett and Gervase Rosser about the reproduction of miraculous images. They assert that the copying of miraculous images

deconstructs the conventional view which holds the distinction between ‘the original’ and ‘a copy’ to be hierarchical [...]. The historical dynamic of an image cult shows the impossibility, in every case, of confining the picture in question to a unique instantiation and meaning [...] [T]he potentially infinite iterations of the Madonna’s image refuse to be reduced to a simple message or to a differentiated hierarchy of authority.<sup>63</sup>

## Bibliography

- Allori, Alessandro: *I ricordi* [1579–1584], ed. by Iginio B. Supino, Florence 1908.
- Bacci, Michele: *Il pennello dell’Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a San Luca*, Pisa 1998.
- Baldinucci, Filippo: *Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 vols., Florence 1728.
- Belting, Hans: *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Age of Art*, Chicago 1994.
- Borghini, Raffaello: *Il Riposo*, Florence 1584.
- Bynum, Caroline Walker: *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York 2011.
- Casper, Andrew: *Display and Devotion. Exhibiting Icons and their Copies in Counter-Reformation Italy*, in: *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, ed. by Wietse de Boer and Christine Göttler, Leiden, 2013, 43–62.
- Casper, Andrew: *The Shroud of Turin as Art, Icon, and Relic in Early Modern Italy* (forthcoming).
- Degl’Innocenti, Daniela [et al.]: *I tessuti della fede. Bordi figurati del XV e XVI secolo dalle collezioni del Museo del Tessuto di Prato*, Prato 2000.
- Exh. cat. *The Vatican Collections. The Papacy and Art* (New York, Metropolitan Museum of Art 1983), New York 1982.
- Fantoni, Marcello: *Il culto dell’Annunziata e la sacralità del potere mediceo*, in: *Archivio storico italiano*, 147.1989 (542), 771–793.
- Fantoni, Marcello: *La corte del Granduca. Forma e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Rome 1994.
- Ferrini, Luca: *Corona di sessanta tre miracoli della Nunziata di Firenze*, Florence 1593.
- Garnett, Jane / Rosser, Gervase: *Spectacular Miracles. Transforming Images in Italy from the Renaissance to the Present*, London 2013.
- Holmes, Megan: *Neri di Bicci and the Commodification of Artistic Values*, in: *The Art Market in Italy (15<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> Centuries)*, ed. by Marcello Fantoni, Louisa Chevalier Matthew, and Sara Matthews-Grieco, Ferrara 2003, 213–223.
- Holmes, Megan: *The Elusive Origins of the Cult of the Annunziata in Florence*, in: Thunø/Wolf (eds.) 2004, 97–122 [Holmes 2004a].

63 Garnett/Rosser 2013, 193.

- Holmes, Megan: Copying Practices and Marketing Strategies in a Fifteenth-Century Florentine Painter's Workshop, in: *Italian Renaissance Cities. Artistic Exchange and Cultural Translation*, ed. by Stephen Campbell and Steven Milner, Cambridge and New York 2004, 38–74 [Holmes 2004b].
- Holmes, Megan: Miraculous Images in Renaissance Florence, in: *Art History*, 34.2011, 432–465.
- Holmes, Megan: *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven and London 2013.
- Husabø Oen, Maria: The Origins of a Miraculous Image: Notes on the Annunciation Fresco in SS. Annunziata in Florence, in: *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 80.2011 (1), 1–22.
- Iarocci, Bernice: *The Santissima Annunziata of Florence, Medici Portraits, and the Counter-Reformation in Italy*, PhD dissertation, University of Toronto 2015.
- Kessler, Herbert: Configuring the Invisible by Copying the Holy Face, in: idem: *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000, 64–87.
- Kitzinger, Ernst: The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm, *Dumbarton Oaks Papers*, 8.1954, 83–150.
- Kubersky-Piredda, Susanne: "... Et sia ritratto nella forma medesima". Das Florentiner Gnadenbild der SS. Annunziata und seine Repliken, in: *Multiples in Pre-Modern Art*, ed. by Walter Cupperi, Zurich 2014, 201–228.
- Landau, David / Parshall, Peter: *The Renaissance Print, 1470–1550*, New Haven and London 1994.
- Lecchini Giovannoni, Simona: *Alessandro Allori*, Turin, 1991.
- Loh, Maria: New and Improved. Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory, in: *The Art Bulletin*, 86.2004, (3), 477–504.
- Loh, Maria: *Titian Remade. Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*, Los Angeles 2007.
- Maniura, Robert: The Images and Miracles of Santa Maria delle Carceri, in: Thunø/Wolf (eds.) 2004, 81–96.
- Maniura, Robert / Sheperd, Rupert: *Presence. The Inherence of the Prototype Within Images and Other Objects*, Aldershot 2006.
- Maniura, Robert: Icon/Image, in: *Material Religion. The Journal of Objects, Art and Belief*, 7.2011 (1), 50–56.
- Mansi, Giovanni Domenico: *Sanctorum conciliorum nova et amplissima collectio*, 31 vols., Florence and Venice 1759–1798.
- Miller, Julia / Taylor-Mitchell, Laurie: Humility and Piety. The *Annunciazione* in the Church of Ognissanti in Florence, in: *Studies in Iconography*, 30.2009, 42–71.
- Morello, Giovanni / Wolf, Gerhard: *Il volto di Cristo*, Milan 2000.
- Nagel, Alexander / Wood, Christopher: Toward a New Model of Renaissance Anachronism, in: *The Art Bulletin*, 87.2005, 403–432.
- Nagel, Alexander / Wood, Christopher: *Anachronic Renaissance*, New York 2010.
- Noreen, Kirstin: Revealing the Sacred. The Icon of Christ in the Sancta Sanctorum, Rome, in: *Word and Image*, 22.2006, 1–10.
- O'Malley, Michelle: *The Business of Art. Contracts and Commissioning Practices in Renaissance Italy*, New Haven and London 2005.
- Pon, Lisa: Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print, New Haven and London, 2004.
- Padoa Rizzo, Anna: Il monastero di San Jacopo di Ripoli e il suo patrimonio artistico, in: *Villa La Quiete. Il patrimonio artistico del conservatorio delle Montalve*, ed. by Cristina De Benedictis, Florence 1997, 157–195.
- Renner, Stefanie: *Die Darstellung der Verkündigung an Maria in der florentinischen Malerei: Von Andrea Orcagna (1346) bis Lorenzo Monaco (1425)*, Bonn 1996.
- Schönborn, Christoph: *God's Human Face. The Christ Icon*, San Francisco 1994.
- Scott, John Beldon: *Architecture for the Shroud: Relic and Ritual in Turin*, Chicago 2003.
- Thunø, Erik / Wolf, Gerhard (eds.): *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, Rome 2004.
- Wood, Christopher: *Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago 2008.

## WIEDERHOLUNG UND DIFFERENZ

### Beobachtungen zum liniengenauen Motivtransfer in der spätmittelalterlichen Buchmalerei

Echte Epochengrenzen, Zäsuren, gibt es selten. Unser modernes Verständnis des Begriffs *Kopie*, mit all seinen problematischen Implikationen, hat sich wohl erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts durchgesetzt. Viel stärker als bislang von der Kunstgeschichtsschreibung thematisiert, vollzog sich mit der dichotomischen Trennung zwischen Original und Kopie ein systematischer Bruch, dessen Nachwirkungen bis in unsere Zeit reichen. Trotz erheblicher Widerstände seitens anti-dialektischer Strömungen des Poststrukturalismus und künstlerischer Bemühungen etwa aus dem Umfeld der *Appropriation Art* gilt die Klassifizierung eines Kunstwerks als *Original* nicht nur auf dem Kunstmarkt, sondern auch in den Museen und Universitäten weiterhin als ein zentrales Bewertungskriterium. Parallel dazu konnte die historisch belastete *Kopie* den ihr entgegengebrachten Vorbehalt ontischer Nachrangigkeit bis heute nicht abschütteln.

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts war das Verhältnis von Auftraggebern und Künstlern zum Kopieren älterer Werke noch weitgehend ungetrübt, es machte sogar einen nicht unwesentlichen Teil der Kunstproduktion aus. Im Frühjahr 1402 beauftragte etwa der burgundische Herzog Philipp der Kühne die noch jungen, aus der berühmten Malerfamilie Maelwael („Mal schön“) stammenden Brüder Limburg damit, „[...] die Miniaturen einer sehr schönen und wertvollen Bibel zu vollenden, die der besagte Herr [Philipp der Kühne] kurz zuvor beginnen ließ [...]“<sup>1</sup> Dieser in den burgundischen Rechnungsbüchern dokumentierte Auftrag wurde zuerst von Paul Durrieu<sup>2</sup> mit zwei in der Pariser *Bibliothèque Nationale* aufbewahrten Exemplaren<sup>3</sup> einer besonders bilderreichen

1 Frz. Wortlaut nach Gorissen 1954, 203 f.: „[...] parfaire les histoires d’une tres belle et notable Bible que avoit nagaires fait encommencier ledit seigneur“. ÜS: Dückers 2005, 94 f.; Cf. Gorissen 1954, 153–221; Meiss 1974, 72; Dückers 2005, 85–95.

2 Durrieu 1895, 120–122.

3 Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 167 sowie Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 166, cf. z. B. Lowden 2000, vol. 1, 221–250, 251–284; Dückers 2009, 85–95; König 2010, 261–305; Husband 2012, 43 f. Vollständige Digitalisate beider Handschriften sind auf Gallica verfügbar: a) Français 167: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447300c> (letzter Zugriff 21.04.2015); b) Français 166: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90590452> (letzter Zugriff 21.04.2015).

Bibelvariante, der *Bible moralisée*, in Verbindung gebracht. Obgleich Durrieus Identifikation nicht unwidersprochen blieb und vom Autor selbst nur unter Vorbehalt vorgeschlagen worden war,<sup>4</sup> steht der enge Bezug zwischen den beiden angesprochenen Handschriften auch unabhängig von der erwähnten Quelle außer Frage. Die 1349–1352 in der Nachfolge des Buchmalers Jean Pucelle für Johann den Guten<sup>5</sup> entstandene *Bible moralisée* (François 167) muss den Brüdern Limburg gut fünfzig Jahre später zur Ausmalung des von ihnen begonnenen Exemplars (François 166) als *exemplum*<sup>6</sup> vorgelegen haben.

Dabei war es offenbar erwünscht, dass das Seitenlayout, die Schrift und der Schriftdekor der älteren Handschrift in nahezu faksimilierender Weise vom Schreiberatelier wiederholt wurden: Die noch sehr jungen Buchmaler übernahmen in den drei vollständig von ihnen illuminierten Lagen für die Rahmung der Bilder das System des alternierenden Wechsels zwischen Sechspass und Hochrechteck und kopierten oft wörtlich die älteren Motive.<sup>7</sup> Anders als die Schreiber wichen sie aber in entscheidenden Punkten, etwa in der Darstellung von Körpern, Räumen und Landschaften von ihrer Vorlage ab und gestatteten sich die Freiheit zur Entfaltung eines eigenen Stilidioms. Diese Art des Kopierens kann als typisch für die mittelalterliche Kunstproduktion insgesamt angesehen werden: Die Abhängigkeit zur Vorlage mag erwünscht, sogar vorgegeben gewesen sein, zu einer stilgetreuen Wiedergabe des *exemplums* kam es dagegen in der Regel nicht.<sup>8</sup> Warum Philipp der Kühne überhaupt die Kopie (François 166) einer in seinem Besitz befindlichen Handschrift (François 167) anfertigen ließ, bleibt indes rätselhaft. Verführerisch, doch allzu kühn erscheint der Gedanke, dass ihn vornehmlich die Aktualisierung, die (stilistische) Differenz der neuen Handschrift im Vergleich zur älteren, interessierte. In welchem Maße die womöglich großzügig für diesen Auftrag entlohnten Brüder Limburg<sup>9</sup> einer noch bis in das Jahr 1518 der Handschrift beigefügten, auf immerhin zwei Lagen (i. d. R. zw. 12–16 Blatt) ausgedehnten Anweisung zur Ausführung der Miniaturen folgten, kann nicht mehr beantwortet werden. Sie ist bedauerlicherweise verloren gegangen. Die umfangreichen Instruktionen belegen aber, dass das Kopieren sorgsam Schritt für Schritt vorbereitet worden war.<sup>10</sup>

4 Beispielsweise durch Sterling 1987, 150–155; Colenbrander 1991, 109–116; Dückers 2009, 85–95; König 2010, 261–266.

5 Avril unterscheidet im bilderreichen Kodex fünfzehn unterschiedliche Maler in zwei größeren Stilgruppen voneinander, cf. Avril 1972, 100–114.

6 Zum Begriff des *exemplum*, cf. Scheller 1995, 9–18.

7 Zur Genese der Handschrift, cf. König 1982, 188 f.; Lowden 2000, vol. 1, 221–250, 251–284; König 2010, 261–305.

8 Cf. dazu auch die Überlegungen bei Alexander 1992, 72 f., 76 f., 100 f., 105–107, 121 f., 125 f., 130 f., 135, 138.

9 König fasst den aktuellen Kenntnisstand am übersichtlichsten zusammen und meldet berechtigte Zweifel an, dass die Bezahlung der Brüder Limburg für nur drei vollständig ausgemalte Lagen kaum mit den in den Quellen genannten Auszahlungen von zweimal 600 Francs sowie Sonderzahlungen übereinzubringen sei, cf. König 2010, 261–266.

10 Cf. Meiss 1974, 82; Durrieu 1895, 121; Delisle 1890, 243 und Lowden 2000, vol. 1, 255: „[...] avec deux cayés de papier ou sont contenus la forme de faire les dictz histoires.“ („[...] mit zwei Lagen

## „zū frid(en) [...] mit einer Copeÿ“ – Ottheinrichs *Notitia dignitatum*

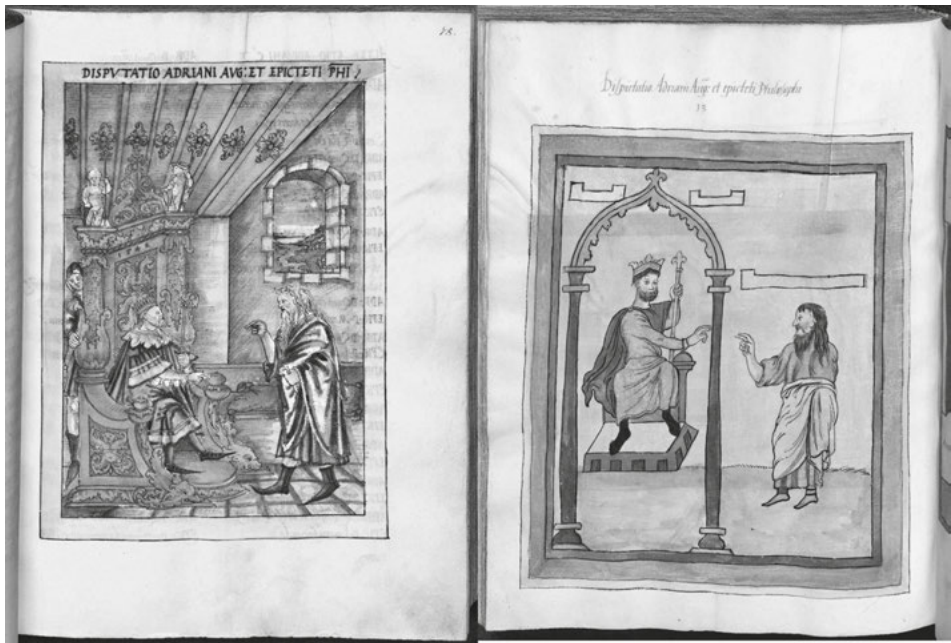
Als gut hundertfünfzig Jahre später Pfalzgraf Ottheinrich schrieb, er sei „zū frid(en) [...] mit einer Copeÿ“,<sup>11</sup> ist das deutlich als zähneknirschendes Zugeständnis zu verstehen, denn eigentlich begehrte er ein „Original“, den *Codex spirensis*, den ihm die Speyerer Domherren aber weder verkaufen noch ausleihen wollten.<sup>12</sup> Dass der Wert des Originals – in diesem Fall handelt es sich um die ottonische Abschrift eines römischen Staatsrechtsbuches aus dem mittleren 5. Jahrhundert – wohl besonders in seiner Historizität bestand, wird in einem weiteren Brief Ottheinrichs vom 20. März 1550 deutlich, in dem er darauf dringt, die *Notitia dignitatum* „uf die alt handt malen zu lassen“.<sup>13</sup> Als ihm die Domherren dann tatsächlich eine Abschrift zusandten, die zwar vollständig die Texte und Bilder des *Codex spirensis* wiederholte, in der die Bilder jedoch in der Manier des 16. Jahrhunderts von einem Speyerer Buchmaler ausgeführt worden waren, drängte der Pfalzgraf enttäuscht darauf, seine eigenen Buchmaler schicken zu dürfen, damit diese „uf geol-drenckt pappeir die alte figuren durch zeichnen“ konnten.<sup>14</sup> Auf Grundlage jener linien- und farbgenauen Pausen auf Papier wurden alle Miniaturen der *Notitia dignitatum* möglichst exakt auf neue Pergamentbögen übertragen und schließlich Ottheinrichs erstem Exemplar angefügt. Das Ergebnis, ein heute in der Münchner Staatsbibliothek verwahrter Kodex,<sup>15</sup> liefert mit seinem die Entstehungsgeschichte schildernden Titulus<sup>16</sup> ein bemerkenswertes Zeugnis für das Aufeinandertreffen von zwei Vorstellungen des Kopierens: einerseits die Vorstellung der Chorherren, die eine Anpassung der Abschrift an den Zeitstil bevorzugten, und andererseits jene des Pfalzgrafen, der sich für die Antike interessierte und das Original so unverstellt wie möglich in seine Abschrift hinüberretten wollte.

Die Darstellung des Gesprächs zwischen Kaiser Hadrian und dem Philosophen Epiketet legt die Unterschiede offen zutage (Abb. 1): Während Hadrian auf dem mit Grottesken und Maßwerk überbordenden Thron auf fol. 78 fast verloren wirkt, dominiert die Gestalt des auf einem schlichten Thron unter einer kielbogenartig auslaufenden Arkatur sitzenden Herrschers die Miniatur auf fol. 176v. Dass der Speyerer Buchmaler mit den Putten und Grottesken des Throngestühls die Antike im doppelten Sinne wiederaufleben

Papier, in denen die Instruktionen für die Anfertigung der besagten Miniaturen enthalten waren.“ ÜS: JCH).

- 11 Zitiert nach dem grundlegenden Aufsatz zur *Notitia dignitatum* von Maier 1969, 996; das Zitat ist den Protokollbüchern des Speyerer Domkapitels entnommen: Karlsruhe, Badisches Generallandesarchiv, Prot. 61/10936, 209, cf. <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=4-756983> (letzter Zugriff 01.10.2017).
- 12 Maier 1969, 996.
- 13 Maier 1969, 996.
- 14 Maier 1969, 997.
- 15 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 10291, cf. Remak-Honnet/Hauke 1991, 154–157. Ein vollständiges Digitalisat der Handschrift ist verfügbar unter: [http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00005863/image\\_1](http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00005863/image_1) (letzter Zugriff 16.04.2015).
- 16 Der Titulus auf fol. 1 ist bei Maier 1969, 990 f. vollständig transkribiert.





1 Hadrian im Dialog mit dem Philosophen Epiktet; Montage: *Notitia dignitatum*, München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 10291, fol. 78 u. fol. 176v

ließ – im rezipierenden Antikenbezug des deutschen Manierismus ebenso wie im Rückgriff auf die vermeintlich antike Vorlage –, überzeugte den *antiquitatis amatorem* Ottheinrich offensichtlich nicht. Andererseits ließ sich der antiquarisch interessierte Fürst nicht davon stören, dass die antike Urschrift durch den Zeitstil des ottonischen Kopisten ebenso überlagert gewesen sein mag, wohl auch, weil er den *Codex spirensis* für ein authentisches Zeugnis antiker Kunstfertigkeit hielt.

Als einziges mir bekanntes Beispiel der spätmittelalterlichen Buchmalerei wird hier der Prozess des liniengenauen Kopierens durch verschiedene Schriftquellen sowie durch die erhaltenen Handschriften selbst dokumentiert. Mehr noch, die Forderung nach einer möglichst exakten Kopie wird von Ottheinrich explizit ausgesprochen. Die unterschiedlichen Wahrnehmungen, was eine Kopie ist, leisten kann und soll, geraten zunehmend in Konflikt zueinander und markieren stellvertretend den epochalen Bruch, der sich asymmetrisch vollzog.

### „Unnecessary creativity“ oder ein Mangel an Vorlagen?

Liniengenauere Kopien sind aber keine Neuerung, im Gegenteil, sie kommen in der spätmittelalterlichen Buchmalerei immer wieder vor, nur erfahren wir wenig oder gar nichts

über sie aus den Schriftzeugnissen, wie das erste Beispiel der von den Brüdern Limburg kopierten *Bible moralisée* zeigte.<sup>17</sup> Es ist eine Periode der Kopie vor der im neuzeitlichen Sinne verstandenen Kopie. Gelungene Bildvorlagen werden selbstverständlich tradiert, Texte müssen voneinander kopiert bzw. abgeschrieben werden, um an verschiedenen Orten verfügbar zu sein. Als elementare Technik steht das Kopieren das gesamte Mittelalter durch alle Kunstgattungen hindurch gleichberechtigt neben künstlerischen „Erfindungen“, die mitunter sogar auf einen Mangel an Vorlagen zurückgehen mögen.

In den beiden frühesten bekannten und nahezu zeitgleich zwischen 1332 und 1333 gefertigten Exemplaren des *Miroir historial*, der französischen Übersetzung von Vincent von Beauvais' *Speculum historiale*, mögen gerade fehlende Vorlagen zu einer voneinander völlig unabhängigen Bildausstattung geführt haben. Die von Claudine Chavannes-Mazel<sup>18</sup> erschlossenen Handschriften in Leiden<sup>19</sup> und Paris<sup>20</sup> unterscheiden sich bereits hinsichtlich der zu diesem Zeitpunkt gerade erst fertiggestellten Übersetzung des Textes, die im Leidener Kodex auch dank einer aufwendigen Textredaktion dem lateinischen Vorbild nähersteht, während die Pariser Fassung eine vereinfachte, gekürzte Abschrift bereithält.

Die Überraschung besteht darin, dass der Hauptmaler der Leidener Handschrift, der Meister des Jean de Papeleu, nicht nur an der Ausmalung beider Kodizes beteiligt war, sondern in einem Fall denselben Textanfang illustrierte, ohne auf die beim ersten Mal verwendete Komposition zurückzugreifen.<sup>21</sup> Im Leidener Kodex orientiert sich der Buchmaler auf fol. 104 sehr genau am Text. Dort werden zwei Versionen der Auffindung von Romulus und Remus geschildert, nämlich ihre Entdeckung durch einen Hirten, nachdem sie in einen Fluss geworfen worden waren sowie das viel populärere Narrativ

17 Dass in den Rechnungsbüchern kein Hinweis auf die ältere Handschrift Français 167 enthalten ist, wurde als Argument gegen die Identifizierung von Français 166 mit der in den Quellen erwähnten Bibel angeführt, cf. Dückers 2009, 87. Jonathan Alexander publizierte einen der wenigen überlieferten Verträge, in dem für die Herstellung eines neuen Stundenbuchs explizit die Verwendung einer Vorlage erwähnt wird (Kursivierung durch den Verfasser): „Maistre Jehan Demolin, clerc et escripvain, demeurant à Dijon, doit et promet, par marchié fait, faire à Guillaume le Chamois, bourgeois de Dijon, présent, etc., unes heures de Nostre Dame, contenans en escriptures *autant que font celles que lidis Guillaumes lui baille en et pour exemple*“ („Meister Jehan Demolin, Geistlicher und Schreiber, wohnhaft in Dijon, verspricht ein Stundenbuch für Guillaume le Chamois, Bürger der Stadt Dijon, herzustellen, das eine ebensolche Schrift *wie jenes besitzt, das besagter Guillaume ihm als Vorbild geliehen hat*“), cf. Alexander 1992, 180, ÜS: JCH.

18 Chavannes-Mazel 1988, passim.

19 Leiden, Universitätsbibliothek, Ms. Voss G. G. Fol. 3 A. Ein vollständiges Digitalisat ist verfügbar unter [https://socrates.leidenuniv.nl/R/-?func=dbin-jump-full&object\\_id=2036625](https://socrates.leidenuniv.nl/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=2036625) (letzter Zugriff 21.04.2015).

20 Paris, Bibliothèque nationale, fr. 316. Die Handschrift wurde bislang nicht digitalisiert, ausführliche Angaben zur Literatur finden sich hier: <http://www.arlima.net/no/2799> (letzter Zugriff 21.04.2015). Ein vollständiges Digitalisat findet sich hier: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507212h> (letzter Zugriff 08.02.2018).

21 Zu den Abbildungen, cf. Chavannes-Mazel 1988, [https://www.academia.edu/4964709/The\\_Miroir\\_historial\\_of\\_Jean\\_le\\_Bon\\_The\\_Leiden\\_Manuscript\\_and\\_its\\_Related\\_Copies\\_vol\\_2\\_PLATES\\_Dissertation\\_Leiden](https://www.academia.edu/4964709/The_Miroir_historial_of_Jean_le_Bon_The_Leiden_Manuscript_and_its_Related_Copies_vol_2_PLATES_Dissertation_Leiden) (letzter Zugriff 23.04.2015).

ihrer Auffindung am Bauch der säugenden Wölfin durch den mit seinem Hirtenstab drohenden Faustus.<sup>22</sup> Dieselbe Textstelle illustrierte der kennerschaftlich bestimmte Maler in der Pariser Handschrift auf fol. 124v nur wenige Monate später mit zwei gänzlich neuen Szenen. Er zeigt die Geburt der Zwillinge durch Rhea Silvia sowie den neben der Wölfin stehenden Hirten Faustus, der die Brüder bereits schützend in seine Arme genommen hat.

Chavannes-Mazel wunderte sich über die „unnecessary creativity“,<sup>23</sup> doch scheinen alle an der Pariser Handschrift beteiligten Maler keinen Zugriff auf das kurz vorher entstandene Leidener Manuskript gehabt zu haben. Ob sie die Illustrationen stattdessen womöglich am Vorbild einer älteren lateinischen Abschrift ausrichteten, sei dahingestellt. Vorlagen scheinen aber gerade bei neu zu illustrierenden Texten nicht unbedingt eine Arbeitserleichterung bedeutet zu haben, denn die Kompositionen waren nur solange im Atelier verfügbar, bis eine Handschrift ihrem Auftraggeber ausgehändigt wurde, es sei denn, der Maler hatte die Kompositionen mittels Kopien für die Werkstatt gesichert. Das würde besonders bei umfangreicheren Aufträgen wie dem *Miroir historial* mit bis zu knapp 330 Miniaturen etwa in der Pariser Abschrift einen erheblichen Mehraufwand bedeutet haben. Bezeichnend ist daher, dass allein das ebenfalls vom Meister des Jean de Papeleu gemalte Frontispiz im Leidener Kodex überhaupt eine Verbindung zum Pariser *Miroir historial* herstellt: Bei der Pariser Miniatur handelt es sich um eine getreue Kopie desselben Malers, die allerdings im 15. Jahrhundert wohl aufgrund einer frühen Beschädigung von einem anderen Künstler stark überarbeitet wurde.<sup>24</sup> Als einzige Miniatur hätte der verantwortliche Maler die Komposition des Frontispizes also mittels eines Vorlagenblattes für andere Gelegenheiten in seinem Atelier aufbewahrt, die übrigen Motive dagegen nicht.

### Motivwiederholungen in der Gent-Brügger Buchmalerei

Bereits seit längerem interessiert sich die Forschung für eine besonders intensive Form der Motivweitergabe in der sogenannten Gent-Brügger Buchmalerei zwischen 1470 und 1550.<sup>25</sup> Durch die hohe Anzahl an Motivtransfers in dieser Werkgruppe lassen sich anders als in arbiträr versammelten Einzelfällen unterschiedliche Problembereiche getreuer Wiederholungen systematisch eingrenzen und analysieren. Als typisches Beispiel eines vielfachen Motivtransfers wurde das Bordürenmotiv mit der Suche von Maria und Josef nach einer Bleibe in der Weihnachtsnacht (Taf. IV) mehrfach diskutiert.<sup>26</sup> Das wis-

22 Chavannes-Mazel 1988, 53.

23 Chavannes-Mazel 1988, 144.

24 Chavannes-Mazel 1988, 147–176.

25 Die wichtigsten Beiträge zum Problem stammen von: Brinkmann 1988, 90–106; Nash 1998, 12–25; Kren 2005, 357–377.

26 Cf. Lieftinck, 91; London/Los Angeles 2003, cat. no. 21, 147, n. 7; Buck 2006, 103–116; Heyder 2014, 173–179.

senschaftliche Interesse an diesem Motiv hängt unzweifelhaft mit einer heute in der British Library aufbewahrten und dem Wiener Meister der Maria von Burgund zugeschriebenen Zeichnung zusammen, deren detaillierte Komposition stets als erster Entwurf und Vorlage für die in der Buchmalerei realisierten farbigen Bordüren galt. Erst in jüngerer Zeit sind vor allem wegen der dunklen Grundierung Zweifel an der Eignung des Blattes für den Werkstattgebrauch aufgetaucht.<sup>27</sup> Zwischen 1470 und 1530 entstanden abgesehen von der Londoner Zeichnung mindestens fünfzehn Bordüren nach derselben Grundkomposition.<sup>28</sup> Davon wurden mindestens acht Bordüren von unterschiedlichen Malern ausgeführt, mehrfach aber griff das Atelier Simon Benings auf das Modell zurück. Mit Ausnahme des ehemals in der Wiener Nationalbibliothek aufbewahrten *Rothschild-Stundenbuchs*<sup>29</sup> haben die Buchmaler nicht nur die Bordüre, sondern auch die Hauptminiatur illustriert, wenn die Bordüre nicht ohnehin eine Textseite rahmte. Obwohl nicht für alle Exemplare der genaue Entstehungskontext rekonstruiert werden kann, gilt es doch als sicher, dass die Auftraggeber solcher Handschriften in den gesellschaftlich vermögendsten Kreisen zu suchen sind.<sup>30</sup> Allein ein Exemplar in Brügge<sup>31</sup> gehört insgesamt einem einfacheren Ausstattungstypus an.

Wie kommt es nun zur Wiederholung eines bestimmten Motivs über einen derart langen Zeitraum und in der hier allein durch die bildliche Gegenüberstellung (Taf. IV) behaupteten Treue zu einem ursprünglichen Entwurf? Was hat die wörtliche Kopie in der Herstellung von Luxushandschriften überhaupt verloren? Widerspricht es nicht dem Prinzip des Extravagant-Herausgehobenen, wenn „nur“ etwas nachgeahmt wird, was es bereits gibt oder sitzen wir hier unserem modernen Originalitätsverständnis auf? Was wissen wir überhaupt über das Verhältnis von Käufern und Produzenten mit Blick auf die Anfertigung von Kopien etwa im spätmittelalterlichen Gent und Brügge? Da sich für das Herstellen von Stundenbüchern keine zeitgenössischen schriftlichen Zeugnisse wie im Falle von Ottheinrichs *Notitia dignitatum* erhalten haben, die das Kopieren einer Miniatur oder gar einer ganzen Handschrift thematisieren, können wir nur aus den Handschriften selber Rückschlüsse auf ihre Produktion und damit auf ein möglicherweise intentionales Kopieren ziehen.

27 Buck 2006, 103–106; Heyder 2014, 173–179.

28 Während Kren in London/Los Angeles 2003, 146 f., Kat.-Nr. 21, acht Varianten zählte, konnte Heyder 2015, 15–20, insgesamt vierzehn Beispiele in der Buchmalerei ausfindig machen. Eine weitere Variante ist dem Verfasser erst jüngst bekanntgeworden. Es handelt sich um eine Wiederholung der Bordüre in einem Stundenbuch von der Hand des Gebetbuchmeisters um 1500 in Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. IV 280, fol. 84v.

29 Ehemals Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2844, inzwischen im Besitz des australischen Geschäftsmannes Kerry Stokes, cf. <https://www.nla.gov.au/exhibitions/revealing-the-rothschild-prayer-book> (letzter Zugriff 16.04.2015).

30 Die unterschiedlichen Käufergruppen flämischer Luxushandschriften hat Wijsman 2010, 503–550 zusammenfassend dargestellt.

31 Brügge, Openbare Bibliotheek, Hs. 675, fol. 63, cf. <http://cabrio.bibliotheek.brugge.be/browse/webgaleries/MS675/index.html> (letzter Zugriff 24.04.2015).

Die intentionale und treue Wiederholung eines Motives braucht – meines Erachtens – immer einen Anlass, einen verständigen Adressaten oder sie verschafft dem Ausführenden einen Vorteil. Bislang ging man davon aus, dass die Gent-Brügger Buchmaler vor allem ihre Arbeitsabläufe ökonomisiert und deswegen immer wieder auf dieselben Vorlagen zurückgegriffen haben.<sup>32</sup> Diesen Schluss zog man mit Blick auf die niederländische Tafelmalerei der 1450 bis 1480er Jahre, in der sich etwa in der Werkstatt Rogier van der Weydens tatsächlich eine ausgeprägte Kopiertätigkeit entfaltete, die nachweislich auf Grundlage mechanischer Übertragungsmittel, allen voran mit Kartons und Schablonen, geschah.<sup>33</sup> Doch lassen sich diese Beobachtungen auch auf die Buchmalerei übertragen? Sind die Kopien am Ende nichts weiter als Belege für eine serielle Herstellungsweise?<sup>34</sup>

### Simon Benings Totenmesse mit Katafalk im *Breviarium Grimani*

Für die Simon Bening zugeschriebene Totenmesse mit Katafalk im *Breviarium Grimani*<sup>35</sup> (Abb. 2) ist kein in allen Details übereinstimmendes Vorbild in älteren Handschriften bekannt. Von einer exakten Kopie im Sinne von Jeltje Dijkstra und Hélène Mund, also einer in zeitlicher wie räumlicher Distanz zum ursprünglichen Entstehungskontext entstandenen Motivwiederholung, kann daher nicht gesprochen werden.<sup>36</sup> Dafür gibt es mindestens sechs Miniaturen, denen die Fassung im *Breviarium Grimani* in Bezug auf die Figuren, ihre Gesten oder die perspektivische Darstellung des Katafalks entspricht.<sup>37</sup> Ein wesentlicher Unterschied zu den älteren Varianten ist allerdings, dass im *Breviarium Grimani* auf Triforiumshöhe zwar Wappenschilde angebracht sind, jedoch die in den älteren Fassungen an Stangen befestigten Banner mit Wappendarstellungen fehlen.

32 Cf. etwa Nash 1998, 12–25.

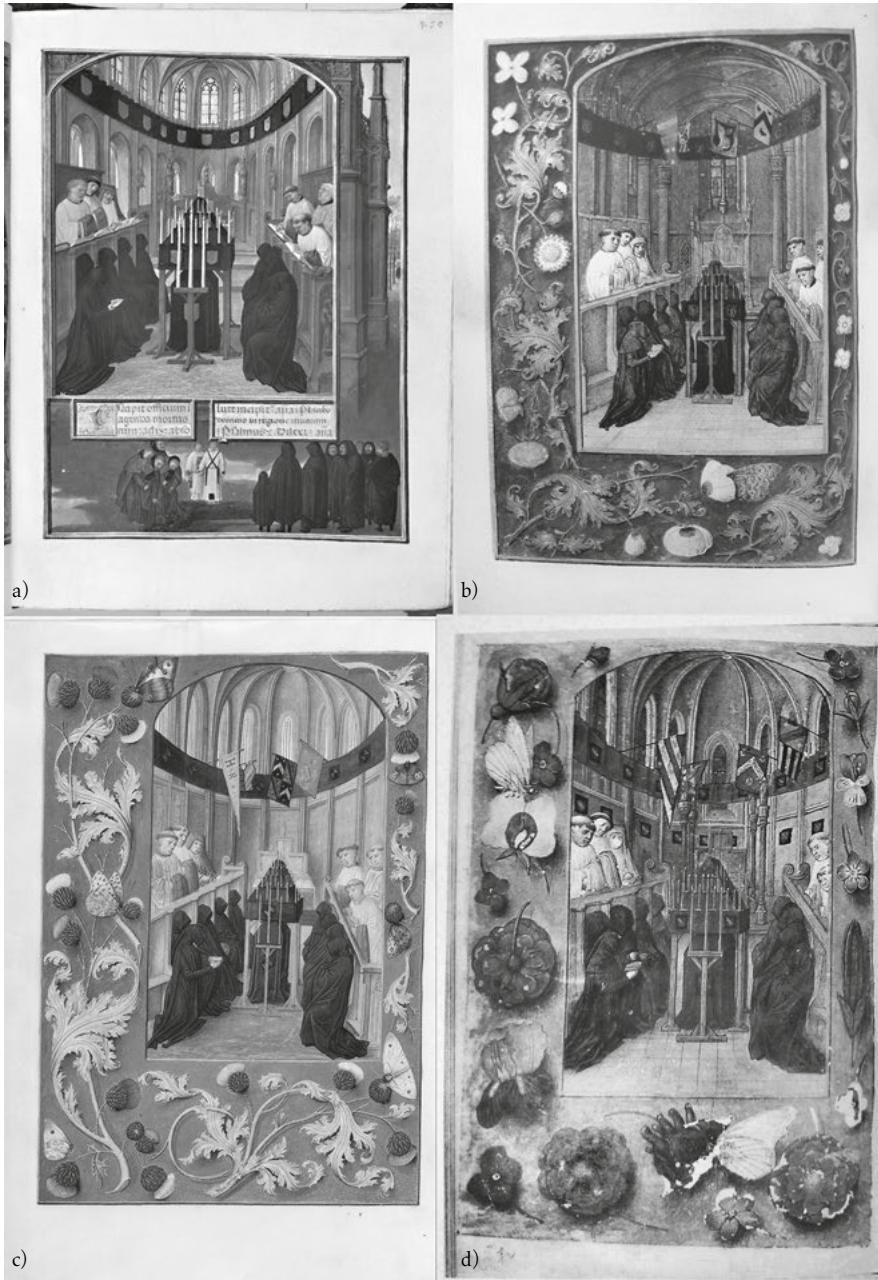
33 Ausführliche Darstellungen zu diesem Thema finden sich bei Dijkstra 1990, 70–73; Mund 1992, 66–118 und Kemperdick in: Ausst.-Kat. Berlin/Frankfurt 2008, 95–115.

34 Widersprüchlich sind die Standpunkte hinsichtlich der Untersuchungen zur zeitgleichen Brügger und Antwerpener Tafelmalerei. Während Molly Faries meint, „copying routines and serial production [...]“ seien „strong markers for our period [i. e. der untersuchte Zeitraum]“, stellt Maximiliaan Martens die immer wieder kolportierte Vorstellung einer *seriellen* Massenproduktion anhand statistischer Auswertungen massiv in Frage, cf. Faries 2006, 2 sowie Martens 2011, 105–114.

35 Venedig, Biblioteca Marciana, cod. Lat. I, 99 (=2138), fol. 450, cf. Grote 1973, Abb. 58. Jüngst auch: König/Heyder 2016, 139–147.

36 Dijkstra 1990, 32–34; Mund 1992, 122; cf. auch: Mensger 2009/2010, 198–204.

37 a) *Zweites Hastings-Stundenbuch*, London, British Library, Add. 57492, fol. 184v (Maße: 166 × 121 mm); b) *Stundenbuch der Isabella von Kastilien*, Cleveland, Cleveland Museum of Art, CMA 63256, fol. 219v (Maße: 226 × 152 mm); c) *Zweites Stundenbuch des Philipp von Kleve*, Wien, Österreichisches Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 13239, fol. 152v (Maße: 129 × 92 mm); d) *Stundenbuch von Philippe II. Conrault*, Oxford, Bodleian Library, Douce 223, fol. 106v (160 × 115 mm); e) *Stundenbuch Jakobs IV. von Schottland*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1897, fol. 141v (Maße: 200 × 141 mm); f) *La Flora-Stundenbuch*, Neapel, Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. I.B.51, fol. 189 (Maße: 204 × 134 mm).



2 Montage (von links oben nach rechts unten): a) *Breviarium Grimani*, Venedig, cod. Lat. I, 99 (= 2138), fol. 450, Totenmesse mit Katafalk; b) *Hastings Stundenbuch*, London, Add. 54782, fol. 184v; c) *Stundenbuch der Isabella von Kastilien*, Cleveland, CMA 63256, fol. 219v; d) *Zweites Stundenbuch des Philipp von Kleve*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 13239, fol. 152v

Bislang galten von diesen älteren Versionen vor allem die Illustrationen der Totenmesse im *Stundenbuch Isabellas von Kastilien* in Cleveland<sup>38</sup> (Abb. 2), im *zweiten Hastings-Stundenbuch* in London<sup>39</sup> (Abb. 2) sowie im *zweiten Stundenbuch Philipps von Kleve* in Wien<sup>40</sup> (Abb. 2) als mögliche Anwärter dafür, von Simon Benings Vater Sanders gemalt worden zu sein, der inzwischen sehr entschieden mit dem Meister des älteren Gebetbuchs von Kaiser Maximilian (kurz: Maximilian-Meister) identifiziert wird.<sup>41</sup> Damit kommen sie aufgrund des vermuteten familiären Kontextes als mögliche direkte Vorbilder der Variante im *Breviarium Grimani* in Frage. Da der Bildausschnitt des Wiener Stundenbuches nicht alle Figuren des ursprünglichen Entwurfs besitzt – statt drei verfügt die Variante nunmehr über zwei Chorherren im rechten Chorgestühl – kann diese Fassung kaum als Vorbild in Frage kommen. Bleiben die beiden Miniaturen in London und Cleveland, von denen die Londoner Fassung spätestens 1483, dem Todesjahr Sir William Hastings, entstanden sein dürfte, während die Miniatur in Cleveland wohl erst in den frühen 1490er Jahren ausgeführt wurde.<sup>42</sup> Das Londoner *Hastings-Stundenbuch* besitzt also die früheste bekannte Variante dieser Miniatur, wenngleich diese nicht mit der Urfassung identisch sein muss. So fehlt etwa dem *Hastings-Stundenbuch* das um den Katafalk verteilte Stroh, das wiederum die Miniaturen im *Clevelander Stundenbuch* und im *Breviarium Grimani* enger zusammenrückt. Unverkennbar ist in allen gezeigten Varianten, dass zwar die betenden Chorherren und *Pleurants* nahezu unverändert in Szene gesetzt werden, das Aussehen des Chors aber permanent variiert: Mal gibt es einen Obergaden, mal gibt es keinen, mal ist die Szene in einen Chor mit Chorumgang platziert, in den meisten Fällen wurde ein polygonaler Chorabschluss bevorzugt. Die Treue hat ihre Grenzen im Detail.

Diese Hauptszene wird im *Breviarium Grimani* von einer historisierten Bordüre gerahmt, auf der im *Bas-de-page* (Taf. V) auf der linken Seite ein Grab von Mönchen aus-

38 Cf. hierzu den in Kürze beim Gütersloher Faksimile Verlag erscheinenden Faksimile-Kommentar von Lieve de Kesel sowie De Winter 1981, 342–427. Die Handschrift ist als Volldigitalisat verfügbar unter: <http://www.clevelandart.org/art/1963.256> (letzter Zugriff 26.04.2015). Bei De Winter 1981, 347–350, Abb. 149–151 findet sich erstmals auch eine Gegenüberstellung verschiedener Fassungen der *Totenmesse mit Katafalk*.

39 Cf. Turner 1983, passim; Brinkmann 1988, 90–106; Ausst.-Kat. London/Los Angeles 2003, cat. no. 41, 192–194. Brinkmann hat auf Grundlage stilistischer Vergleiche das Londoner *Hastings-Stundenbuch* aus dem inzwischen zu einer disparaten Gemengelage angewachsenem Œuvre des Maximilian-Meisters ausgeschlossen und es dem bis dahin nur als Tafelmaler bekannten Meister von 1499 zugeschrieben. Thomas Kren lehnte 2003 diese Zuschreibung ab, wohl auch weil das Londoner *Hastings-Stundenbuch* eine Vielzahl von Motiven bereithält, die später bei Simon Bening wieder auftauchen. Da keine der überlieferten Varianten der Totenmesse mit Katafalk als „Urfassung“ in Frage kommt, ist das sich aus Brinkmanns Zuschreibung ergebende Problem vorerst von nachrangiger Bedeutung.

40 Pächt/Thoss 1990, 90–98; weiterführende Literatur cf. <http://data.onb.ac.at/rec/AL00093613> (letzter Zugriff 27.04.2015).

41 Hilger 1973, passim; Van Buren 1975, 286–309; De Winter 1981, 342–427; Ausst.-Kat. London/Los Angeles 2003, 190 f.

42 De Winter 1981, 420 f.

gehoben wird, während zentral platziert ein in Albe und mit gekreuzter Stola gekleideter Priester das Grab mit einem Aspergill einsegnet und rechts *Pleurants* in Rückenansicht den Verstorbenen beweinen. Dieses Motiv wiederum findet sich wörtlich in einem der frühesten Stundenbücher der Gent-Brügger Buchmalerei des neuen Stils, dem sogenannten *Nassau-Stundenbuch* in Oxford<sup>43</sup> auf fol. 214 (Taf. V), das in der Zeit um 1470 gefertigt wurde und heute als das Hauptwerk des Wiener Meisters der Maria von Burgund angesehen wird. Bemerkenswerterweise wurde die auf diesen Entwurf zurückgehende marginale Szene im *Breviarium Grimani* offenbar vorher nur ein weiteres Mal, nämlich im *Brevier Eleonores von Portugal* in New York<sup>44</sup> auf fol. 587, für eine einspaltige Miniatur zur Eröffnung des Totenoffiziums (Taf. V) verwendet.<sup>45</sup> Diese Miniatur gilt wie das *Hastings-Stundenbuch* als Werk des Maximilian-Meisters. Jedoch fehlt der Darstellung die im *Nassau-Stundenbuch* und im *Breviarium Grimani* so prägnante gekreuzte Stola des Priesters. Zudem ist das in den beiden letztgenannten Fassungen frontal gezeigte Gesicht des Priesters in der New Yorker Variante deutlich nach links gewendet.

Die Kombination von zwei unterschiedlichen Vorlagen für die Ausstattung der Bordüre und des Hauptbildes im *Breviarium Grimani* setzt einen Maler voraus, dem Vorlagen von unterschiedlichen Künstlern – in diesem Fall vom Maximilian-Meister und vom Wiener Meister der Maria von Burgund – zur Verfügung standen, die er dann neuartig arrangierte. Dabei orientierte sich Simon Bening, der Hauptmaler des *Breviariums Grimani*, im Detail eng an den ursprünglichen Vorlagen, immer jedoch mit der Freiheit, für eine befriedigende Gesamtkomposition eine eigenständige Lösung zu entwickeln.

Das alles scheint zunächst gut mit dem mittelalterlichen Verständnis des Kopierens vereinbar zu sein, in dem nach Stephan Kemperdick Versatzstücke aus älteren Werken übernommen werden, ohne aber allzu liniengenau zu arbeiten und vor allem ohne die „Kunst“, also die besondere stilistische Prägung des älteren Werkes nachzuahmen.<sup>46</sup> Davon abzugrenzen wäre eine exakte Kopie im modernen Sinne, die das ältere Werk sowohl in der Form- und Farbgebung, wie auch in ihrem spezifischen Ausdruck zu imitieren versucht.<sup>47</sup> Tatsächlich liegt Simon Benings Vorgehensweise aber eher in der Mitte dieser beiden definitorischen Umschreibungen. Das macht sie besonders attraktiv für

43 *Nassau-Stundenbuch*, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 219–220, cf. Pächt 1948, 67, Kat.-Nr. 14; Lieftinck 1964, 255–296; Schenk zu Schweinsberg 1975, 139–157; Alexander 1970, o. S.; Ausst.-Kat. London/Los Angeles 2003, 134–137, Kat.-Nr. 18.

44 New York, Pierpont Morgan Library, Ms. Morgan 52, cf. Ausst.-Kat. London/Los Angeles 2003, 321–324, Kat.-Nr. 91.

45 Eine weitere, aber wohl nach dem *Breviarium Grimani* entstandene Fassung von der Hand des Malers von Den Haag 10 E4 findet sich in den sog. *Leber-Hours* von Simon Bening (Rouen, Bibliothèque municipale, Ms. 3028 [Leber 142], fol. 179).

46 Kemperdick 2010, 215 f.

47 Mensger 2009/2010, 194–221.





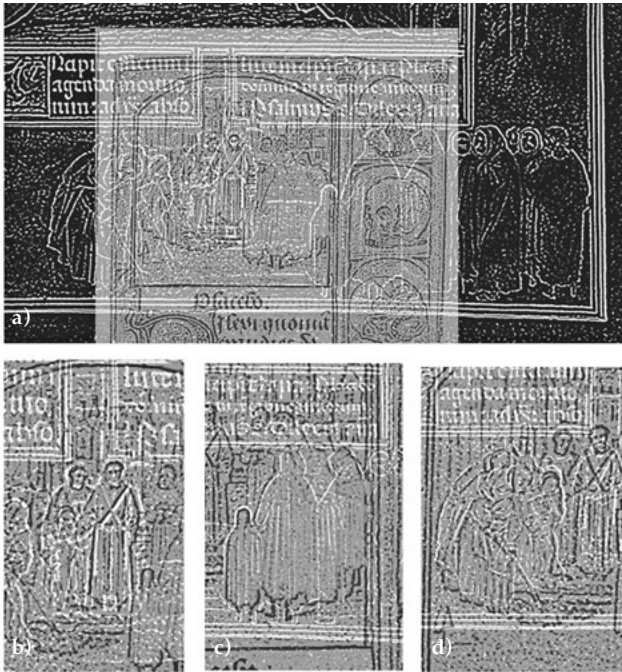
3 Montage (von oben nach rechts unten) der auf die Umrisslinien reduzierten Darstellungen von Taf. V in ihrem originalen Größenverhältnis zueinander

eine experimentelle Analyse des Vorlagengebrauchs, die – so die Intuition – womöglich weitergehende Aufschlüsse über das Wie und Warum vielfacher Motiv-Wiederholungen zu erschließen vermag.

Ein zentrales Kriterium für den Vergleich von vermeintlich liniengenauen Motiven ist ihr tatsächliches Größenverhältnis zueinander. Reduziert man die Miniaturen der eben diskutierten Beerdigungsszene mithilfe eines graphischen Filters zunächst auf die Umrisslinien und stellt sie maßstabsgetreu vergleichend nebeneinander (Abb. 3), fallen die proportionalen Abweichungen geringer aus, als es die absoluten Maße der Handschriften zunächst vermuten lassen würden.<sup>48</sup> Überblendet man in einem weiteren Schritt die charakteristischste Kopie der Komposition im *Breviarium Grimani*<sup>49</sup> – den Priester mit gekreuzter Stola – mit der vermuteten Vorlage im *Nassau-Stundenbuch*

48 a) *Breviarium Grimani*, Venedig, Biblioteca Marciana, cod. Lat I, 99 (=2138): 280 × 215 mm; b) *Nassau-Stundenbuch*, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 219–220: 138 × 97 mm; c) *Brevier der Leonore von Portugal*, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. Morgan 52: 239 × 173 mm.

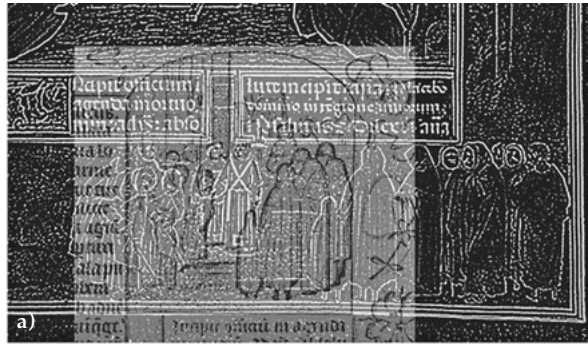
49 Die auf ihre Umrisslinien reduzierte Miniatur wurde in der Abbildung interpoliert, damit bei der Überlagerung mit der Miniatur des *Nassau-Stundenbuchs* die Kontraste sichtbar werden.



4 Montage (von oben nach rechts unten) von Abb. 3b (schwarze Linien) über Abb. 3a (weiße Linien): a) im originalen Größenverhältnis übereinander geblendet; b) Abb. 3b vergrößert über der Hauptgruppe von Abb. 3a; c) Abb. 3b vergrößert über die Rückenfiguren von Abb. 3a; d) Abb. 3b vergrößert über die Totengräber von Abb. 3a

(Abb. 4a), zeigt sich, dass weder die ältere Miniatur noch eine größengleiche Durchzeichnung hier von Simon Bening verwendet worden sein kann; dafür ist die Miniatur zu klein und die um das Grab gruppierten *Pleurants* und Totengräber stehen im *Nassau-Stundenbuch* auch zu eng beieinander. Doch eine proportionale Vergrößerung der Hauptgruppe des *Nassau-Stundenbuchs* mit Priester und Diakon genügt (Abb. 4b), damit sie mit derjenigen im *Breviarium Grimani* deckungsgleich übereinstimmt. Verschiebt man die Miniatur des *Nassau-Stundenbuchs* nun von Gruppe zu Gruppe (Abb. 4c, d) und vergrößert sie nach Bedarf noch weiter, ergibt sich auch für diese eine liniengenaue Kongruenz. Ähnlich fallen die Beobachtungen für die Miniatur im *Brevier der Eleonore von Portugal* aus (Abb. 5a–c): Legt man das Blatt in Originalgröße auf das *Breviarium Grimani*, sind die Figuren der New Yorker Miniatur bis auf die Gruppe mit dem Priester zu klein, um als Vorlagen in Frage zu kommen. Vergrößert man sie dagegen, erreicht man wieder – Gruppe für Gruppe – wörtliche Übereinstimmungen.

Welche Schlüsse lassen sich aus diesen Beobachtungen ziehen? Schöpfte Simon Bening in mittelalterlicher Manier aus einem Vorlagenfundus oder entbirgt die getreue,



5 Montage (von oben nach rechts unten) von Abb. 3c (schwarze Linien) über Abb. 3a (weiße Linien): a) im originalen Größenverhältnis übereinander geblendet; b) Abb. 3c minimal vergrößert über die Totengräber von Abb. 3a; c) Abb. 3c minimal vergrößert über die Rückenfiguren von Abb. 3a

jedoch größenveränderte und fragmentierte Kopie hier ein gewandeltes Bewusstsein für das Kopieren selbst? Weder wissen wir, wie der Maler die Vorlagen skalierte, noch warum er den älteren Vorlagen soweit folgte, dass er sogar die Faltenstrukturen übernahm. Das ist umso erstaunlicher, da es sich in dem diskutierten Beispiel um eine kleinteilige Illustration einer Bordüre handelt, die in der Ausstattungshierarchie dem Hauptbild nachsteht. Mit der Ökonomisierung der Arbeitsabläufe kann ein solch akribisch und eng an der Vorlage gearbeitetes, aber dennoch individuell angepasstes Bordürenmotiv nicht allzu viel zu tun haben. Nach meiner Kenntnis der im 15. und frühem 16. Jahrhundert bekannten Übertragungstechniken wäre der Gebrauch eines Intermediums vonnöten gewesen, ein Zwischenschritt also, der die Arbeit zwangsläufig verzögert hätte.

### Das Problem skaliertes Kopien

Das gilt bereits für die gegen das Licht gepausten Vorlagen, die – bei Cennino Cennini unter dem Begriff *carta lucida* beschrieben – mittels durchscheinender, geölter Blätter

aus Pergament oder Papier angefertigt wurden.<sup>50</sup> Die Technik war offenbar weithin bekannt, wie eine aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammende Beschreibung zur Herstellung von transparentem Pergament in einem Traktat für Schreiber und Buchmaler sowie das eingangs erwähnte Beispiel des Pfalzgrafen Ottheinrich vermuten lassen.<sup>51</sup> Freilich ließ diese Technik nur größengleiche Übertragungen von Kompositionen zu. In der untersuchten Gruppe scheint dieses naheliegende Hilfsmittel jedoch selten zum Einsatz gekommen zu sein. Zu drastisch fallen die Größenunterschiede zwischen den Handschriften aus: Ein Vergleich aller bekannten Varianten der Totenmesse mit Katafalk fördert die erheblichen Größenunterschiede zwischen den Kodizes zutage, wie besonders deutlich die Gegenüberstellung des größten und kleinsten Kodex der Gruppe zeigt: Das *Breviarium Grimani* ist mit 280 × 215 mm mehr als doppelt so groß wie das zweite *Stundebuch Philipps von Kleve* in Wien mit 129 × 92 mm.<sup>52</sup>

Von den Techniken, die das Vergrößern oder Verkleinern einer Vorlage zulassen, dürften im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert wenn überhaupt Raster verwendet worden sein. Bezeichnenderweise kann diese erstmals bei Masaccio zu beobachtende und spätestens 1538 durch Albrecht Dürers *Vnderweysung der messung mit dem zirckel vnd richtscheyt* einem größeren Adressatenkreis nördlich der Alpen zugänglich gemachte Übertragungshilfe in keiner einzigen nordalpinen Vorzeichnung des 15. Jahrhunderts nachgewiesen werden.<sup>53</sup> Andere Techniken des Skalierens, wie etwa der Reduktionskompass oder der Konvexspiegel scheiden wegen der Schwierigkeiten im Umgang mit kleinteiligen Kompositionen aus. Frühe Formen der *camera obscura* reichen sicherlich in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück, doch auch hier spricht das zumeist kleine Format der Miniaturen und die Vielzahl der zu wiederholenden Kompositionen gegen eine sinnvolle praktische Anwendung.

Keine der uns heute geläufigen Techniken des proportionalen Kopierens scheint zur Hochphase der Gent-Brügger Buchmalerei um 1500 nördlich der Alpen bekannt oder verbreitet gewesen zu sein, sodass eine Verwendung durch die Buchmaler vorausgesetzt

50 Cennini (Milanesi) 1859, 15 f. sowie in dt. Übersetzung bei Cennini (Ilg) 1871, 16 f.

51 Graz, Universitätsbibliothek, Ms. 1049, fol. 1v: „Quando igitur vides unam pulchram floraturam in aliquo libro et vis habere eam tecum pro exemplari, pone partem de membrana facta super floraturam et videbis floraturam per membranam et cum stilo exara. i. „reys aus“ floraturam sicut eam vides sub memmbrana, et per talem modum potes tecum habere varias floraturas pro exemplari in membranis talibus exaratas.“ („Wenn du also in einem Buch ein schönes Ziermotiv siehst und es für dich haben willst als Vorlage, so leg ein Stück der präparierten Haut auf das Motiv, und du wirst das Motiv durch die Haut sehen und kannst es mit dem Griffel nachzeichnen, d. h. ‚nachreissen‘, wie du es unter der Haut siehst, und auf diese Weise kannst du verschiedene Ziermotive als Vorlage bei dir haben, auf solchem Pergament nachgezeichnet.“ ÜS: Steinmann 2013, 834), cf. Bischoff 1984, 238–240; Steinmann 2013, 834.

52 Cf. die Maßangaben der Handschriften in Fußnote 37 sowie Fußnote 48.

53 Unklarheit herrschte hinsichtlich einer Rogier van der Weyden zugeschriebenen Zeichnung im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, Inv. 9, deren von Sonkes und de Vos als Raster interpretierte Linien in der Grundierung von Fritz Koreny stattdessen auf mögliche Falzungen des Papiers zurückgeführt werden, Ausst.-Kat. Antwerpen 2002, Kat. Nr. 16, 82–84.

werden könnte. Vielmehr muss zunächst hypothetisch davon ausgegangen werden, dass die meisten Übertragungen tatsächlich freihändig oder unter Zuhilfenahme einer uns heute unbekanntem Technik geschahen. Doch auch das freihändige Abzeichnen hätte nicht nur ein ausgesprochen hohes Maß an Geschicklichkeit und Übung erfordert,<sup>54</sup> sondern vor allem die Bereitschaft, eine Vorlage so genau wie möglich zu wiederholen.<sup>55</sup> Selbst wenn man den spätmittelalterlichen Buchmalern diese Treue zur Vorlage zutraut, hätte man bei einer freihändigen Übertragung mit proportionalen Verschiebungen oder Verzerrungen zu rechnen, die aber das oben beschriebene Beispiel in den Einzelgruppen gerade *nicht* aufweist (Abb. 4a–d).

Es könnte sich um einen Zufall handeln, um eine rare Ausnahme. Allerdings ist die liniengenaue proportionale Vergrößerung bzw. Verkleinerung auch in vielen anderen Beispielen nachzuweisen, wie ein Vergleich der Hauptbilder mit der Darstellung der *Totenmesse mit Katafalk* bezeugt. Bemerkenswert ist dabei, dass die Handschriften mit den entsprechenden Varianten bezogen auf ihre Provenienz und Zeitstellung oft keine direkten Verbindungen aufweisen. Dafür lässt sich eine mal lose, mal engere Verbindung der Maler zueinander in den meisten Fällen rekonstruieren. Die Form der Übernahme scheint dabei nicht immer nach demselben Muster zu verlaufen. Im *Stundenbuch der Isabella von Kastilien* in Cleveland übertrug der Maler nur einzelne Figurengruppe der Komposition, die ihm aus dem Londoner *Hastings-Stundenbuch* oder einem Vorlagenblatt bekannt waren (Abb. 6a–d). Die Miniatur im Oxforder *Stundenbuch des Philipp II. Conrault*<sup>56</sup> wiederum erweist sich als minimal vergrößerte, dafür aber hinsichtlich ihrer räumlichen Disposition in den Grundzügen übertragene Komposition mit verkleinertem Bildausschnitt des im *Hastings-Stundenbuch* bewahrten Entwurfs der Szene (Abb. 7a–c).<sup>57</sup> Eine Übertragung konnte demnach von einzelnen Figuren, Gruppen, (Stadt-)Landschaften bis hin zu ganzen Kompositionen reichen.

## Methodischer Einwand

Untersuchungen von Motivwiederholungen betreiben zwangsläufig eine mediale Illusion – den zeitgenössischen Betrachtern war das Nebeneinander der vielfachen Wiederholungen nicht in gleicher Weise möglich, wie den heutigen Betrachtern. Das uns so selbstverständliche Vergleichen dürfte zur Entstehungszeit der Werke Ausnahmefall geblieben sein; es ist noch am ehesten im unmittelbaren Entstehungskontext der Werkstatt denkbar. Das

54 Berühmt ist der Ausspruch Albrecht Dürers: „Item muß er [der Lehrknebe] von guter Werkleut Kunst erstlich viel abmachen, bis dass er eine freie Hand erlangt“, cf. Meder 1923, 256.

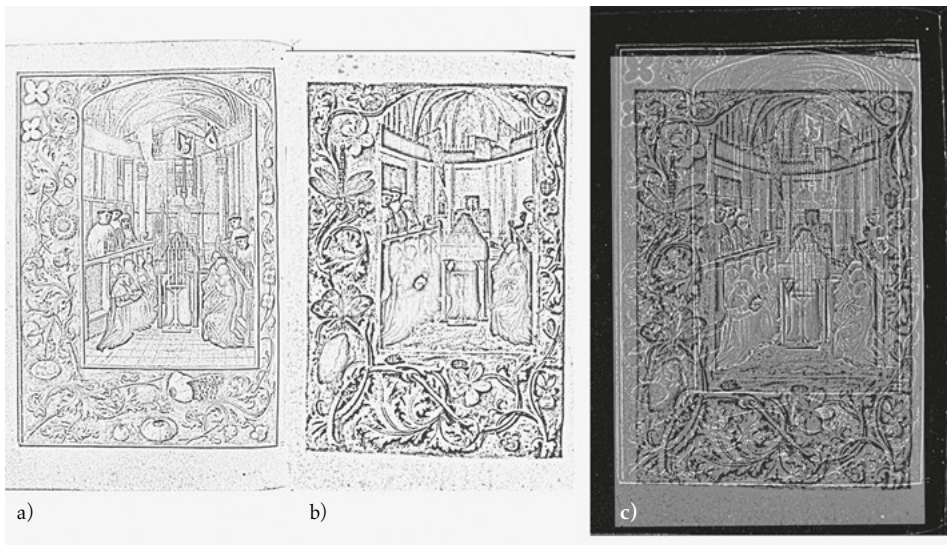
55 Ausst.-Kat. München/Heidelberg 2014, 111–116.

56 Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 223, cf. Ausst.-Kat. London/Los Angeles 2003, 188 f.

57 Dem ungewöhnlich in die Länge gezogenen Chor, der charakteristisch für die Raumauffassung im gesamten Londoner *Hastings-Stundenbuch* steht, wollte oder konnte der Maler des Oxforder Stundenbuchs allerdings nicht folgen. Als Vorlage kommt allein deshalb schon ein Intermedium in Frage.



**6** Montage (von links nach rechts unten) von Abb. 2c (schwarze Linien) über Abb. 2b (weiße Linien): a) im originalen Größenverhältnis übereinander geblendet; b) Abb. 2c verkleinert über den Chorherren und Pleurants auf der linken Seite von Abb. 2b; c) Abb. 3c verkleinert über den Pleurants auf der linken Seite von Abb. 2b; d) Abb. 2c verkleinert über den Chorherren auf der linken Seite von Abb. 2b



**7** Montage (von links nach rechts) der auf die Umrisslinien reduzierten und in ihren originalen Größenverhältnissen dargestellten Miniaturen: a) Abb. 2b; b) *Stundenbuch von Philippe II. Conrault*, Oxford, Bodleian Library, Douce 223, fol. 106v; c) Abb. 7b (schwarze Linien) minimal verkleinert über Abb. 2b (weiße Linien)

Movens für eine Motivkopie wäre zunächst *nicht* ursächlich in der Ähnlichkeit zu ihrem Vorbild zu suchen. Das Nebeneinander vieler gleichartiger Versionen konnte erst den *Connoisseur* in der historischen Betrachtung überraschen. Gleichwohl büßt die vielfache linientreue Wiederholung vor dem Hintergrund unzähliger nur in Nuancen anders gestalteter Kompositionen der *Totenmesse mit Katafalk*<sup>58</sup> ihre Attraktion trotz dieses Einwandes nicht ein. Ganz im Gegenteil: Die hohe Verbindlichkeit zur Vorlage, die lineare Präzision verlangt nach einem Grund, warum für ihre Realisierung weder Zeit noch Mühe gespart wurden. Konnten einzelne Kompositionen innerhalb der Buchmalerei im frühen 16. Jahrhundert etwa genauso wie ein Altarbild in den Ruf geraten, die Erfindung eines berühmten Künstlers zu sein, sodass ein Auftraggeber oder Agent sich – wie etwa für Rogiers Madrider *Kreuzabnahme* belegt<sup>59</sup> – explizit um eine Kopie des Werkes bemühte?

Vergleichbare Fälle mag es gegeben haben: Den berühmten Kalender im *Breviarium Grimani* hat der Buchmaler Gerard Horenbout zweifellos nach dem Vorbild der *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry gestaltet.<sup>60</sup> Diese befanden sich in der Entstehungszeit des Breviers in den 1510er Jahren aller Wahrscheinlichkeit nach in der Sammlung Margarete von Österreichs, die, wenn nicht selber Auftraggeberin des Breviers, zumindest den Zugang zum Kodex gewährt haben muss. Besonders der Abstand zur Entstehungszeit der *Très Riches Heures* liefert ein belastbares Indiz für die ungebrochene Wertschätzung der Malerei der Brüder Limburg. Anders als im Fall der Kopien der großen *Kreuzabnahme* Rogiers ahmte Gerard Horenbout aber nicht die *Kunst* der über hundertjährigen Vorlage nach, sondern aktualisierte die Kompositionen und übertrug sie in den eigenen Zeitgeschmack; Liniengenauigkeit spielte für ihn dabei keine Rolle. Damit unterscheidet sich seine Annäherung an die Vorlage entscheidend von derjenigen Simon Benings, der zumindest partiell die zum Vorbild genommene Kunst nicht nur liniengetreu, sondern auch in ihren farblichen und räumlichen Charakteristika nachahmte.

58 Eigenständige Lösungen der Totenmesse mit Katafalk finden sich beispielsweise in: a) Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit. 24–2, fol. 139v; b) Berlin, SBB-PK, Ms. theol. lat. fol. 285, fol. 587v; c) Cambridge/Mass., Houghton Library, Richardson Ms. 9, fol. 140v; Antiquariat Tenschert, Leuchtendes Mittelalter III, Nr. 23, fol. 74.

59 Cf. Kemperdick 2010, 207–230; Mensger 2009/2010, 194–221. Antonia Putzger unterzieht in einem zentralen Kapitel ihrer vor der Veröffentlichung stehenden Dissertation die verworrene (historische) Gemengelage von erhaltenen und in den Quellen bezeugten Kopien der großen *Kreuzabnahme* Rogiers einer kritischen Revision.

60 Durrieu 1903, 321–328; dazu abweichend Krieger 2012, 383–485 (bes. 438 f., 485), der zufolge der Kalender im *Breviarium Grimani* sowie alle weiteren, dem Meister Jakobs IV./Gerard Horenbout zugeschriebenen Miniaturen desselben Breviers von einem eigenständigen Maler ausgeführt wurden. Die Autorin klammert bei ihren Überlegungen die historischen Umstände für das Kopieren des Kalenders der Brüder Limburg allerdings völlig aus. Jüngst dazu: König/Heyder 2016, 71–103.

## Exkurs und Ausblick: die Kopie als Erfahrung von Differenz

Die Suche nach guten Gründen für die liniengenaue, größenveränderte Wiederholung in der Gent-Brügger Buchmalerei kann ihren spekulativen Charakter kaum verhehlen. Jedoch erscheinen diese Wiederholungen insbesondere im Kontrast zu den viel freier umgesetzten Nachahmungen Gerard Horenbouts umso rätselhafter. Ein möglicher Schlüssel zum Verständnis des Mehraufwands mag in der wesenhaften Abhängigkeit der Kopie von ihrer Rezeption liegen.<sup>61</sup> Für eine Reflexion der Wahrnehmung und Beurteilung von Wiederholungen (i. e. ihre Rezeption) bieten ausgerechnet die einesteils zu „Popikonen“ erhobenen, anderenteils kritisch beäugten Philosophen der *Differenz* die vielleicht vielversprechendsten Ideen. Der Exkurs zu einem zentralen Denkansatz der Philosophie des 20. Jahrhunderts mag daher vor allem als katalysatorisches Instrument verstanden werden.

Im Jahr 1968 veröffentlichte Gilles Deleuze seine Abhandlung *Differenz und Wiederholung*<sup>62</sup> über das Wesen und die Bedingungen der „Differenz“, die das seit Platon in der westlichen Philosophie gültige Primat von Identität und Repräsentation infrage stellte. Nicht als dialektisches Gegenstück, sondern als zentrale Komponente des Differenzbegriffes diskutierte der Autor dabei die Bedeutung der „Wiederholung“ in kritischer Lektüre des Begriffs bei Immanuel Kant, Sören Kierkegaard, Friedrich Nietzsche und Henri Bergson. Der Anspruch der Studie zielt dabei unmittelbar auf das „Sein“, das sich nach Deleuze „von der Differenz selbst“<sup>63</sup> aussagt. Der dichte und an vielen Stellen sicher auch dunkle und mitunter gar zum Widerspruch neigende Text ist kaum auf zentrale Aussagen zu reduzieren und selbst sympathisierende Denker wie Michel Foucault bemühten sich nicht um eine konsistente Wiedergabe des Inhalts.<sup>64</sup> Daher möchte ich mich auf einige wenige, notgedrungen aus dem Kontext gerissene Überlegungen konzentrieren, die die bisherigen Beobachtungen vor allem hinsichtlich der Rezeption von Kopien bereichern mögen.

Deleuze bricht grundsätzlich mit der Vorstellung des Originals, da es immer schon Bezugspunkte gebe, auf die auch ein Original rekurriert. Der Autor wendet sich gegen die platonische Bewertung von Bildern zugunsten einer fundamentalen Aufwertung des Trugbildes („simulacrum“), das in seiner Lesart „den wahren Charakter oder die Form

61 Ein vergleichbares Gewicht auf das rezeptive Moment von Kopien legte Walter Cupperi in seiner vielschichtigen Einleitung, cf. Cupperi 2014, 13.

62 Originaltitel: *Différence et répétition*: Deleuze 1968 und in deutscher Übersetzung durch Jürgen Vogl: Deleuze 1992.

63 Deleuze 1992, 59. Im französischsprachigen Original: „L'Être se dit en un seul et même sens de tout ce dont il se dit, mais ce dont il se dit diffère: il se dit de la différence elle-même.“, cf. Deleuze 1968, 53.

64 Foucault 1977, 7–12. Weiterführende Literatur zum Thema: Kimmerle 2000, passim [83–115], Münker/Roesler 2000, 49–58; Heyer 2001, passim; McMahon 2005, 42–52; Otto 2007, 257–324; Parr (Hg.) 2013, 15–17, 74 f., 181 f., 225 f., 254–256, 276–278.



dessen, was ist – des ‚Seienden‘ –“<sup>65</sup> repräsentiert: „Umkehrung des Platonismus meint hier: das Primat eines Originals gegenüber dem Abbild, eines Urbilds gegenüber dem Bild anfechten. Das Reich der Trugbilder und Spiegelungen verherrlichen.“<sup>66</sup> Die schroffe Ablehnung der Ausrichtung auf ein Ursprüngliches, zugunsten eines an Friedrich Nietzsche orientierten Modells der ewigen Wiederkunft, mag in einer historischen Wissenschaft wie der Kunstgeschichte zunächst verstörend und irreführend wirken. Doch auf der anderen Seite resultiert aus ihr für jedes Artefakt – und eben auch für alle Kopien – eine unvoreingenommene Betrachtung. Hinzu kommt, dass sich das Wiederholen nach Deleuze immer „zu etwas Einzigartigem oder Singulärem, das mit nichts anderem ähnlich oder äquivalent ist“<sup>67</sup> verhält und für das kein „zuschreibbare[r] Ursprung“<sup>68</sup> ausgemacht werden kann. Diese Bestimmung des Begriffes scheint der üblichen Lesart von Wiederholungen zu widersprechen, wird sie doch normalerweise genau über ihre Referentialität zu einem zeitlich und materiell Vorgängigen definiert. Entsprechend räumt Deleuze ein: „Die Wiederholung läßt sich stets als eine äußerste Ähnlichkeit oder eine vollendete Äquivalenz ‚repräsentieren‘. Aber die Tatsache, daß man in winzigen Schritten von einer Sache zur anderen gelangt, verschlägt nicht, daß eine Wesensdifferenz zwischen beiden besteht.“<sup>69</sup> Der Kerngedanke lautet folglich, dass ein Wiederholtes stets ein Neues, ein Differentes sein muss, da es sonst mit dem zu Wiederholenden zusammenfiel, mit ihm identisch sei. Mehr also als die Ähnlichkeit oder Analogie würde die Wiederholung (und damit auch die Kopie) erst durch ihre Differenz aufscheinen.

Diese Überlegung lässt sich auf die Rezeption von Kunst im Allgemeinen und die spätmittelalterliche Buchmalerei im Speziellen übertragen und tatsächlich werden alle vorgestellten Beispiele erst in der Erfahrung ihrer Differenz wahrgenommen. Das heißt: Wir werden eine Wiederholung überhaupt erst als solche bezeichnen, wenn uns Unterschiede trotz „äußerste[r] Ähnlichkeit[en]“ auffallen. Es gehört zur medialen Bedingung von Kopien, sich auf ein Anderes stets zu beziehen und sich zugleich von diesem Anderen zu unterscheiden. Deleuze betrachtete – mit Verweis auf die Philosophie Gabriel Tardes – deshalb „die Wiederholung als das Differenzierende der Differenz“.<sup>70</sup>

Das setzt aber für unsere Überlegungen voraus, dass es diese Referenzwerke für den Betrachter überhaupt gegeben hat. Kopien wurden entweder als solche wahrgenommen, oder sie sind gerade nicht wahrgenommen worden, weil sie in Unkenntnis der Zwei- oder n-fachheit verkauft und bewundert wurden. Eine dritte Lösung wäre denkbar: Die Wiederholung bzw. Kopie wurde vielleicht nicht unmittelbar, aber doch in einem allge-

65 Deleuze 1992, 95.

66 Deleuze 1992, 95. Zur Auseinandersetzung Deleuzes mit dem Platonismus, cf. vor allem Otto 2007, 269–278.

67 Deleuze 1992, 15.

68 Deleuze 1992, 164.

69 Deleuze 1992, 16.

70 Deleuze 1992, 106 f. Tarde propagiert das Zusammenspiel zwischen Wiederholung und Differenz als ein universelles Prinzip: Tarde 1890, Kap. I „La Répétition universelle“.

meinen Verständnis als Träger einer älteren Bildidee verstanden. Hier könnte eine Lesart verborgen liegen, die sich auch in der niederländischen Tafelmalerei beobachten lässt: Der Jahrzehnte währende Gebrauch alter Vorlagen durch Maler wie Simon Bening, die durchaus in der Lage waren, eigenständige Bildideen zu entwickeln, beruft sich mit seiner hohen Verbindlichkeit gegenüber alten Vorlagen in einer Periode des gesellschaftlichen und religiösen Umbruchs auf die „gute alte Zeit“. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts greift in der Kunstproduktion massiv ein flämischer Archaismus<sup>71</sup> um sich, für den Künstler wie Marcellus Coffermanns<sup>72</sup> oder Verleger wie Hieronymus Cock<sup>73</sup> stellvertretend genannt seien und den erstmals Erwin Panofsky beschrieben hat.<sup>74</sup> In der Gent-Brügger Buchmalerei sind Vorboten dieses Archaismus bereits um 1500 nachweisbar; sie prägen die Kunstform, die im Umfeld des erblühenden Buchdrucks selbst bald nur noch als kostspieliger Archaismus wahrgenommen wurde.

Hierzu passt, dass Simon Bening im *Beatty-Rosarium* (Abb. 8a)<sup>75</sup> die *Madonna in der Kirche* von Jan van Eyck<sup>76</sup> (Abb. 8b) zumindest teilweise wiederholte. Zur Entstehungszeit der Miniatur in den 1530er Jahren zählte das vermeintliche Vorbild also bereits knapp hundert Jahre. Erstaunlicherweise ging Bening, selbst ein ausgezeichneter Lichtmaler, gerade auf die wichtigste Errungenschaft des Bildes nicht ein: das „Inslichtsetzen“ des Kirchenraums. Die ganzfigurige Darstellung der Vorlage wandelte der Maler in einem *Close-up* zu einem halbfigurigen intimen Porträt der gekrönten Gottesmutter mit einem andersfarbigen Gewand ab und setzte es vor einen hellblauen, nicht näher zu bestimmenden Bildgrund. Zumindest das Gesicht lässt den Eindruck entstehen, hier habe der Maler den künstlerischen Modus des älteren Bildes nachahmen wollen.

Die vielen Abweichungen nähren die Skepsis, ob in Jan van Eycks Bild tatsächlich die Vorlage zu suchen ist, entstanden doch am Beginn des 16. Jahrhunderts bereits andere Nachahmungen dieser offenkundig noch immer berühmten Tafel. So ließ sich etwa der italienische Gesandte und Kunstagent Antonio Siciliano eine Kopie der Komposition von Jan Gossart beziehungsweise Gerard David anfertigen (Abb. 8c).<sup>77</sup> Es darf in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, dass besagter Antonio Siciliano auch mit der Entstehungsgeschichte des *Breviariums Grimani* verbunden ist. Für den enormen Preis von 500 Golddukaten hatte er den prachtvollen Kodex an Kardinal Domenico Grimani verkauft – jedoch nicht, ohne vorher gewitzt sein eigenes Wappen in eine der unzähl-

71 Cf. z. B. Van den Brink 2001, 12–43; Mensger 2001, 44–51; Powell 2006, 707–728.

72 Vrij 2003, *passim*.

73 Cf. z. B. Van Grieken 2008, 29–45.

74 Panofsky 1953/2001, 354–360. Frühe Bestrebungen zu einer Orientierung an den Gründervätern der flämischen Malerei datiert Panofsky in die Jahre um 1500.

75 Dublin, Chester Beatty Library, Ms. Western 99, cf. Testa 1984, 189–136.

76 Berlin, SMPK, Gemäldegalerie, Inv. 525C, zw. 1437–1439, Öl auf Eichenholz, 31 × 14 cm.

77 Rom, Galleria Dora Pamphilj, Öl auf Eichenholz, beide Tafeln: 40,2 × 22 cm, zw. 1510–1515, cf. Ausst.-Kat. New York/London 2010, 140–145, Kat.-Nr. 7a–b.



8 Montage (von links nach rechts): a) *Beatty-Rosarium*, Dublin, Chester Beatty Library, Ms. Western 99, fol. 44v; b) Berlin, SMPK, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 525C, Öl auf Eichenholz, 31 × 14 cm, zw. 1437–1439; c) Rom, Galleria Dora Pamphilj, Öl auf Eichenholz, beide Tafeln: 40,2 × 22 cm, zw. 1510–1515; d) Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv./Kat.-Nr. 255–256, Öl auf Holz, 1499

gen Textbordüren unterbringen zu lassen.<sup>78</sup> Da er also spätestens in der Endphase der Herstellung mit dem ausführenden Atelier in Kontakt gestanden haben muss, kannte er ohne Zweifel auch den Hauptmaler der Handschrift: Simon Bening. Der gemeinsame Käufer bzw. Auftraggeber rückt die drei Maler (David, Gossart, Bening) daher noch enger zusammen, als sie aufgrund stilistischer Überschneidungen und Kompositionsübernahmen ohnehin in der Vergangenheit diskutiert wurden. Der Vergleich des Tafelbildes mit der Miniatur macht aber deutlich: Die Mantelfarbe folgt im Diptychon für Antonio Siciliano dem eyckischen Original.

Das gilt nicht für das 1499 für den Abt der Duinenabtei, Christian de Hondt, entstandene Diptychon vom eponymen Meister von 1499 (Abb. 8d).<sup>79</sup> Hier trägt Maria sowohl in der Miniatur so herausstechend leuchtend roten Mantel als auch ein blaues Kleid mit grünem Innenfutter. Greifbar wird ein „Stille-Post-Spiel“, das im Falle von Benings „Kopie“ den vermeintlichen Ursprung, eben das Werk des Meisters von 1499, in künstle-

78 Das Wappen ist in die Bordüre einer Textseite des Temporales auf fol. 81 eingemalt. Abbildungen bei Coggiola 1908, 61 sowie König/Heyder 2016, 15, Abb. 4.

79 Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv./Kat.-Nr. 255 f., Öl auf Holz, 1499, cf. Eeckhout 1985/1988, 49–62.

rischer Qualität zu überflügeln vermag.<sup>80</sup> An diesem Beispiel wird die Überlegung zur Differenzerfahrung augenfällig. Der Besteller mag das Dipytchon des Christian de Hondt gekannt haben und womöglich sogar – zumindest vom Hörensagen – das eyckische Original: Bening passte das Bild in die für ihn typische Miniaturrahmung ein und bemühte sich darüber hinaus auch um eine stilistische Nähe zum Vorbild, zumindest aber um Liniengenauigkeit. Wäre es denkbar, dass der Besteller gerade die Kombination aus der Nähe zum Vorbild mit dem Differenten, dem typischen „Bening-Schmelz“ besonders zu schätzen wusste? Das würde, als Verkaufsargument zumindest, den Vorgang der liniengenauen Kopie ansatzweise erklären: Das Erzeugen eines wiedererkennbaren Produkts für das Auge des kenntnisreichen, auf Repräsentation bedachten Auftraggebers. Es würde aber auch aufzeigen, dass es hier ein offensichtliches *sich zu einer Kopie verhalten* gibt und allein dieser Aspekt leitet – wenn auch unter anderen Vorzeichen – ebenso in die Neuzeit, wie die eingangs vorgestellten Kopien „uf die alt handt“ des Pfalzgrafen Ottheinrich.

## Bibliografie

- Alexander, Jonathan J. G.: *The master of Mary Burgundy. A book of hours for Engelbert of Nassau*, The Bodleian Library, Oxford, New York 1970.
- Alexander, Jonathan J. G.: *Medieval illuminators and their methods of work*, New Haven [u. a.] 1992.
- Ausst.-Kat. *Early Netherlandish drawings from Jan van Eyck to Hieronymus Bosch* (Antwerpen, Rubenshuis 2002), hg. v. Fritz Koreny, Antwerpen 2002.
- Ausst.-Kat. *Illuminating the Renaissance. The triumph of Flemish manuscript painting in Europe* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum 2003; London, Royal Academy of Arts (2003/2004), hg. v. Thomas Kren, Scot McKendrick und Maryan Wynn Ainsworth, Los Angeles 2003.
- Ausst.-Kat. *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* (Frankfurt a. M., Städel Museum 2008/2009; Berlin, Gemäldegalerie 2009), hg. v. Stephan Kemperdick und Jochen Sander, Ostfildern 2008.
- Ausst.-Kat. *Man, myth, and sensual pleasures. Jan Gossart's Renaissance. The Complete Works* (New York, Metropolitan Museum of Art 2010/2011; London, National Gallery 2011), hg. v. Maryan W. Ainsworth, New York [u. a.] 2010.
- Ausst.-Kat. *Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa, ca. 1525–1925* (München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte 2014; Heidelberg, Universitätsbibliothek 2015/2016), hg. v. Maria Heilmann [u. a.], Passau 2014, URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2015/3344> (letzter Zugriff 23.04.2015).
- Avril, François: *Un chef-d'œuvre de l'enluminure sous la règne de Jean le Bon. La Bible moralisée français 167 de la Bibliothèque nationale*, in: *Monuments et mémoires de la Fondation Piot*, 58.1972, 91–125.
- Biermann, Alfons W.: *Die Miniaturenhandschriften des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1514–1545)*, in: *Aachener Kunstblätter*, 46.1975, 15–310.
- Brinkmann, Bodo: *The Hastings Hours and the master of 1499*, in: *The British Library Journal*, 14.1988, 90–106.
- Buck, Stephanie: *Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, Turnhout 2001.

80 Judith Testa hat als Erste auf eine mögliche Verbindung der Miniatur mit dem Diptychon des Meisters von 1499 hingewiesen, cf. Testa 1984, 195.

- Buck, Stephanie: On relationships between Netherlandish drawing and manuscript illumination in the fifteenth century, in: *Flemish manuscript painting in context. Recent research*, hg. v. Elisabeth Morrison und Thomas Kren, Los Angeles 2006, 103–116.
- [Cennini, Cennino:] *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa* [ca. 1300], übers. v. Albert Ilg (*Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, 1), Wien 1871.
- [Cennini, Cennino:] *Il Libro dell'Arte, o Trattato della Pittura* [ca. 1300] di Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, hg. v. Gaetano u. Carlo Milanese, Florenz 1859.
- Chavannes-Mazel, Claudine Albertine: *The Miroir Historial of Jean Le Bon. The Leiden manuscript and its related copies*, Diss., Rijksuniversiteit te Leiden, Leiden 1988.
- Coggiola, Giulio: *Das Breviarium Grimani in der St. Markus-Bibliothek in Venedig. Seine Geschichte und seine Kunst*, Textband, Leiden [u. a.] 1908.
- Colenbrander, Herman Th.: *The Limbourg brothers, the miniaturists of the Très Riches Heures du Duc de Berry? in: Masters and miniatures. Proceedings of the congress on medieval manuscript illumination in the Northern Netherlands*, hg. v. Koert Van der Horst, Johann Klamt und Johann Christian (Studies and facsimiles of Netherlandish illuminated manuscripts, 3), Doornspijk 1991, 109–116.
- Cupperi, Walter: *Introduction. Never identical, multiples in pre-modern art?*, in: *Multiples in pre-modern art*, hg. v. Walter Cupperi, Zürich [u. a.] 2014, 7–30.
- De Winter, Patrick M.: *A book of hours of Queen Isabel la Católica*, in: *The bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 68.1981 (10), 342–427.
- Deleuze, Gilles: *Différence et répétition*, Paris 1968.
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*, übers. v. Joseph Vogl, München 1992.
- Delisle, Léopold, *Livres d'images destinés à l'instructions religieuse et aux exercices de piété des laïques*, in: *Histoire littéraire de la France*, 31.1890, 213–285.
- Dijkstra, Jeltje: *Origineel en kopie. Een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden*, Amsterdam 1990.
- Dückers, Rob: „Im Anfang ...“. *Die Stellung der Bible moralisée im Werk der Gebrüder Limburg*, in: *Ausst.-Kat. Die Brüder van Limburg. Nijmegener Meister am französischen Hof (1400–1416)* (Nijmegen, Museum Het Valkhof 2005), hg. v. Rob Dückers und Pieter Roelofs, Stuttgart [u. a.] 2005, 84–95.
- Durrieu, Paul: *Manuscrits de luxe exécutés pour des princes et des grands seigneurs français (notes et monographies)*, in: *Le Manuscrit*, 2.1895, 1–5, 17–21, 34 f., 49–54, 65 f., 81–87, 97–103, 113–122, 129–135, 145–149, 162–168, 177–181.
- Durrieu, Paul: *Les Très Riches Heures du duc de Berry conservées à Chantilly, au Musée Condé, et le bréviaire Grimani*, in: *Bibliothèque de l'école des chartes*, 64.1903 (1), 321–328.
- Eeckhout, Paul: *Les trois diptyques du Maître de 1499*, in: *Bulletin Musées royaux des Beaux-Arts*, 34/37.1985/1988, 49–62.
- Faries, Molly: *Making and marketing. Studies of the painting process*, in: *Making and marketing. Studies of the painting process in fifteenth- and sixteenth-century Netherlandish workshops*, hg. v. Molly Faries, Turnhout 2006, 1–14.
- Gorissen, Friedrich: *Jan Maelwael und die Brüder Limburg. Eine Nimweger Künstlerfamilie um die Wende des 14. Jhs.*, in: *Gelre. Vereeniging tot beoefening van Geldersche Geschiedenis, Oudheidkunde en Recht, Bijdragen en Mededelingen*, 54.1954, 153–221.
- Grote, Andreas: *Breviarium Grimani, Faksimileausgabe der Miniaturen und Kommentar*, Berlin 1973.
- Heyder, Joris Corin: *Corporate design made in Ghent-Bruges? On the extensive reuse of patterns in late medieval Flemish illuminated manuscripts*, in: *The use of models in medieval book painting*, hg. v. Monika Müller, Newcastle upon Tyne 2014, 167–201.
- Heyder, Joris Corin: *Re-Inventing traditions? Preliminary thoughts on the transmission of artistic patterns in late medieval manuscript illumination*, in: *Re-inventing traditions. On the transmission of artistic patterns in late medieval manuscript illumination*, hg. v. Joris Corin Heyder und Christine Seidel (*Zivilisationen und Geschichte*, 34), Frankfurt a. M. [u. a.] 2015, 13–27.
- Heyer, Stefan: *Deleuze und Guattaris Kunstkonzept. Ein Wegweiser durch Tausend Plateaus*, Wien 2001.

- Hilger, Wolfgang: Das Ältere Gebetbuch Maximilians I. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 1907 der Österreichischen Nationalbibliothek (Codices selecti, Phototypice Impressi, 39), Graz 1973.
- Hoffmann, Volker: Masaccios Trinitätsfresko. Die Perspektivkonstruktion und ihr Entwurfsverfahren, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 40.1996, 43–77.
- Kemperdick, Stephan: Von der Vorlage zum Kunstwerk. Rogier van der Weydens ‚Große Kreuzabnahme‘, in: Original – Kopie – Zitat, hg. v. Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 26), Passau 2010, 207–230.
- Kimmerle, Heinz: Philosophien der Differenz: eine Einführung (Schriften zur Philosophie der Differenz, 9), Würzburg 2000.
- Koller, Manfred: Das Staffeleibild der Neuzeit, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandbild, 1. Bd., Stuttgart 1984, 261–434.
- König, Eberhard: Französische Buchmalerei um 1450, Berlin 1982.
- König, Eberhard: Die Bible moralisée der Limburgs. Von den Brüdern Limburg zu Georges Trubert, Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe, Valencia 2010, 261–305 (sowie spanische Fassung, ebd., 15–59; italienische Fassung, ebd., 89–141; englische Fassung, ebd., 171–223).
- Krieger, Eberhard / Heyder, Joris Corin, Das Breviarium Grimani, Simbach am Inn 2016.
- Krieger, Michaela: Gerard Horenbout und der Meister Jakobs IV. von Schottland. Stilkritische Überlegungen zur flämischen Buchmalerei, Wien 2012.
- Lieftinck, Gerard Isaac: De Meester van Maria van Bourgondië en Rocooster bij Brussel, in: Bulletin & Nieuws-Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond, 17.1964, 255–296.
- Lieftinck, Gerard Isaac: Boekverluchters uit de omgeving van Maria van Bourgondie, c.1475 – c.1485, Brüssel 1969.
- Maier, Ingo: The Barberinus and Munich codices of the notitia dignitatum omnium, in: Latomus, 28.1969, 960–1035.
- Marciari, John / Verstegen, Ian: „Grande quanto l’opera“. Size and scale in Barocci’s drawings, in: Master Drawings, 46.2003 (3), 291–321.
- Martens, Maximiliaan: La production de masse d’oeuvres d’art. Un concept erroné, le cas de la peinture anversoise durant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, in: L’art multiplié. Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance, hg. v. Michele Tomasi (Études lausannoises d’histoire de l’art, 11), Viella 2011, 105–114.
- McMahon, Melissa: Difference, repetition, in: Gilles Deleuze: Key Concepts, hg. v. Charles J. Stivale, Chesham 2007, 42–52.
- Meder, Joseph: Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung, Wien 1923.
- Mensger, Ariane: Jan van Eyck, Belgarum Splendor, und der Anfang einer niederländischen Geschichte der Kunst, in: Pantheon, 58.2000, 44–51.
- Mensger, Ariane: Die exakte Kopie. Oder: die Geburt des Künstlers im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 59.2009/2010, 194–221.
- Münker, Stefan / Roesler, Alexander: Poststrukturalismus, Stuttgart [u. a.] 2000.
- Mund, Hélène: Copie et traditionalisme dans la peinture flamande des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, (unveröffentlichte) Diss., Faculté de philosophie et lettres, archéologie et histoire de l’art, Université catholique de Louvain, Löwen 1992.
- Nash, Susie: Imitation, invention, or good business sense? The use of drawings in a group of fifteenth-century French books of hours, in: Drawing 1400–1600. Invention and innovation, hg. v. Stuart Currie, Susie Nash und Julia Watson, Aldershot 1998, 12–25.
- Pächt, Otto: The master of Mary of Burgundy, London 1948.
- Pächt, Otto / Thoss, Dagmar: Flämische Schule II (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, 7), Wien 1990.
- Panfosky, Erwin: Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen (Übersetzung der Originalausgabe „Early Netherlandish Painting: its origins and character“, Cambridge/Mass. 1953), hg. v. Jochen Sander und Stephan Kemperdick, 2 Bde., Köln 2001.
- Parr, Adrian (Hg.): The Deleuze Dictionary. Revised Edition, Edinburgh 2013.
- Powell, Amy: A point „ceaselessly pushed back“. The origin of early Netherlandish painting, in: The art bulletin, 88.2006, 707–728.

- Remak-Honnet, Elisabeth / Hauke, Hermann: Katalog der lateinischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München. Die Handschriften der ehem. Mannheimer Hofbibliothek: Clm 10001–10930, ausgenommen die Codices Lullani (Clm 10493–10658) und die Sammlung Camerius (Clm 10351–10431) (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Monacensis, T.4, Ser. nov. Ps. 1), Wiesbaden 1991.
- Schenk zu Schweinsberg, Eberhard: Das Gebetbuch für Graf Engelbert II. von Nassau und seine Meister, in: Nassauische Annalen. Jahrbuch des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, 68.1975, 139–157.
- Steinmann, Martin: Handschriften im Mittelalter. Eine Quellensammlung, Basel 2013.
- Sterling, Charles: La peinture médiévale à Paris. 1300–1500, 2 Bde., Paris 1987.
- Tarde, Gabriel: Les lois de l'imitation, Paris 1890.
- Testa, Judith Anne: The Beatty Rosarium reconstructed. A manuscript with excised miniatures by Simon Bening, in: Oud Holland, 98.1984 (4), 189–236.
- Thimann, Michael: „Idea“ und „Conterfei“. Künstlerisches und wissenschaftliches Zeichnen in der Frühen Neuzeit, in: Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit, hg. v. Hein-Th. Schulze Altcapenberg und Michael Thimann, Berlin 2007, 15–30.
- Turner, Derek Howard: The Hastings Hours. A 15<sup>th</sup>-century Flemish book of hours made for William, Lord Hastings, now in the British Library, London, New York 1983.
- Van Buren, Anne H.: The master of Mary of Burgundy and his colleagues. The state of research and questions of method, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 38.1975 (3/4), 286–309.
- Van den Brink, Peter: L'art de la copie. Le pourquoi et le comment de l'exécution de copies aux Pays-Bas aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, in: Ausst.-Kat. L'entreprise Brueghel (Maastricht, Bonnefontenmuseum 2001; Brüssel, Musée royal des beaux-arts 2002), hg. v. Dominique Allart und Peter Van den Brink, Gent 2001, 12–43.
- Van Grieken, Joris: La copie mise en contexte. Enquête sur les copies et les gravures d'après les maîtres anciens des Pays-Bas, à partir de leur réception dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, in: L'estampe un art multiple à la portée de tous?, hg. v. Sophie Raux, Nicolas Surlapierre und Dominique Tonneau-Ryckelynck, Lille 2008, 29–45.
- Vrij, Marc Rudolf: Marcellus Coffermans, Amsterdam 2003.
- Wijsman, Hanno: Luxury bound. Illustrated manuscript production and noble and princely book ownership in the Burgundian Netherlands (1400–1550) (Burgundica, 16), Turnhout 2010.

Hannah Wirta Kinney

## TRANSCRIBING MATERIAL VALUES IN DOCCIA'S PORCELAIN *MEDICI VENUS*\*

Thomas Salmon's 1757 *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo* described the Grand Duchy of Tuscany and city of Florence through the works of admired artists. Imaginatively walking the city through Salmon's words, the reader discovers Florence's artistic legacy in every corner. This guide, like so many of the period, reinforced the illustrious history the Medici family had written about themselves through their investment in the artistic culture of the city to which so many Grand Tourists made their pilgrimage. The pinnacle of the Florentine experience was viewing the wonders of the famous grand-ducal galleries, which Salmon said were "perhaps unique".<sup>1</sup> Salmon catalogued room by room the "great works of every Art" collected through the "immense expense" of the "Heroes of the Medici House".<sup>2</sup> The last room, the Tribuna, contained "the best qualities of nature and art, the marvels of painting and sculpture". Held in highest regard was "the most beautiful Statue of Venus, commonly called the *Venere de' Medici*, which in past centuries was the wonder of Rome, and now one could say the marvel of this city" (fig. 1). Her perfection, Salmon emphasized, was attested to by "the many copies that one finds scattered throughout the world".<sup>3</sup>

\* This article evolved out of my Masters' thesis submitted at the Bard Graduate Center in May 2014. It would not have been possible without a Prendergast Travel Grant, access to the Ginori Family archives, and open conversation with Oliva Ruccellai and Rita Balleri at the Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia. I would like to thank the volume's editors and Geraldine A. Johnson for their comments that helped to improve and expand those ideas.

1 Salmon 1757, 43: "[...] la famosa Galleria, la quale è forse l'unica, o pur va del pari colle più celebri di Europa; non potendo abbastanza descriversi le cure ed attenzioni, onde l'augusta Casa de' Medici acquistò da ogni parte con immense spese i preziosi avanzi delle antichità, e gli eccellenti lavori in ogni genere di Arte, di questo illustre Museo: basta il dire che tutti gli Eroi della Casa de' Medici fecero a gara per arricchirlo". English translation: HWK. The original emphasis, capitalization, and spelling have been used in this and subsequent quotations from period texts.

2 Ibid.

3 Salmon 1757, 62: "L'ultima Stanza alla fine, detta la *Tribuna*, è quella che accresce la maraviglia, poichè in essa ritrovansi compendiatì i maggiori pregi della natura e dell'arte, i prodigi della pittura e della scultura, e quanto v'ha di più bello, ricco, prezioso. Fra le cose più rare adunque che sono senza numero, veggonsi sei Statue di marmo le più belle e più perfette, al parere degl'intendenti, di





1 Medici Venus, 1<sup>st</sup> century BCE, marble, 155 cm, Rome, Galleria degli Uffizi, inv. 1914, n. 224

During the same period, on display five miles from Florence in the gallery of the Doccia porcelain factory were porcelain casts of “the most rare antique Greek Statues of the collection of the Princes of the Medici House, and those conserved in the Imperial Gallery of Florence”.<sup>4</sup> Amongst them was a *Medici Venus* (plate VI). At a height of 132 centimeters, its famous contours captured in shining white porcelain, the Doccia *Venus*

quanti mai siense vedute a’ nostri tempi, e di ciò fanno fede le moltissime copie, che in varie forme si trovano sparse nel mondo, servendo a’ Professori di perfetto modello ed esemplare. Più delle altre però si tiene in pregio la bellissima Statua di Venere, dette volgarmente la *Venere de’ Medici*, la quale ne’ passati secoli fu la maraviglia di Roma, ed ora si può dire un prodigio di questa città.” English translation: HWK.

4 Ibid., 92 “[...] esperimenti al naturale e nella sua giusta proporzione non solo le più rare antiche Statue Greche raccolte da Principi della Casa Medici, e che nella Imperiale Galleria di Firenze si conservano, ma quelle in oltre, le quali vagamente adornano tutta Roma.” English translation: HWK.

inevitably impressed eighteenth-century visitors.<sup>5</sup> Up until the founding of the Doccia factory in 1737, the formula for true hard-paste porcelain had been a closely guarded secret of northern European courts and porcelain objects from outside of Europe were imported luxuries from the East.<sup>6</sup> Salmon noted that the factory's founder, Marchese Carlo Ginori, had invested great sums of money to develop porcelain in Tuscany with the ultimate goal of surpassing the northern European factories by producing not just tableware, but also sculptures.<sup>7</sup> Within five years of developing the formula for hard-paste porcelain, the Doccia factory could cast sculptural pieces up to sixty centimeters in length, a feat only equaled by the Meißen factory in Dresden. Doccia's *Medici Venus* and the other full-scale casts, described as "statue di grandezza naturale"<sup>8</sup> in a period inventory, were the technical achievements of a brief period, between 1745 and Ginori's death in 1757.

In Florence, these years were marked by the political and cultural transition brought on by the death of the last Medici Grand Duke Gian Gastone in 1737. In the decades following, the political, economic, and cultural structures of the Grand Duchy quickly changed under Francis Stephen of Lorraine's rule. Ginori came from one of Florence's noble families and was an active member of the late Medici court.<sup>9</sup> After the Medici family's demise, Ginori was an outspoken critic of the Lorraine rule and the administrative changes that were being implemented, which he believed were compounding Tuscany's problems.<sup>10</sup> Ginori was an ardent advocate of the longevity and significance of Tuscan culture not only through his political actions but also through his porcelain factory, as this essay will explore.<sup>11</sup>

Florentine artistic production in these years can appear backwards looking, repetitive, and lacking innovation. For scholars of Florentine Baroque sculpture, Doccia's production and the related documentation surrounding the origins of the models and moulds used to cast them, are valuable sources for attributing the designs of bronze sculptors thereby tying Doccia's production to a lineage of reuse with the Medici workshops in the seventeenth century.<sup>12</sup> Porcelain scholars, on the other hand, often focus on the material innovations at Doccia and the history of production that followed these innovative early years. These objects thus become stuck between two timelines, as either

5 For the eighteenth-century fascination with porcelain, see Cavanagh/Yonan (eds.) 2010.

6 The first European formula for porcelain was discovered at the court of Augustus the Strong in Dresden in 1718. It was followed by Du Paquier's work in Vienna in 1719.

7 Salmon 1757, 92: "il Marchese Ginori, non pago di avere coi, suoi lavori esattamente emulati tutti quelli delle straniere fabbriche, s'impegnò nella difficilissima lavoratura delle Statue, e di assai dubbiosa riuscita". English translation: HWK.

8 AGL 37.6, Inventario della fabbrica delle porcellane e maioliche di Doccia fatto il 11 Luglio 1757.

9 Exh. cat. Sesto Fiorentino 2006.

10 For contemporary views on Ginori's contribution to Florence see Doran 1876, 405 f.; Alessandri 1757, XXVI.

11 For a good summary of Ginori's life and varied interests, see exh. cat. Sesto Fiorentino 2006.

12 This is possible due to the inventories of models published in Lankheit 1982.

an end or a beginning. I argue instead that Doccia sculpture must be understood within the historical context of these volatile decades to fully comprehend the multiple practices of faithful copying within them and, importantly, the cultural significance of this replication.

The Doccia *Medici Venus*, amidst the array of other replicative sculpture produced at the factory, deserves closer attention within the context of a discussion of faithful copies because it demonstrates that objects can have multiple reference points for faithfulness in both form and matter. As I explore, the Doccia *Medici Venus* faithfully copied the form of Florence's most important statue through the use of moulds taken off of the marble that served as its sculptural and design model.<sup>13</sup> While the use of moulds allowed the form of the figure to be precisely copied, the porcelain *Venus* reproduced its model in a material that did not exactly replicate its marble exemplar. The Doccia *Venus* instead was made in a medium that mimicked a material of historic importance to the city: porcelain. I argue that Doccia's "statue di grandezza naturale", and the *Venus* specifically, should therefore be understood to be artifacts that document an active reflection on the city's history and an articulation of Florentine identity through the icons and materials that embodied that history. They thus demonstrate how copies, especially faithful ones, must be contextualized within the intellectual and political culture that fostered their production and gave them meaning.

### **Fidelity in form and matter**

In their fidelity or infidelity to an original, copies embody technical and artistic choices that reveal period values. The copy, like the descriptive text found in a guidebook, can thus help us to read and to understand period taste and cultural values. But doing so requires looking at copies as unique objects and not simply something that is not original.<sup>14</sup> A copy is not a derivative of an original, it is a descriptive form that visually and materially (re)presents aesthetic characteristics of the original as they were perceived at a particular moment in time. As this volume explores, even faithful, exact, or so-called mechanical copies are unique objects that reveal evolving notions of fidelity. The faith-

13 This distinction between sculptural model and design model is an important one. Balleri aptly points to the challenge of talking about "models" in relation to Doccia sculpture because archival sources do not clarify between iconographic models and models that served in the process of making, what she labels *archetipi* versus *modelli*, see Balleri 2014, xi. I also explore this issue in relation to cast sculpture in my doctoral thesis "After Giambologna". The Value of Replication and Material Innovation in Late Medicean Florence (expected in 2018).

14 There are many categories of objects that could be considered copies, or at the very least replicative. While there are many terms to describe and define these objects, there is only one word for the original. Bartsch, Becker, Schreier 2010, 27–46 helped me to think through the issue of the originality of copies more deeply. For the material meanings of copies, my thinking has been influenced by the work and writings of the contemporary artist Elaine Sturtevant. For her writings, see Sturtevant 2006 and Sturtevant 2007.

fulness of a copy is thus defined by its maker as well as its beholders. To comprehend the aesthetics of the copy therefore requires an understanding of how the original was beheld and valued within the historic moment of a copy's making. Copies add to the construction of an original's fame by conditioning viewers into a particular way of seeing the object and praising its virtues even before the moment of encounter with the original. While often copies are understood to be direct derivatives of the original, reception is not linear from model to copy, but a never-ending feedback loop, that at particular moments is materially documented in copies.<sup>15</sup> The meaning of a copy thus is not universal, but depends on the beholder's prior knowledge and cultural experience. Copies therefore do not serve the same role of signification or hold equal value across cultures even within the same historic moment.

The profusion of Italian-made copies of ancient sculpture in northern European countries that were acquired in the eighteenth century attests to the important role that the "cachet of the copy"<sup>16</sup> played in the construction of identity for Grand Tourists. But at a time when so many objects crafted in Italy were made for a foreign market, it also is important to look at the various ways in which particular Italian, and in this case Florentine, meaning was produced and circulated in response to foreign consumers. By examining Italian engagement with copies my goal is to challenge the standard narrative of the reproduction of the antique during the Grand Tour, wherein the consumption of antiquities and neoclassical objects are key to the construction of social identity only for Grand Tourists. I am instead interested in how the Italian production of copies of antiquities, as well as the Italians' own consumption of them, was also a process of identity construction within Italy.

While the Doccia *Medici Venus* could be seen as simply one of the many multiples "scattered throughout the world"<sup>17</sup> attesting to the original statue's fame, this essay re-frames the Doccia version's value by investigating the potent political messages broadcast through its form and material. By reading the iconography, facture, and materiality of the Doccia *Medici Venus* within the context of the period, I will explore how this statue can be understood as a material embodiment of the Florentines' active reflection on the history of the city's artistic legacy in a moment of political transition. The story of its making also documents changing patterns of art production that resulted from the dissolution of the Medici grand-ducal workshops in 1737.

### **The *Medici Venus*, marvel of Florence**

In 1677 the three most important antique sculptures from the Medici Villa in Rome, the *Venus*, the *Wrestlers*, and the *Knife Grinder*, were moved to Florence as part of Grand

15 Kinney 2017.

16 Coltman 2006, 123–163.

17 Salmon 1757, 62 and above, note 3.

Duke Cosimo III's centralization of the Medici collections.<sup>18</sup> Eleven years later they became the centerpieces of the reorganized Tribuna of the Grand Duke's Gallery.<sup>19</sup> Some in Rome were surprised that Pope Innocent XI, who had control over the movement of antique objects from the papal territory, had allowed the export of such highly-regarded works.<sup>20</sup> While arranging for the export of the three statues, the Tuscan court foresaw that the Roman *signori*, who viewed these objects as parts of the city's patrimony, would try to prevent the move. Conte Torquato Montauti, Tuscan resident in Rome, was given instructions that he "could let it be understood that our Prince [Cosimo III] is bringing the statues to Florence in order to be cast in bronze. In this form, they will be returned to the garden in Rome".<sup>21</sup> The strategy of appeasing the Romans by using a bronze copy as a stand-in for the marble original demonstrates two important points. The first is that although the *Venus* belonged to the Medici and was on display in their Roman villa, the Romans perceived it in some way as belonging to Rome as part of the city's civic identity.<sup>22</sup> Second is that the loss of such an important object could be appeased by a copy, thus demonstrating how the copy held the original's aura.

As the eighteenth century progressed, guidebooks and Grand Tour diaries increasingly began to discuss not only the antiquarian but also the aesthetic significance of the objects that formed the "topography" of the Grand Tour.<sup>23</sup> As antique sculpture was systematically excavated, displayed, and viewed during the period, it was increasingly argued that many of the works derived from the same compositional models. As early as 1701, Joseph Addison suggested that many statues in Rome were "cut after the same model". He noted that more ancient copies of the *Medici Venus* existed than of all other statues, and took this as evidence that it was the "most celebrated Statue among the Ancients".<sup>24</sup> However, it was not until the second half of the eighteenth century that theories suggesting that Roman marbles derived from and thus were "copies" of Greek

18 For more on their removal see Goldberg 1983, 232–240 and the related documents. For two other theories on why they were moved see Boyer 1932, 211–216 and Pelli Bencivenni 1779, 290 which is very similar to the explanation offered by Baldinucci 1681, 522.

19 For the importance of the Tribuna, see Haskell/Penny 1981, 53–61.

20 For the systems controlling the export of antiquities from the papal territory, see Bignamini/Hornsby 2010, 17–30. For the role of papal museums in the construction of Roman identity, see Collins 2010.

21 Goldberg 1983, 241, note 48, *minuto* to Conte Torquato Montauti 27 July 1677 ASF, Mediceo del Principato, 3397.

22 Goldberg 1983, 241.

23 For British perceptions of Florence in the eighteenth century, see Whitehead 1983; Sweet 2012, 65–98 as well as a previously published article on a similar topic: Sweet 2010. For the "topography" of the Grand Tour, see Chard 1999, 10 and her other publications on viewing antique sculpture, e.g. Chard 2001 and Chard 1992.

24 Addison 1718, 261 f.

bronzes became fully explicated in writing.<sup>25</sup> Both connoisseurial and antiquarian approaches to describing ancient works established a hierarchy between different versions of the same iconographic model by focusing on aspects like the quality of the carving, the wholeness of the figure, and a relationship to sculptures described in ancient sources. These modes of analytical description created a framework that defined and described the unique aesthetic qualities of each individual example of a group of similar compositions.<sup>26</sup>

Within this framework of value, the *Medici Venus* evolved from being an object of relative obscurity in the seventeenth century into one of the most admired pieces of ancient sculpture in the eighteenth.<sup>27</sup> In his catalogue of the Gallery written in 1759, Giuseppe Bianchi claimed that the *Medici Venus* was a name known throughout the world. Its beauty was “not easy to describe, and one would use up the most flowery eloquence trying to do so without achieving the intent.”<sup>28</sup> The size of its wrist and length of its fingers, restored by Ercole Ferrata after its move from Rome, were studied intently for their veracity. Addison concluded after measuring the *Venus*' wrist that it was

as big as the ordinary size of a Woman [...] for from the Bigness of any one Part it is easie to guess at the rest, in a Figure of such nice Proportions. The Softness of the Flesh, the Delicacy of the Shape, Air and Posture, and the Correctness of Design are inexpressible.<sup>29</sup>

In their account of works of art in Italy, the father and son duo, Jonathan Richardson junior and senior, described the flesh captured in the carved marble of the *Medici Venus* as making one “think it would yield to the Touch”.<sup>30</sup> Filippo Baldinucci suggested that the statue's life-like beauty had even provoked lewd gestures and comments from onlookers in Rome. Recounting the *Venus*' move from the Medici Villa to Florence, both Baldinucci and the eighteenth-century writer and supervisor of the grand-ducal collections Giuseppe Pelli Bencivenni claimed that Cosimo III's piety had motivated him to remove the *Venus* from Rome and such insults.<sup>31</sup> But even in the Tribuna, the *Venus* continued to be admired as a model of enchanting life-like feminine beauty. Displayed there, “her” charms could be compared with other famous pieces of antique sculpture and more contemporary works.<sup>32</sup> “[The *Medici Venus*] has such a Beauty, and Delicacy; such a Light-

25 For a good overview of the issues related to the idea that Roman marbles are copies of Greek originals see Marvin 2008, especially 120–137 for the development and articulation of this theory in the eighteenth century.

26 Kinney 2017, 106–108.

27 Haskell and Penny 1981, cat. 88, 325–328.

28 “Qual sia la sua bellezza, non è così facile a descriversi, e stancherebbesi la più fiorita eloquenza senza l'intento ottenerne.” Bianchi 1759, 192.

29 Addison 1718, 324.

30 Richardson/Richardson 1754, 56 f.

31 Pelli Bencivenni 1779, 290; Baldinucci 1681, 522.

32 Descriptions of the *Medici Venus*' life-like qualities are the subject of my forthcoming essay entitled “The Fleshiness of Bronze”, which was first presented at the conference “The Matter of Mimesis”, Cambridge (December 2015).

ness; 'tis such a *Leggiadra* Figure, that by it the [*Venus Victrix* and *Venus Urania*] look Robust; even the *Faun* is Heavy, tho' he is leaping of his Basis", the Richardsons wrote.<sup>33</sup>

The language used to describe the visual qualities of ancient sculpture was codified through guidebooks, like those mentioned above. The cycle of study, description, display, viewing, journaling, and publishing thus produced a specific iconographic and aesthetic canon for eighteenth-century viewers.<sup>34</sup> As a result, a particular object, identified by the name of its collector or place of display, came to stand for a set of specific values.<sup>35</sup> The *Medici Venus* thus named not only a particular object, but further a set of aesthetic qualities that she embodied: softness, lightness, and feminine perfection. As scholarship on this period often argues, for Grand Tourists the performance of their knowledge of works of art was a way to develop their personal identity. Conversely, this ritualistic practice of praise also confirmed the Italian princes' claims of cultural superiority that they tried to display through their collections.<sup>36</sup>

The eighteenth century marks an important transition in the display of cultural patrimony from primarily self-reflexive spaces that used objects to harness princely power into didactic exhibitions used to write history and articulate civic identity.<sup>37</sup> This transition in Florence took place earlier than in other cities as a result of the Medici family's demise. Even before her brother Giangastone's death in 1737, Anna Maria Luisa de' Medici began drafting the *Patto di Famiglia*, the most well-known of her political moves to memorialize her family's legacy.<sup>38</sup> The *Patto di Famiglia* recognized the House of Lorraine as the rightful owners of Medici patrimony but prevented it from being exported to Vienna. The Medici treasures would remain in Florence "for the ornament of the State, for the usefulness of the Public and to excite the curiosity of foreigners".<sup>39</sup> Her act permanently museified portions of her family's collection, including the *Medici Venus*, thereby creating an enduring monument to Medicean rule while simultaneously constructing an idea of Florentine patrimony that continues today.<sup>40</sup> The *Medici Venus*, one of the most famous of the collection, thus became a particularly important symbol of the

33 Richardson/Richardson 1754, 56 f.

34 For the relationship between travelers' descriptions and copies in relation to the Laöcoon, see Colman in exh. cat. Leeds 2007, 33.

35 Kinney 2017, 106–108.

36 For museums and ritual, see Duncan 1995.

37 Carole Paul's edited volume includes the work of many scholars working on this transformative period for museums, see Paul (ed.) 2012. For examples of Italian museums see especially the contributions by Carole Paul, Paula Findlen, and Jeffrey Collins.

38 For the life and legacy of Anna Maria Luisa de' Medici see exh. cat. Florence 2006; Ciletti 1984; Ciletti 1997; Valentini (ed.) 2006.

39 "Per l'ornamento dello Stato, e per utilità del Pubblico, e per attirare la curiosità dei Forestieri, non ne sarà nulla trasportato, o levato fuori della Capitale, e dello Stato del Gran Ducato." English translation: HWK. The text of the *Patto di Famiglia* is reproduced in Casciu 1993.

40 Anna Maria Luisa's lasting impact on Florentine patrimony is explored in Ciletti 1997. See also Tribby 1994 for a broader take on cultural capital and nostalgia in the period.

Medicean legacy in the mid-eighteenth century, when the Doccia “statue di grandezza naturale” were made.

### A lineage of copies

In 1694 Massimiliano Soldani Benzi presented himself by letter to Prince Johann Adam Andreas I of Liechtenstein to negotiate the casting in bronze of several pieces from the Tuscan Grand Duke's collection.<sup>41</sup> The Prince wanted copies of the *Medici Venus* and the *Dancing Faun*.<sup>42</sup> He made it clear that the copies should be made in bronze, as he feared that marble would break during transport. He further believed that it would be better to cast them in bronze because the copies would be closer to the originals.<sup>43</sup> Soldani agreed, noting that it was not possible to reproduce the “softness, and grace of the contours [of the original] as they are” in marble.<sup>44</sup> The copies in bronze, he promised, would be the first of their kind (fig. 2). Although the King of France had copies of the same statues in marble, Soldani suggested they could never be as exact as those in bronze would be.<sup>45</sup>

In this and subsequent commissions, Soldani argued that the fidelity of his copies came from the moulds made over the original marble statue. Surprising to our contemporary notion of exactness, he chose a material different from that of the original to copy the admired form more precisely. Soldani's moulds thus became materialized metaphors that represented the close relationship between original and copy. The moulds themselves were evidence of the truth and faithfulness of his copies.<sup>46</sup> The closeness of the bronze copy to the original resulted from the act of taking the mould, whereby the entire sculpture would be covered in gesso to trace its contours closely.

Francesco Carradori's 1802 manual on sculpture gives a detailed description of the process (fig. 3).<sup>47</sup> First the entire original marble was greased. Small amounts of gesso were then applied, divided by a barrier of metal so as to form individual pieces, or *tasselli*. Before the *tassello* dried, a piece of iron was inserted into its back to later allow it to be pulled away from the original. A small hole was added to connect the *tassello* to a larger mother-mould that would be applied over them. A layer of lard and oil was brushed onto the pieces to allow the release of the mother-mould from the *tasselli*, cumulatively called a piece-mould. Once dried, pieces of the mother-mould were then slowly cut away.

41 Lankheit 1962, doc. 535, Soldani to Prince von Liechtenstein, Florence, 11 December 1694.

42 The Prince also commissioned a number of small copies of famous statues in Florence both antique and modern as well as copies of ancient busts from the grand-ducal collection. See exh. cat. Vienna 2005, cat. 249, 392 f.

43 Lankheit 1962, doc. 643, Prince von Liechtenstein to Soldani, Feldsberg, 18 June 1695.

44 Lankheit 1962, doc. 644, Soldani to Prince von Liechtenstein, Florence, 5 July 1695. “[...] a far le copie di marmo di queste statue, non sia bene, perchè non si può mai arrivare a copiarle con quella tenerezza, e grazia di contorni come elle sono”. English translation: HWK.

45 Lankheit 1962, doc. 647, Soldani to Prince von Liechtenstein, Florence, 30 August 1695.

46 This issue is explored further in my doctoral thesis (cf. note 13).

47 For more on Carradori's role in the “capital of reproduction”, see Roettgen 2010, 183.





2 Massimiliano Soldani Benzi, *Medici Venus*, 1699–1702, bronze with red-brown lacquer patina, 157.7 cm, Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz–Vienna, inv. SK 541

Next the *tasselli* were removed from the original and placed back into the keyholes of the mother-mould. Then they were covered in cooked linseed oil, which functioned as a varnish to cover the pores of the gesso.<sup>48</sup> Making the first mould was laborious, but once complete the original piece-mould could produce the subsequent models and moulds from which multiple casts could be made.<sup>49</sup> But access to the originals and the moulds made from them was controlled by the Medici court.

In response to the Prince of Liechtenstein's request for casts of the *Medici Venus* and the *Dancing Faun*, Soldani warned that obtaining a license from Cosimo III would be difficult, especially for the *Venus*, because when the Duke took it from Rome he had intended to make a cast to send back to the garden where it was originally displayed.

48 Carradori 1802, 9–12 and illustration VI.

49 For more on the use of piece-moulds and indirect casting see Trusted 2007, 51–55.

3 Francesco Carradori, *Tavola VI Nella quale vien dimostrato il metodo da tenersi per far le Forme di Gesso, tanto alle Sculture di terra modellate, come in Marmo, e suoi Strumenti necessari*, 23 × 28.6 cm, etching, Florence



Soldani advised that they would have to wait for permission from the Grand Duke before the project could proceed.<sup>50</sup> While working on a casting project for Ginori in Rome in 1753, Guido Bottari similarly encountered limits to the moulds of sculptures he was permitted to take. His correspondence with Ginori reveals the difficulty of obtaining a license for making moulds and the great number of intermediaries required for the negotiations. In Rome, Bottari wrote to Ginori about the *formatori* (mould makers) who “always want to make money and work little”, which indicates not only the active market for moulds and casts but also the lucrative nature of the business.<sup>51</sup> Impeded in his original plan to take moulds of a select number of sculptures in the Campidoglio, Bottari wrote to Ginori about an agreement that had been made between the Pope Clement XIV and Filippo Farsetti to divide the costs of a casting project – Farsetti for the establishment of a gallery in Venice and the Pope for a gallery in Bologna.<sup>52</sup> Bottari complained

50 Lankheit 1962, doc. 645, Soldani to Prince von Liechtenstein, Florence, 9 July 1695. The license was granted on August 30, 1695. Soldani later made casts of the busts of Hadrian and Antinous from the grand-ducal gallery for Liechtenstein. Those moulds did not come down to Ginori, which Dimitrios Zikos suggests could mean that the Grand Duke may have had them destroyed to prevent unauthorized copies. See exh. cat. Vienna 2005, cat. 268, 409.

51 AGL 1753, XX, letter 66, Guido Bottari to Carlo Ginori, Rome, 6 January 1753: “[...] ho saputo che questi formatori, gente del tutto simile agli altri artisti di Roma hanno voglia di guadagnare assai, e di lavorare poco.” English translation: HWK. For a summary of the casting projects in Rome undertaken by Ginori see Balleri 2014, 294 f. with catalogue entries and appendices. For the collection of casts in Bologna see Pagliani 2003.

52 AGL 1753, XX, letter 66, Guido Bottari to Carlo Ginori, Rome, 6 January 1753: “Scrissi a V. Ecc.<sup>za</sup> che il Papa averà fatta una società col Sig.<sup>r</sup> Ab.<sup>o</sup> Farsetti per fare la spesa a metà de getti di varie statue perché il Papa ne voleva mandare alcuni a Bologna. Ora devo dirle che avendo il signor abate

that everything good or bad, balanced or broken had been “dried up” by Farsetti to send to Venice.<sup>53</sup> This project prevented Bottari, even with the diplomatic connections provided by his brother, the antiquarian Giovanni Battista Bottari, and Ginori’s wife’s uncle, Cardinal Neri Corsini,<sup>54</sup> from obtaining the moulds and casts Ginori originally desired.

These examples demonstrate that the moulds from which copies could be made were commodities controlled by the owner of the originals.<sup>55</sup> A full explanation of the reasons for controlling the circulation of copies is beyond the scope of this essay, but it is worth noting two key points: firstly, there was the potential of damaging the original during the process of making the mould, especially from the release agent on the surface of the marble. The Richardsons noted that there were discolored spots on the face of the *Dancing Faun*, which they attributed to moulds having been taken from it. They suggested that as a result Cosimo III had not let new moulds be taken and thus later casts, like those for the English Duke of Marlborough John Churchill commissioned from Soldani in 1710, were made from earlier moulds.<sup>56</sup>

Beyond the damage to the original, a second key point was that controlling the circulation of copies was politically motivated. The copies collectors most often desired were of the most renowned and important works in particular collections. Those objects, as previously mentioned, were evidence of a prince’s taste, wealth, and power. A copy of a well-regarded original could thus be read not only as evidence that the purchaser had learned aesthetic discernment on the Grand Tour, but, further that he had the diplomatic connections that would allow for such a copy to be made. For the owner of the original, the ritual of the request, like the praises of his statues that echoed in the halls of his galleries, reinforced his claims of cultural superiority. The original’s value was thus not lost through reproduction but translated into a new, politically useful form. This is why the authorization for making multiple copies was carefully controlled by limiting the number of moulds in circulation, thereby increasing the value of copies as well as the original.

When Massimiliano Soldani Benzi died in 1740, three years after the last Medici Grand Duke, his posthumous inventory included his four moulds “of the large statues of

previsto che il Sig.<sup>r</sup> Pr.pe di Piombino non gli avrebbe data licenza di far formare Quattro statue che sono nella Villa Lodovisi.” For more on this casting project and Ginori’s collection of gessoes see Balleri 2014.

53 AGL 1753, XX, letter 66, Guido Bottari to Carlo Ginori, Rome, 6 January 1753: “[...] è stato rasciugato ogni cosa buono o cattivo, saldo, o roto dal Sig.<sup>r</sup> Ab.<sup>e</sup> Farsetti per mandare a Venezia.” English translation: HWK.

54 AGL 1753, XX, letter 68, Guido Bottari to Carlo Ginori, Rome, 17 February 1753.

55 On issues of control in an earlier Florentine case see the contribution by Megan Holmes in this volume.

56 Richardson/Richardson 1754, 57. For the Marlborough commission see: Avery 2005, 11–15 and Ciechanowiecki/Seagrim 1973.

the Galleria".<sup>57</sup> Although he owned the moulds, documents testify to the fact that he had to obtain permission from the Grand Duke each time he cast them. After Soldani's death the moulds were purchased from his heirs by Lorenzo Maria Weber and, as Weber's biography notes, they were "the Greek Statues of the Galleria".<sup>58</sup> Copies of Soldani's moulds were then sold to Ginori.<sup>59</sup> Ginori's purchase of these moulds runs counter to the practice that prevailed in Florence and in sculptors' workshops in the Early Modern period, whereby the students of a master would inherit his models and moulds. Within the Medici workshops, for example, several generations of sculptors were granted access to models and moulds produced by Giambologna that were later owned and controlled by the Grand Dukes. In the case of the moulds of the antique sculptures in the Tribuna, during the Medici Grand Duchy copies had been made exclusively by Medici court sculptors only after express license had been granted by the Grand Duke to the commissioner of the copy. Hence, with the Medici gone, the rituals of producing and acquiring a copy had changed. Copies of Florence's famous sculptures were no longer just objects of diplomatic gift exchange controlled by the Medici, but cultural commodities that could be bought and sold.<sup>60</sup>

The earliest version of the Doccia *Venus* is dated to between 1745 and 1747.<sup>61</sup> It measures 132 centimeters and is likely to have been cast in moulds related to those Soldani used for the Prince of Liechtenstein's bronze *Venus*, which measures 157.7 centimeters.<sup>62</sup> The 16 % reduction in the height of the porcelain copy was standard in the process of firing porcelain.<sup>63</sup> The porcelain statue was made using six separate mould pieces – head, arms, legs, and torso – into which the liquid porcelain was poured.<sup>64</sup> The decorative bands, as well as the cloth draped around the porcelain *Venus*' upper thighs, cover the joints of the pieces that were fused together with a porcelain hydro-suspension.<sup>65</sup> Like

57 "Le quattro forme delle statue grandi di Galleria", Lankheit 1962, doc. 351: "Nota di tutte le forme, che sono restate nella casa in Borgo S. Croce di Soldani".

58 "[...] le Statue Greche di Galleria", Lankheit 1962, doc. 52, L. M. Weber, part of the Autobiography, and A. F. Gori, *Life of L. M. Weber*.

59 In addition to the moulds he purchased, Ginori also funded additional casting projects. Between 1746 and 1749 Niccola Kinderman and Gaetano Trabalesi were paid for making moulds of a *Cupid and Psyche*, a *Ganymede* and a *Venerina*, which Balleri argues is the *Medici Venus*. Balleri 2014, 274–276. See also Ginori Lisci 1963, 61 for casting projects in the Grand Duke's Gallery by Lorenzo Maria Weber and Anton Filippo Weber.

60 My doctoral thesis further traces and explains the evolving political function of copies in seventeenth- and eighteenth-century Florence beginning with the inheritance of Giambologna's models in 1608 (cf. note 13).

61 Balleri and Rucellai date the figure to 1747 in exh. cat. Sesto Fiorentino 2010, 25. Luca Melegati dates the figure to 1745 based on the paste in exh. cat. Vienna 2005, cat. 250, 394; Raffaele Monti dates it to 1745–1746, Monti/Grosso 1988, cat. 18. The original catalogue of the *Museo delle porcellane di Doccia* by Giuseppe Liverani dates it after 1745, Liverani 1967, 63.

62 Exh. cat. Florence 2003, 40 f.

63 For an overview of production techniques used at the Ginori factory from the early period until the present, see Casprini (ed.) 2004.

64 This is a common practice for casting large sculptures in bronze. Joins can be found in similar locations on Soldani's bronze *Medici Venus* held in Blenheim Palace (Woodstock, England).

65 Exh. cat. Sesto Fiorentino 2010, 34–36.

molten bronze, porcelain captured the fleshy contours that Grand Tourists and connoisseurs so often described and admired when looking at the ancient marble *Venus* in the Tribuna. The porcelain, as Soldani remarked in relation to his bronze copy, appears “delicate and soft as if it were flesh”.<sup>66</sup>

Salmon’s description of the factory notes that Ginori and his chief modeller Gaspero Bruschi wished to surpass the factories of northern Europe by “undertaking the difficult task of making statues”.<sup>67</sup> The knowledge of modeling and mould making techniques, central to both bronze and porcelain production, likely came from artisans, like Bruschi, who had been trained in mould making and bronze casting in the Medici workshops.<sup>68</sup> Creating the moulds in which these statues were cast required an intimate knowledge of porcelain as an artistic medium as well as an awareness of the composition of the original to assemble the cast pieces. So while all of the sculpture at Doccia was either derived from old bronze moulds and models or moulds taken directly off of original marbles,<sup>69</sup> the remediation<sup>70</sup> of the form from one material into another was technically complex and required artisanal intervention. For example, while preparing moulds for other large-scale works, Bruschi wrote to Ginori about the difficulty of creating porcelain moulds from some gesso models acquired in Rome, indicating that not all statues were easily copied.<sup>71</sup> Even with the moulds available, since the large-scale statues were comprised of multiple cast pieces, the artisans had to be aware of the composition of the original, either through prints, drawings, or studying the original themselves.<sup>72</sup> The fidelity of the form of the copy to the original thus rested in the hands of the artisan moulding, casting, and assembling the pieces, not the mould itself.

The moulds allowed the new material, porcelain, to emphasize the aesthetic qualities its beholders and consumers valued most in the original. Reproduced in white porcelain, the Doccia *Venus* has an appearance of marble but with the shine of porcelain. Later in

66 Lankheit 1962, doc. 674, Soldani to Prince von Liechtenstein, Florence, 20 April 1703. “[...] per essere delicata, e morbida come fusse carne.” English translation: HWK.

67 Salmon 1757, 92 and above, note 7 for the text.

68 For the list of workers at Doccia see Ginori Lisci 1964, doc. 13: “Nota dei lavoranti per la manifattura della porcellana 1741 o 1742”; for biographies of Florentine sculptors a key reference is Pratesi (ed.) 1993.

69 As in note 13, for the challenge discussing iconographic models and models that served in the process of making, see Balleri 2014, xi.

70 Remediation is a term often used in the context of new media. For the New Media theory of remediation see Bolter and Grusin 1999, 22–84. For examples within the context of cultural heritage see Erl/Rigney (eds.) 2009.

71 AGL, XII, 5, f. XXIII, letter 64, Gaspero Bruschi to Carlo Ginori, 27 July 1754: “[...] queste presentemente non si posson fare, perché la forma che si fa sul marmo non è mai servibile riguardo ai sotto squadri, e ai rapport di braccia, e scuri, come sotto le braccia e in altri luoghi ove no si puol metter gesso, e codesto puoi segarlo, e formarlo in quadratura.”

72 The hierarchy of different levels of fidelity in copies is discussed in Kinney 2017, 111–116. When describing a set of copies made of the antiquities of the Tribuna in the 1720s, Edward Wright noted that cast often differed from the originals because their makers had not had access to view the original, Wright 1730, 412.

the century, Giovanni Volpato's matte biscuit porcelain would further explore the mimetic qualities of porcelain to marble. But in fact because of the qualities specific to porcelain – its lightness, transparency, and shine – the Doccia *Venus* captured the beauty of the *Medici Venus* that was described in period accounts. The new material thus added an aesthetic layer to the sculpture, which served to highlight some of the virtues beholders admired in the form of original.

### Porcelain and Florentine innovation

Porcelain had another value for Ginori as a means of tying his factory's production to the history of Tuscany. Porcelain was a fascinating material for eighteenth-century Europeans, but it also had a unique history in Florence. Piero de' Medici (known as Piero the Gouty) established the Medici collection of porcelain in the fifteenth century, which continued to grow into the eighteenth century.<sup>73</sup> Unfortunately, after Anna Maria Luisa's death the Chinese porcelain collection that had been displayed in the grand-ducal gallery and in her private collection in the Pitti Palace were sold by Francis Stephen of Lorraine.<sup>74</sup> The Medici porcelain collection materialized the family's connections to courts around the world and also inspired the production of porcelain in Florence in the late sixteenth century.<sup>75</sup> The decorative vocabulary of Medici porcelain derived from the blue and white palette of Chinese porcelain, the designs of Ottoman Iznik ceramic patterns, and Italian grotesque motifs.<sup>76</sup> This intermingling of design sources paralleled the variety of ceramics owned by the Medici. It is difficult to determine how alive in cultural memory the legacy of Medici late-sixteenth-century soft-paste porcelain remained as an indicator of Florentine scientific and artistic achievements during Ginori's lifetime.<sup>77</sup> Nonetheless it is clear that Ginori, either through his own interest in the material, by his involvement in the court, or from the craftsmen he would employ from the grand-ducal workshops, knew of and had encountered pieces of Medici soft-paste porcelain.

Starting in 1731, Ginori collected samples of soils from across the duchy to test their suitability for the production of porcelain.<sup>78</sup> He is said to have sent envoys to China and Japan to study its manufacture<sup>79</sup> and documents confirm that he hired two men from the

73 Wilson 1993, 234.

74 Francesco Morena, "La stanza delle porcellane dell'Elettrice Palatina a Palazzo Pitti", in: exh. cat. Florence 2006, 78.

75 For the early production of porcelain in Florence see Spallanzani 1994, 68 f.

76 For a summary of Medici soft-paste see Wilson 1999, 694–706. For a detailed bibliography on the likelihood of different sources of the production see Wilson 1993, 239. For a catalogue of designs on Medici softpaste porcelain across collections see also Cora and Fanfani 1986.

77 Rucellai 2005, 39 suggests that the production of Medici porcelain continued until 1610. She does so to suggest that the legacy of Medici porcelain production was still known by the time Ginori began his experiments. A similar argument is found in Gregori 1965, 18–23.

78 Biancalana, 2006, 71. Gregori 1965, 18.

79 Passerini 1876, 90.



4 Doccia porcelain factory, plate *a stampino* (verso detail), 1745, c. 37 cm diameter, Musée des Arts Decoratifs, Paris inv. 5590

Viennese Du Pacquier porcelain factory to assist him to establish Doccia.<sup>80</sup> In 1739, the formula for true hard-paste porcelain was discovered at Doccia, something that the Medici workshops had never succeeded in doing. Doccia's reference to Medici soft-paste porcelain objects is most obvious in the appropriation of blue and white patterns on the early Doccia *stampino* wares. But this allusion is made even more visible in three early Doccia pieces that use the platemark of Medici soft-paste porcelain, Filippo Brunelleschi's famous dome on Santa Maria del Fiore cathedral and the letter F,<sup>81</sup> on their versos (fig. 4 and 5).<sup>82</sup> A history of the Ginori family written in 1876 noted that Ginori had intended to "revive the ceramic arts that had been an ancient advantage for Italy since the time of the Etruscans".<sup>83</sup> Porcelain, it seems, was a way of alluding to both the ancient and the more recent histories of Tuscan artistic production. The continuity of these periods was argued strongly by the Medici, Ginori, and his fellow members of the Società Colombaria and the Accademia Etrusca to support their claims for the longevity and independence of Tuscany during the period.

In a gallery space next to the factory, Ginori displayed Doccia's highest quality works, including the *Medici Venus* and the other "statue di grandezza naturale".<sup>84</sup> The ceiling

80 Ginori Lisci 1963, 184–188 and doc. 3 ("Convenzione fra il Sen. Carlo Ginori ed il pittore Carlo Wendelin Anreiter"), 302. For the close aesthetic connections between du Paquier and Florence see d'Agliano, *The Early Years of the Doccia Porcelain Manufactory and Viennese Decorative, Graphical and Chromatic Influence*, in: exh. cat. Vienna 2005, 77–94.

81 The F is understood to either stand for "Firenze" or "Francesco". Wilson 2009, 695.

82 Musée des Arts Decoratifs, 5590 and two in the Bondi Family Collection, Florence. Ginori Lisci 1957, 322 f.; Alinari 2009, cat. 77.

83 Passerini 1876, 90. "[...]coll'intendimento di far rivivere l'arte ceramica che era stato un antico vanto per l'Italia fina dal tempi etruschi." English translation: HWK.

84 AGL 37.6, *Inventario della Fabbrica delle porcellane e maioliche di Doccia fatto il 11 Luglio 1757*.



5 Medici manufactory, Florence, ewer (verso detail), 1575–87, soft-paste porcelain, 20.3 × 10.8 × 12.4 cm, Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.2045

frescoes by Vincenzo Meucci presented an allegory of the production of porcelain, framed in four lunettes on the four sides of the rectangular gallery.<sup>85</sup> Below were Latin inscriptions that described the transformation of water and earth by fire into art, personified by the airy muse of music. In each corner of the illusionistic architecture, by Lorenzo del Moro, was a vase with blue decorative details related to the fluid floral and grotesque patterns typical of Medici soft-paste porcelain (fig. 6). The flowers overflowing the vases are reminiscent of late Medici still life paintings that depicted botanical specimens grown in the grand-ducal gardens and elsewhere in the city with inscriptions that record the date and location of where they were grown (fig. 7).<sup>86</sup> In this way the natural fecundity of the duchy was presented, as was the scientific culture that supported the cultivation of exotic species.<sup>87</sup> Scientific interest was also evident in the Doccia gallery where Ginori's samples of clay, sand, and minerals were displayed in glass canisters and arranged according to provenance, color, and resistance to heat.<sup>88</sup>

Interestingly, it was not just the finished works, but also the models used to make them, that were on display,<sup>89</sup> thus pointing to the process of reproducing the statues and to the cultural capital embodied by the models. As Salmon noted, in a room adjoining the main gallery were “models of wax, terra cotta, and gesso, antique as well as modern Statues, Groups, Reliefs, coming from the best Schools, Palaces, Gardens and other

85 The gallery space continued to serve its function until 1965 when the Museo di Doccia was established. The Sala Meucci is now a meeting room in the Ernesto Ragionieri public library of Sesto Fiorentino.

86 Chiarini/Casciu 1997.

87 Ginori too was interested in cultivating exotic species of plants and animals. See exh. cat. Sesto Fiorentino 2006, 20 f.

88 Biancalana 2006, 68–75.

89 Rucellai 2006, 191.





6 Vincenzo Meucci, *Allegory of the production of porcelain* (detail), 1753, fresco, Sesto Fiorentino, Biblioteca Pubblica Ernesto Ragionieri

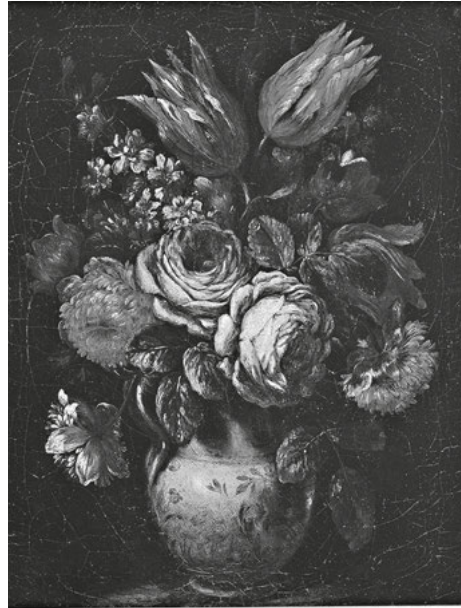
places [...] that comprise not only a *Galleria Reale*, as much as a school adapted to form in any *arte* a worthy man".<sup>90</sup>

In museums, palaces, cast galleries, and commercial settings, the educational and political utility of the antique and its reproductions was being defined in the eighteenth century.<sup>91</sup> The Doccia gallery simultaneously served all of these functions. But above all it was a highly political display that promoted the cultural capital of the duchy, as embodied in its natural and artistic resources, and celebrated the history of Florentine sculpture through its selective reuse of sculptural models. The 1757 inventory of the Doccia gallery indicates that the nine "statue di grandezza naturale" on display in the factory's gallery were given the highest value of all of the pieces inventoried.<sup>92</sup> While the inventory does not detail which pieces were on display, a majority of the Doccia porcelain sculptures at this scale known today are after antiquities at the time held in the

90 Salmon 1757, 92: "[...] uno studio di diversi Modelli di cera, terre cotte, e gessi, sì di antiche, che moderne Statue, Gruppi e Bassi rilievi, i quali da se compongono non solo una Galleria Reale, quanto una Scuola atta a formare in qualunque arte un valente uomo." English translation: HWK.

91 For example, the Roman sculptor and restorer Bartolomeo Cavaceppi's studio served several of these functions. See Howard 1999, Piva 2000.

92 AGL 37.6, Inventario della fabbrica delle porcellane e maioliche di Doccia fatto il 11 luglio 1757.



7 Bartolomeo Bimbi, Vase of flowers, late seventeenth century, oil on canvas, Florence, Poggio a Caiano, Villa Medicea, Museo della Natura Morta, inv. 1881 IV, n. 406

Tribuna. These porcelain copies of antique statues, made in Italy for Italian consumption, point to the way in which form and matter worked together to make unique meaning for their Tuscan audience and not just reproduce fame. Remediated in Tuscan porcelain through the expertise of Tuscan sculptors, the *Doccia Medici Venus* derived meaning not just in relation to the ancient marble original five miles away, but also embodied and broadcast many histories of Florence through its shining contours.

## Bibliography

- Addison, Joseph: *Remarks on several parts of Italy, &c. in the years 1701, 1702, 1703*, London 1718.
- Alessandri, Gregorio Giuseppe: *Delle lodi del cavaliere, senatore, marchese, conte Carlo Ginori patrizio fiorentino. Orazione Funebre*, Livorno 1757.
- Alinari, Alessandro: *La porcellana dei Medici. Bibliografia ragionata e catalogo essenziale*, Ferrara 2009.
- Archivio Ginori Lisci, Florence (AGL).
- Archivio di Stato, Florence (ASF).
- Avery, Charles: *Soldani's mythological bronzes and his British clientele*, in: *Sculpture Journal*, 14.2005, 8–29.
- Baldinucci, Filippo: *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence 1681.
- Balleri, Rita: *Sculpture at Doccia*, in: *Quaderni Amici di Doccia*, 4.2010, 40–76.
- Balleri, Rita: *Modelli della Manifattura Ginori di Doccia. Settecento e gusto antiquario*, Roma 2014.
- Bartsch, Tatjana / Becker, Marcus / Schreiter, Charlotte: *The originality of copies. An introduction*, in: *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, ed. by Tatjana Bartsch, Marcus Becker [et al.], Berlin 2010, 27–46.

- Bianchi, Giuseppe: *Ragguaglio delle antichità e rarità che si conservano nella galleria Mediceo-Imperiale di Firenze*, Florence 1759.
- Bignamini, Illaria / Hornsby, Clare: *Digging and dealing in eighteenth-century Rome*, New Haven 2010.
- Bolter, Jay David / Grusin, Richard: *Remediation. Understanding new media*, Cambridge 2000.
- Boyer, Ferdinand: *Les transfert des antiques des Médicis de Rome a Florence*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 106.1932, 211–216.
- Caròla-Perrotti, Angela / Melegati, Luca: *Classico bianco barocco. Scultura italiana in porcellana bianca del settecento*, Maroggia 1999.
- Carradori, Francesco: *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, Florence 1802.
- Casciu, Stefano: *Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina 1667–1743*, Florence 1993.
- Casprini, Laura [et al.] (ed.): *Oro bianco Ginori. Arte e tecnica della porcellana*, Sesto Fiorentino 2004.
- Cavanagh, Alden / Yonan, Michael (eds.): *The cultural aesthetics of eighteenth-century porcelain*, Burlington 2010.
- Chard, Chloe: *Antique sculptures as sights and wonders. The unease of viewing and commenting*, in: *Viewing antiquity. The Grand Tour, antiquarianism and collecting (Ricerche di storia dell'arte, 72.2000/2001)*, ed. by Antonio Pinelli, Rome 2001, 9–20.
- Chard, Chloe: *Pleasure and guilt on the Grand Tour. Travel writing and imaginative geography, 1600–1830*, Manchester 1999.
- Chard, Chloe: *Nakedness and tourism. Classical sculpture and the imaginative geography of the Grand Tour*, in: *Oxford Art Journal*, 18.1992 (1), 14–28.
- Chiarini, Marco/Stefano Casciu: *Il giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, Turin 1997.
- Ciechanowiecki, Andrew / Seagrim, Gay: *Soldani's Blenheim commission and other bronze sculptures after the antique*, in: *Festschrift Klaus Lankheit. Zum 20 Mai 1973*, ed. by Wolfgang Hartman, Cologne 1973, 180–184.
- Ciletti, Elena: *An 18<sup>th</sup>-century patron. The case for Anna Maria Luisa de' Medici*, in: *Woman's Art Journal*, 5.1984 (1), 22–37.
- Ciletti, Elena: *The extinction and survival of the Medici, Anna Maria Luisa de' Medici and the Family Pact of 1737*, in: *Women and art in early modern Europe. Patrons, collectors, and connoisseurs*, ed. by Cynthia Miller Lawrence, University Park 1997, 227–236.
- Collins, Jeffrey: *A nation of statues. Museums and identity in eighteenth-century Rome*, in: *Architectural space in the eighteenth century. Constructing identities and interiors*, ed. by Denise Amy Baxter and Meredith Martin, Farnham 2010, 187–214.
- Coltman, Viccy: *Fabricating the antique. Neoclassicism in Britain 1760–1800*, London 2006.
- Coltman, Viccy: *Eighteenth-century Laocoons. Cultural critiques and copies in Britain*, in: *exh. cat. Towards a new Laocoon (Leeds, Henry Moore Institute 2007)*, ed. by Penelope Curtis and Stephen Feeke, Leeds 2007, 33–38.
- Cora, Galeazzo / Fanfani, Angiolo: *La porcellana dei Medici*, Milan 1986.
- Doran, John: *'Mann' and manners at the court of Florence 1740–1786. Founded on the letters of Horace Mann to Horace Walpole, vol. I*, London, 1876.
- Duncan, Carol: *Civilizing rituals. Inside public art museums*, New York 1995.
- Erll, Astrid / Rigney, Ann (eds.): *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*, New York 2009.
- Exh. cat. *Album: Carlo Ginori. Documenti e itinerari di un gentiluomo del secolo dei lumi (Sesto Fiorentino, Museo Richard Ginori della Manifattura di Doccia 2006/2007)*, ed. by Rita Balleri, Florence 2006.
- Exh. cat. *Baroque luxury porcelain. The manufactories of Du Paquier in Vienna and of Carlo Ginori in Florence (Vienna, Liechtenstein Museum 2005/2006)*, ed. by Johan Kräftner, Claudia Jobst [et al.], New York 2005.
- Exh. cat. *La Principessa Saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina (Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina 2006/2007)*, ed. by Stefano Casciu, Florence 2006.
- Exh. cat. *Le statue di Marchese Ginori. Sculture in porcellana bianca di Doccia (Florence, Biennale Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato, Palazzo Corsini 2003)*, ed. by John Winter and Sandra Bellesi, Florence 2003.

- Exh. cat. *Omaggio a Venere. Il culto della bellezza ideale nei modelli della manifattura di Doccia* (Sesto Fiorentino, Museo Richard Ginori della Manifattura di Doccia 2010), ed. by Rita Balleri and Oliva Rucellai, Florence 2010.
- Ginori Lisci, Leonardo: *Porcelaines de Doccia du XVIII siècle, Cahiers de la céramique et des arts du Feu*, 6.1957, 85–92.
- Ginori Lisci, Leonardo: *La porcellana di Doccia*, Milan 1964.
- Goldberg, Edward L.: *Patterns in late Medici art patronage*, Princeton 1983.
- Gregori, Mina: *Cultura e genio di Carlo Ginori*, in: *Antichità viva*, 4.1965 (2), 18–36.
- Haskell, Francis / Penny, Nicholas: *Taste and the antique. The lure of classical sculpture 1500–1900*, New Haven 1982.
- Howard, Seymour: *Casa-Museo-Accademia Cavaceppi, Wörlitz antiquarianism, and an industrial revolution in early modern art*, in: *Von der Schönheit weißen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppi*, ed. by Thomas Weiss, Mainz 1999, 67–71.
- Kinney, Hannah: *Antique sculpture, copies, and the language of value in Grand Tour guidebooks*, in: *Le guide touristique. Lieu de rencontre entre lexique et images du patrimoine culturel*, vol. II, ed. by R. Raus, G. Cappelli and C. Flinz, Florence 2017, 103–120.
- Kinney, Hannah: *After Giambologna. The value of replication and material innovation in late Medicean Florence*, PhD Dissertation, University of Oxford, forthcoming.
- Lankheit, Klaus: *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici, 1670–1743*, Munich 1962.
- Lankheit, Klaus: *Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia. Ein Dokument italienischer Barockplastik*, Munich 1982.
- Liverani, Giuseppe: *Il Museo delle porcellane di Doccia, Sesto Fiorentino* 1967.
- Marvin, Miranda: *The language of the muses. The dialogue between Roman and Greek sculpture*, Los Angeles 2008.
- Monti, Raffaele / Cefariello Grosso, Gilda: *La manifattura Richard-Ginori di Doccia*, Milan 1988.
- Pagliani, Maria Luigia: *L'orma del bello. I calchi di statue antiche dell'Accademia di Belle Arti di Bologna*, Bologna 2003.
- Passerini, Luigi: *Genealogia e storia della famiglia Ginori descritta de Luigi Passerini*, Florence 1876.
- Paul, Carole (ed.): *The first modern museums of art. The birth of an institution in eighteenth- and early nineteenth-century Europe*, Los Angeles 2012.
- Pelli Bencivenni, Giuseppe: *Saggio storico della Real Galleria di Firenze*, Florence 1779.
- Piva, Chiara: *La casa-bottega di Bartolomeo Cavaceppi. Un laboratorio di restauro delle antichità che voleva diventare un'Accademia*, in: *Ricerche di storia dell'arte*, 70.2000, 5–20.
- Pratesi, Giovanni (ed.): *Repertorio della scultura fiorentina del seicento e settecento*, Torino 1993.
- Richardson, Jonathan Sr. / Richardson, Jonathan Jr.: *An account of the statues, bas-reliefs, drawings and pictures in Italy, France, &c. with Remarks*, London 1754.
- Roettgen, Steffi: *La cultura dell'antico nella Firenze del settecento. Una proposta di lettura*, in: *Studi di storia dell'arte*, 20.2009 [2010], 181–204.
- Rucellai, Oliva: *The Medicean legacy and the genius of Carlo Ginori*, in: *Houghton International Fairs, The International Ceramics Fair & Seminar*, 12 June 2005.
- Salmon, Thomas: *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo naturale, politico e morale. Con nuove osservazioni e correzioni degli antichi, e moderni viaggiatori*, vol. 21, Venice 1757.
- Spallanzani, Marco: *Ceramiche alla corte dei Medici nel cinquecento*, Modena 1994.
- Sturtevant: *Interior Visibilities*, in: exh. cat. *Magritte (Montreal, Musée des beaux-arts 1996)*, ed. by Didier Ottinger, Montreal 1996.
- Sturtevant: *Inherent Vice or Vice Versa*, in: *Tate Papers* 8. 2007, URL: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/inherent-vice-or-vice-versa> (last access 12 October 2017).
- Sweet, Rosemary: *British perceptions of Italian cities in the long eighteenth century*, in: *British history 1600–2000. Expansion in perspective*, ed. by Kazuhiko Kondo and Miles Taylor, London 2010, 153–176.
- Sweet, Rosemary: *Cities and the Grand Tour. The British in Italy, c. 1690–1820*, Cambridge 2012.
- Tribby, Jay: *Florence. Cultural capital of cultural capital*, in: *The eighteenth century*, 35.1994 (3), 223–240.

- Trusted, Marjorie: *The making of sculpture. The materials and techniques of European sculpture*, London 2007.
- Valentini, Anita (ed.): *Il testamento di Anna Maria Luisa de' Medici*, Florence 2006.
- Whitehead, Jane: "The Noblest Curiosities". *British visitors to the Uffizi, 1650–1789*, in: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, ed. by Paola Barocchi and Giovanna Ragionieri, Florence 1983, 287–307.
- Wilson, Timothy: *Medici porcelain*, in: *Western decorative arts, part I: Medieval, Renaissance, and historicizing styles including metalwork, enamels, and ceramics*, ed. by Rudolf Distelberger [et al.], Washington, D.C./Cambridge 1993, 234–237.
- Wilson, Timothy: *Medici porcelain*, in: *Italian Renaissance ceramics. A catalogue of the British Museum collection*, ed. by Dora Thornton and Timothy Wilson, London 2009, 694–706.
- Wright, Edward: *Some observations made in travelling through France, Italy &c. in the years 1720, 1721, and 1722*, London 1730.
- Zikos, Dimitrios: *On the nature of moulds purchased and commissioned by Carlo Ginori*, in: *Quaderni Amici di Doccia*, 4.2010, 18–39.

Ruth Wolff

## EIGENHÄNDIGKEIT UND KOPIE ZWISCHEN KUNST UND RECHT

### Zu notariellen Kopien von Text und Bild im Italien des Mittelalters\*

In der akademischen Kunsttheorie der Frühen Neuzeit fiel der Zeichnung (it. *disegno*) eine integrale Bedeutung zu. Sie galt als das eigentliche Fundament, auf dem die bildenden Künste ruhen, da Architekt, Bildhauer und Maler gleichermaßen von der Zeichnung auszugehen hatten. Als solches wurde der Begriff *disegno* zunehmend mit der künstlerischen Konzeption gleichgesetzt – im Gegensatz zur handwerklichen Ausführung des Kunstwerks.

So Matthias Krüger im Katalog zur Ausstellung *Punkt, Punkt, Komma, Strich*, die sich mit Zeichenbüchern in Europa aus der Zeit von circa 1525 bis 1925 beschäftigt.<sup>1</sup> Oder wie es Ulrich Pfisterer ausdrückt: Im Medium der Zeichnung spiegele sich das künstlerische *ingenium*, die schöpferische Begabung des Künstlers, „am unmittelbarsten (und ganz eigenhändig)“.<sup>2</sup> Eigenhändigkeit und individueller Stil, durch den etwas Neues geschaffen wird, werden hier in eine enge Beziehung zueinander gesetzt. Erst der Dichter und Geschichtsschreiber Petrarca (gest. 1374) habe die „angeborene Begabung im klassischen Sinne zur entscheidenden Voraussetzung nicht nur literarischen, sondern auch künstlerischen Schaffens“ aufgewertet, und erst damit habe sich „die individuelle Gestaltung von Werken tatsächlich als Wert und Ausdruck der Person begreifen“ lassen.<sup>3</sup> Ich möchte mich im folgenden dem Konzept von Eigenhändigkeit aus einer anderen, interdisziplinären Perspektive nähern und diese Behauptung in Frage stellen. Dabei geht es darum, Eigenhändigkeit als *Grenzobjekt* vorzustellen, als ein Konzept also, das unterschiedlichen Gruppen je eigene Informationen vermittelt und diese verschiedenen Dis-

\* Die in diesem Aufsatz vorgestellten Ergebnisse sind Teil meines von der DFG geförderten Forschungsprojekts „Insculpta imago. Das Siegel als Paradigma eines Bildkonzepts des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“ (Geschäftszeichen: WO 1742/1–2).

1 Krüger 2014, 31–37, hier 31, mit Verweis auf Kemp 1974.

2 Pfisterer 2001, 68, Anm. 91, mit Verweis auf Campbell 1987. Vgl. Petrarca's Definition von *ingenium* in den *Rerum memorandum libri*, I, 2; dazu u. a. Löhr 2008.

3 Pfisterer 2001, 70, mit Verweis auf Petrarca's Familiari, hier: Petrarca (Rossi) 1942, XXI, 15, 9, 24; Petrarca (Contini) 1974, 354, 1–2 und 366, 127.

kurse miteinander verschränkt.<sup>4</sup> Aus der Vielzahl möglicher Bereiche, wie Literatur, Theologie, Philosophie und Kunst, die ich in ein größeres Forschungsprojekt zur Frage der Eigenhändigkeit einbinden möchte, wähle ich hier den Bereich des Rechts und will zeigen, wie die Diskurse von Recht und Kunst zu Eigenhändigkeit und Kopie im mittelalterlichen Italien miteinander verflochten sind.

### **Ars notariae: notarielle Kopien in Text und Bild**

Rechtsgänge werden im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit in Urkunden und Urkundenbüchern festgehalten. Bei den in italienischen Archiven aufbewahrten Schriftstücken handelt es sich im Gegensatz zu anderen Ländern größtenteils um notarielle Urkunden, die von Notaren im Dienst kaiserlicher oder päpstlicher Kanzleien, städtischer Kommunen bzw. im Auftrag von Privatpersonen gefertigt wurden.<sup>5</sup> Die zentrale Rolle des Notariats in Italien geht auf die *Renaissance der Rechtsstudien* im 12. Jahrhundert zurück, die sich, von Bologna ausgehend, mit ungeheurer Schnelligkeit in Italien und sodann in Europa ausbreitete.<sup>6</sup> In Bologna fungierten die *magistri* der *ars notariae*, also die Professoren der Notarswissenschaft als Mediatoren zwischen dem gelehrten Recht der Universität und der stark anwachsenden Schar der Notare. Die Professoren der Notarswissenschaft stellten mit ihrer Lehre von der Beurkundung von Rechtsakten den Notaren ein sicheres theoretisches Fundament für die Ausstellung authentischer Urkunden bereit (Abb. 1).<sup>7</sup> Zu nennen sind hier zuerst der um 1245 gestorbene Jurist und Notar Raniero da Perugia mit seinem *Liber formularius* und seiner *Ars notariae* und dann der wohl berühmteste Notar und Professor der Notarswissenschaft dieser Zeit, Rolandino de' Passeggeri, mit seiner *Summa artis notariae*.<sup>8</sup> Rolandino de' Passeggeris wohl bald nach 1300 von der Notarszunft in Auftrag gegebenes Grabmal vor San Domenico in Bologna ist chronologisch gesehen das letzte der erhaltenen Bologneser Pyramidengrabmäler, die für Doktoren des Rechts errichtet wurden, und zugleich das erste erhaltene Grabmal in Bologna, das die Lehrszene des *doctor in cathedra* abbildet und vermag so die Bedeutung der Notarswissenschaft in Bologna im Verhältnis zur Rechtswissenschaft und den *doctores legum* zu veranschaulichen.<sup>9</sup>

Eine der wichtigsten Aufgaben der Notare war die Anfertigung von Kopien besiegelter Originalurkunden, die von einer oder mehreren Seiten beglaubigt worden waren. Die

4 Ich beziehe mich hier auf den von Susan Leigh Star und James R. Griesemer geprägten Begriff des *boundary object*, vgl. Leigh Star/Griesemer 1989.

5 Zum Wiederaufleben der Rechtswissenschaft in Bologna als „besonders auffälligem Vorgang“ in der Renaissance der Wissenschaften im 12. Jahrhundert siehe Otte 1981 und nachfolgend z.B. Maire Vigueur 1995, 177–185, sowie Tamba 1998, 173–174.

6 Vgl. u. a.: Bartoli Langeli 1977; Cammaroso 1991, hier zum Notariat: 267–276, besonders 268 f.

7 Tamba 1998, 176–177.

8 Ranieri Da Perugia (Gaudenzi) 1890; Rolandino (Consiglio Nazionale del Notariato) 1977. Zu Rolandino de' Passeggeri siehe Tamba (Hg.) 2002, 75–118.

9 Zum Grabmal Rolandino de' Passeggeris zuletzt Wolff 2007, 219–230, hier 220 f.; Fanti 2002, 110–113.



1 Grabmal des Notars Rolandino de' Passeggeri und der Notarszunft von Bologna, Bologna, *sagrato* von San Domenico, ca. 1300

originalen Urkunden werden im Mittelalter *authenticum* bzw. *exemplar* genannt, die Kopien das *exemplum*, *transscriptum* oder *transsumptum*.<sup>10</sup> Der am häufigsten produzierte Kopientyp ist das *exemplum* und die häufigste Formulierung der Notare ist dabei: Ich, der Notar x aus y habe diese Kopie (*exemplum*) des authentisierten Originals (*authenticum*) kopiert (*exemplavi*). Stets bezeugen die Notare in der Urkunde, das Original getreu (*fideliter*) oder Wort für Wort, (*de verbum ad verbum*) und ohne irgendwelche Änderungen kopiert zu haben und verleihen der Kopie mit ihrer Unterschrift und dem Notarssignum öffentlichen Glauben (*publica fides*).<sup>11</sup>

Mit anderen Worten – kopierte Urkunden geben sich als solche zu erkennen, und zwar auf doppelte Weise: Erstens offenbaren sie sich durch ihren Text als Kopie, der besagt, wer die Kopie angefertigt hat und wie sie authentisiert ist. Zweitens, und das ist für die folgenden Überlegungen grundlegend, wird der Kopiervorgang visuell veranschaulicht, ohne dass der Betrachter der Urkunde auch nur ein Wort ihres Texts zu lesen bräuchte. Ich beleuchte das nicht am Beispiel einer einfachen Kopie, also eines *exemplum*,

10 Bresslau 1998, 88 f., bes. 88, Anm. 6.

11 Vgl. z. B. die Formel des Amalfitaner Notars Andrea Sabatino in der authentischen Kopie von 1307 einer Urkunde von 1091: „Quod predictum scriptum ego predictus Andreas Sabatinus publicus Amal(fie) notarius *exemplavi* et in eas comunes litteras transcripsi *fideliter de verbo ad verbum nullo mutato addito vel subtracto* et meo signo signavi [...]“, zitiert nach Schwarz 1978, 91, Nr. 9, Hervorhebungen durch die Verfasserin.





2 Transsumpt der Bulle „Ad fructus uberes“ Martins IV., Staatsarchiv Florenz, Diplomatico, normali, S. Croce, minori, Florenz, 27.5.1282

sondern am Beispiel eines *Transsumpts*. Ein Transsumpt „ist eine Urkunde, in die eine andere Urkunde kopiert wird, wobei der übernommene Text gestalterisch kenntlich gemacht wird“.<sup>12</sup> Die Inserierung der zumeist älteren in eine neue Urkunde dient dazu, die ältere Urkunde noch einmal in ihrer Rechtskräftigkeit zu bestätigen. Damit unterscheidet sich das Transsumpt vom *Vidimus*, dessen Aussteller keine rechtliche Verantwortung für den Inhalt der Urkunde übernimmt (Abb. 2). Das Transsumpt, dessen visuelle Gestaltung im Folgenden veranschaulicht wird, ist eine derartig rechtsbindende Kopie der Bulle „Ad fructus uberes“ Papst Martins IV. (1281–85), die aus dem Franziskanerkonvent von Santa Croce in Florenz stammt und im Staatsarchiv von Florenz aufbewahrt wird.<sup>13</sup> Der Papst hatte seine Bulle am 13. Dezember 1281 an den Generalminister und die Provinzialminister des Franziskanerordens adressiert, um ihnen das Recht zuzugestehen,

12 Spiegel (1997).

13 Staatsarchiv Florenz, Diplomatico, normali, S. Croce, minori, Florenz, 27. Mai 1282. Zum Text der Bulle siehe Sbaralea (1765) 1984, 480.

Beichten zu hören und zu predigen. Dieser für die Franziskaner extrem wichtige und bei dem zeitgenössischen Weltklerus auf heftige Ablehnung stoßende Text<sup>14</sup> wird im Transsumpt kopiert und richtet sich in der einleitenden *inscriptio* jetzt nicht mehr nur an die Franziskaner, sondern an alle, die die vorliegende Urkunde sehen wollen („Universis presentes litteras inspecturis“), und tatsächlich haben sich sehr viele Kopien dieser Bulle erhalten.<sup>15</sup> Der Unterschied des Transsumpts zu originalen päpstlichen Bullen ist hier wie auch generell bei Transsumpten sofort erkennbar. Die Unterschiede zum Original werden bei Transsumpten durch unterschiedliche Mittel deutlich gemacht. In diesem Fall ist das Transsumpt nicht wie das Original durch die angehängte, runde und graue päpstliche Bleibulle mit den Gesichtern Petri und Pauli authentisiert, sondern durch zwei spitzovale rote Wachssiegel. Der Text der Kopie ist zudem nicht gleichmäßig fortlaufend geschrieben, wie derjenige einer originalen Bulle, sondern durch verzierte Großbuchstaben unterbrochen. Am unteren Ende der Urkunde sind zudem zwei in einer anderen Schrift geschriebene Textblöcke zu sehen, denen Zeichen, die keine Buchstaben sind, vorangestellt sind.

Liest man den Text des Transsumpts, erklärt sich seine formale Gestaltung, denn die verzierten Buchstaben geben zu erkennen, wo der eingefügte, kopierte Text der Bulle beginnt, mit den Großbuchstaben des Papstnamens Martinus und den ersten Worten seiner Bulle („Ad fructus uberes“). Die beiden roten Wachssiegel sind diejenigen der beiden päpstlichen Auditoren, Giffredus aus Anagni und Magister Bernhardus Johannis aus Adge in Südfrankreich,<sup>16</sup> die am Anfang des Texts bestätigen, dass sie dieses Transsumpt („scriptum ex autentico scripto transumptum“) gesehen und sorgfältig gelesen hätten („nos vidisse ac diligenter inspexisse“), sowie dass von den Worten des heiligen Vaters Martin IV. nichts gelöscht, weggelassen oder verändert worden sei („litteras sanctissimi patris nostri domini Martini papae III non cancellatas non abolitas nec in sui

14 Vgl. Moorman 1968, 182–184.

15 Auch im Archiv des Sacro Convento in Assisi ist ein Transsumpt der Bulle konserviert (Bull. pont. VII, 9). Das Florentiner Staatsarchiv bewahrt ein weiteres Transsumpt der Bulle „Ad fructus uberes“ Martins IV., das ebenfalls aus dem Konvent von Santa Croce in Florenz stammt (Archivio di Stato, Florenz, Diplomatico, normali, S. Croce, minori, Florenz, 18. April 1282).

16 Giffredus von Anagni war u. a. Erzdiakon in Todi und gelangte unter Nikolaus III. als päpstlicher Kaplan an dessen Hof. Von 1279 bis 1282 ist er *Auditor contradictarum litterarum*, wird 1282 in Todi zum Bischof gewählt, verzichtet aber auf das Amt. Martin IV. überträgt ihm 1282 das Rektorat in der Marca Anconitana. Er stirbt 1286 (vgl. Herde 1970, Bd. 1, 76, Nr. 9 und Mercantini 2000, Bd. 54, 640–642). Auf seinem bislang unpublizierten Siegel ist die doctor-in-cathedra-Szene zu erkennen: Eindeutig ist eine im Profil sitzende und nach links gewandte männliche Gestalt zu sehen, die mit beiden Händen ein offenes Buch hält, das wahrscheinlich auf einem Pult liegt. Das weitere Transsumpt der Bulle „Ad fructus uberes“, das ebenfalls im Florentiner Staatsarchiv aufbewahrt wird (siehe Anm. 15), ist allein durch das Siegel des Giffredus authentisiert, das hier besser erhalten ist. Auf dem Siegelabdruck sind Spuren einer *cathedra*, aber auch die Köpfe von vier dem Pult sitzenden „Studenten“ zu erkennen. Zu Siegeln mit der doctor-in-cathedra-Szene siehe Wolff 2008; Wolff 2009, hier 163–165. Den Zusammenhang der Darstellung der Szene auf Siegeln mit ihrer Visualisierung auf Gräbern werde ich gesondert untersuchen. Vgl. die methodischen Überlegungen zu dem Zusammenhang von Siegeln und Grabmäler bei Diederich 2012, 178–220.

parte aliqua vitiatas“). Der die ganze Urkundenbreite einnehmende Text der beiden päpstlichen Auditoren ist in einheitlicher Kurialschrift geschrieben, während die Notare für die beiden unteren, schmalen Textblöcke mit den Notariatszeichen eine jeweils individuelle gotische Kursive benutzen. Benedikt aus Ferento, „sancte Romanae ecclesiae publicus notarius“ (links), und Gregor aus Genezano, ebenfalls „sanctae Romanae ecclesiae auctoritate publicus notarius“ (rechts) bestätigen, dass sie das in der Urkunde Transkribierte zusammen mit anderen gelehrten Männern feierlich angehört und gesehen („et pluribus aliis viris licteratis solemniter ascultato omnia quo in dicto eius continebantur autentico vidi plenarie continetur“) und deshalb mit ihrem Signum und ihrer Unterschrift beglaubigt hätten („ideo ipsum transscriptum meo signo et nomine roboravi“).

Die Individualität der Schriftzüge der beiden Notare, deren Rolle beim Kopiervorgang sich in diesem Fall auf Zuhören und Sehen beschränkt, wird durch ihre sehr unterschiedlich gestalteten Notarszeichen pointiert (Abb. 3 und 4). So erinnert das Signum des Notars Benedikt an einen Kandelaber, während dasjenige seines Kollegen Gregor einen salomonischen Knoten enthält. Halten wir bis hierhin fest: Kopien mittelalterlicher Urkunden sind nicht nur inhaltlich als solche gekennzeichnet, sondern auch formal – durch das Schriftbild und Zeichen wie das Notarsignum.

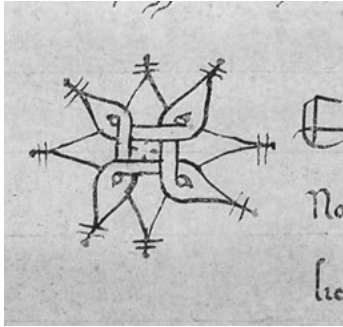
Dass Notare nicht nur Texte kopierten, sondern auch Zeichnungen, ist bislang für das Mittelalter nur für ein prominentes Beispiel überliefert, wobei sich die Zeichnung nicht erhalten hat, sondern nur eine notarielle Urkunde vom 22. Januar 1377, in der sie erwähnt wird.<sup>17</sup> Dabei handelt es sich um eine Urkunde der Bauhütte der Loggia dei Lanzi in Florenz, die seit 1376 zugleich die Bauhütte des Doms Santa Maria del Fiore war. In der Urkunde wird im Einverständnis und nach dem Ratschluss der *capomaestri* der Loggia, dem Bildhauer Simone di Francesco Talenti, dem Architekten Benci di Cione und Taddeo di Ristoro (der für die technischen Arbeiten zuständig war) folgendes bestimmt: Zwei Säulen der Loggia, die zum Platz der Signori hinzeigten, sollten so gestaltet werden, wie es das Modell bzw. *exemplum* zeige, das er, der Notar Jacobus, gezeichnet habe.<sup>18</sup> Dieses *exemplum* ist also eine vom Notar angefertigte und unterschriebene Vertragszeichnung, wie Peter Tigler richtig bemerkte.<sup>19</sup> Mit großer Wahrscheinlichkeit lagen ihr Zeichnungen der drei genannten *capomaestri* zugrunde.<sup>20</sup> Ob der Notar Jacobus die Zeichnungen der Künstler aufgrund seiner berufsbedingten Gewissenhaftigkeit

17 Aus späterer Zeit sind zahlreiche solcher Zeichnungen kapitolinischer Notare erhalten, die von der Generaldirektion der italienischen Archive in Rom gesammelt und editiert wurden, vgl. Verdi 2009.

18 Frey 2011, 285 f.: „Operarii predicti prouiderunt, ordinaerunt et deliberaerunt, quod due cholonne logie, site uersus plateam Dominorum Priorum, fiant et edificentur grosse, qualibet (sic) earum brach: (ios wohl) tres et quartam partem alius brachi, modo et forma, quibus est modellus seu exemplum, designatum in quodam folio per me Jacobum, notarium subscriptum, et predicta fecerunt de consilio, consensu et voluntate Benci Cionis, Simone Francisci et Taddei Ristori, caputmagistrorum dicti operis.[...].“

19 Tigler 1963, 148.

20 Am 30. Oktober 1376 erhält Simone Talenti eine Vergütung für seine Auslagen und Mühe bei der Zeichnung einer Säule für die Loggia, siehe Frey 2011, 285 (Opera del Duomo, filza 6,15b).



3 Transsumpt der Bulle „Ad fructus uberes“ Martins IV., Staatsarchiv Florenz, Diplomatico, normali, S. Croce, minori, Florenz, 27.5.1282, Detail mit Zeichen des Notars Benedikt aus Ferento



4 Transsumpt der Bulle „Ad fructus uberes“ Martins IV., Staatsarchiv Florenz, Diplomatico, normali, S. Croce, minori, Florenz, 27.5.1282, Detail mit Zeichen des Notars Gregor aus Genezano

maßstabgerecht und größengetreu kopierte, wie Valerio Ascani vermutet, können wir nicht wissen.<sup>21</sup>

Es blieb allerdings von der bisherigen Forschung unbemerkt, dass der Notar Jacobus in seinem Vertrag für die Kopie der Zeichnung dasselbe Wort verwendet, das von seinen Kollegen in unzähligen Urkunden für die Benennung der Kopie von Texten benutzt wird, – *exemplum*. *Exemplum* meint hier die exakte, d. h. wortgetreue Kopie des Originals.<sup>22</sup> Sogar Robert W. Scheller, der sich in seiner Untersuchung zum Musterbuch ausführlich mit der oft unscharfen Begrifflichkeit für Zeichnungen in Modellbüchern auseinandergesetzt hat, hat diesen präzisen juristischen Bezug des Terminus *exemplum* übersehen.<sup>23</sup>

### **Zeichnungen von Notaren auf Gerichtsakten in Florenz und die Frage der Kopie**

Notare zeichneten auch in anderen Zusammenhängen, nämlich auf den Einbänden von Gerichtsbüchern.<sup>24</sup> Im Staatsarchiv von Florenz befindet sich einer der größten erhaltenen Bestände derartiger Gerichtsakten in Italien, die unter den Podestà als höchsten Richtern der Kommune hervorgebracht und von Notaren geschrieben worden sind.<sup>25</sup>

21 Ascani 1977, 35 f.

22 Vgl. z. B. Bambi 2009, 495.

23 Scheller 1995.

24 Wolff 2013; Wolff 2015.

25 Zorzi 2006.

Wie der Podestà mussten auch die Notare aus Gründen der Überparteilichkeit aus einem anderen Ort als Florenz stammen.<sup>26</sup> In den Gerichtsbüchern hielten die Notare das Prozessgeschehen in Florenz täglich fest, indem sie es zusammenfassten und vom volkssprachlichen *volgare* ins Lateinische übersetzten. Erhalten haben sich in Florenz etwa 12.000 Bände, ein Viertel davon ist bei der Arno-Überschwemmung 1966 beschädigt worden. Die meisten der auf Papier geschriebenen Bücher sind auf ihrem Pergament-Einband mit dem Wappen des Podestà dekoriert, unter dem sie entstanden. Eine Entdeckung, die ich im Rahmen meiner Forschungen machte, ist, dass das Staatsarchiv von Florenz darüber hinaus noch etwa 600 Pergamenteinbände mit Wappenminiaturen, die um 1900 von den entsprechenden Büchern abgetrennt wurden, konserviert.<sup>27</sup>

Die Gerichtsakten befanden sich einst in der „Camera actorum comunis florentiae“, im Palazzo del Podestà (heutiges Museo Nazionale del Bargello), der bereits im 13. Jahrhundert als zentrales Archiv der Kommune diente.<sup>28</sup> Auch an den Wänden des Innenhofs des Palazzo del Podestà waren Podestà-Wappen angebracht.<sup>29</sup> Die Einbände der Gerichtsakten sind schon allein deshalb von größtem Interesse, da sich die skulptierten Wappen nur zu einem relativ geringen Anteil und meist in einem schlechten Zustand erhalten haben.<sup>30</sup> Die auf den Gerichtsakten minierten Wappen bieten so die Möglichkeit der Ergänzung der skulptierten Wappen im Bargello, wobei sich die Frage nach der Relation zwischen den gemalten Wappen auf den Bucheinbänden und den Wappen als Steinreliefs im Innenhof des ehemaligen Palazzo del Podestà stellt. Ist ihr Verhältnis eines von Original und Kopie bzw. Vorbild und Nachbild? Und wenn ja, welches ist das Original oder die Kopie bzw. das Vor- oder Nachbild? Andere derartige Gerichtsakten mit dekorierten Bucheinbänden befinden sich z. B. in Perugia<sup>31</sup>, Bologna<sup>32</sup> und Prato<sup>33</sup> und werden von mir in dem oben genannten Forschungsprojekt zur Eigenhändigkeit untersucht. Die Florentiner Gerichtsakten sind erst ab 1343 erhalten, da in diesem Jahr der Palazzo del Podestà im Widerstand gegen die tyrannische Herrschaft des Walter von

26 Vgl. Statuti della repubblica fiorentina (Pinto/Salvestrini/Zorzi [Hg.]) 1999, I, 11: „[...] triginta notarios inter omnes eius notarios, de quibus deputentur quatuor pro quolibet iudice malleficiorum, scilicet duo in quolibet sextu ad malleficia, et alii ad alia officia, ut moris est, secundum formam capitolorum, qui non sint de civitate vel districtu Florentie et qui non fuerint cum Potestate vel Capitaneo aut Executore Ordinamentorum iustitie a quinque annis circa“. Zur *familia* des Podestà siehe Zorzi 2000.

27 Wolff 2013 und Wolff 2015.

28 Klein 2008, 7–10; Gherardi 1885.

29 Fumi Cambi Gado (Hg.) 1993.

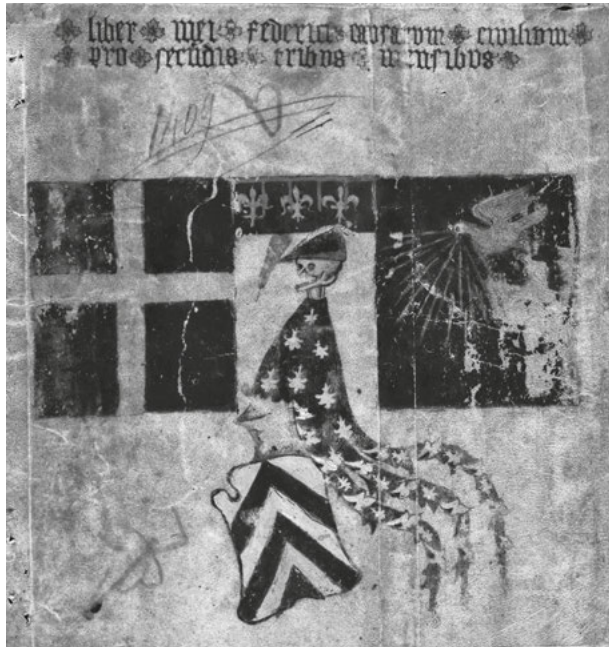
30 Wolff 2015. In meinem Forschungsprojekt wird diese Ergänzung des Bestands der skulptierten Wappen im Museo Nazionale del Bargello in Florenz vorgenommen und es werden die skulptierten und die minierten Wappen vergleichend untersucht.

31 Giorgetti 1993; Cutini/Balzani 2000; Bartoli Langeli 1983; Bartoli Langeli 1985; Bartoli Langeli 1991.

32 Vallerani 2000b; Vallerani 2000b.

33 Cerretelli 1992.

5 Einband des Buchs des Notars Federico, geschrieben unter dem Podestà Ugolino di Bisaccione dei Conti aus Piagnano, 1424, Staatsarchiv von Florenz, Adespote (coperte di libri), 1293



Brienne gestürmt, und die Rechtsbücher im Aktenzimmer des Palazzo verbrannt wurden.<sup>34</sup>

Viele der Wappen auf den Bucheinbänden sind mit großer Wahrscheinlichkeit eigenhändig von Notaren gezeichnet, vielleicht auch koloriert worden, wie z. B. einer der von mir entdeckten, von den Gerichtsbüchern abgetrennten Einbände im Staatsarchiv von Florenz.<sup>35</sup> Er ist unter anderem deswegen von Bedeutung, weil auf ihm nicht nur das Wappenschild, sondern auch der Helm und die Helmzier abgebildet sind, gerahmt von den Stadtzeichen des Viertels von Santa Croce links und von Santo Spirito rechts (Abb. 5). Über dem Wappenensemble ist der Titel des Buches geschrieben: *Liber mei Federici causarum civilium pro secundis tribus mensibus*. Das Buch ist also vom Notar Federicus geschrieben und war Teil der zivilrechtlichen Gerichtsakten während des zweiten Trimesters der Amtszeit des Podestà, dessen Wappen unter dem Titel abgebildet ist. Der

34 Villani (Porta) 1991, III, 334: „[...] assalirono combattendo il palagio della podestà, ov'era mesere Baglione da Perugia podestà per lo duca, il quale né egli né sua famiglia si misono a resistenza, ma con grande paura e pericolo si fuggì a guarentigia in casa gli Albizi, che 'l ricolsono; e cchi di sua famiglia si fuggì in Santa Croce; e rubato il palagio d'ogni loro arnesi infino alle finestre e panche del Comune; e ogni atto e scritture vi furono prese e arse, e rotta la carcere della Volognana, e scapolati i prigioni; e poi ruppero la camera del Comune, e di quella tratti tutti i libri ov'erano scritti gli sbanditi e rubelli e condannati, e arsi tutti [...]“ Vgl. z. B. De Vincentiis 2004.

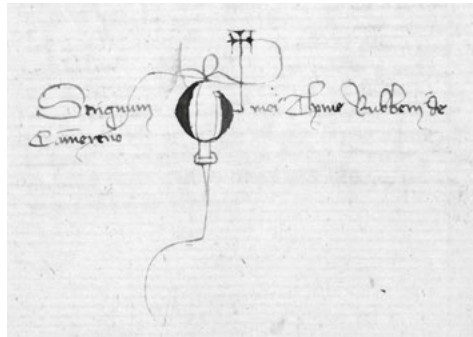
35 Staatsarchiv, Florenz, Adespote (coperte di libri), 1293; Wolff 2013, Nr. 32, 172 f.



**6** Steinrelief mit dem Wappen des Podestà Ugolino di Bisaccione dei Conti aus Piagnano, 1424?, ehem. Palazzo del Podestà, Museo del Nazionale del Bargello, Florenz, Kopie aus dem 20. Jahrhundert

Buchtitel sowie die darunter gemalten Stadtzeichen und das Wappen sind hier – wie auf vielen anderen Bucheinbänden – aufeinander hin komponiert und nehmen fast die ganze Breite des Bucheinbandes ein. Zwischen den einzelnen Worten des Buchtitels sind Blumen gezeichnet, und auch das illuminierte Wappen lässt eine Zeichnung unter der Miniatur erkennen, wie z. B. beim Helm und der Feder neben dem Totenkopf sowie bei der Taube des Stadtviertelzeichens von Santo Spirito. Es handelt sich um das Wappen des Ugolino di Bisaccione dei Conti aus Piagnano, der im Jahr 1424 Podestà von Florenz war. Auch im Innenhof des Museo Nazionale del Bargello in Florenz ist sein Wappen angebracht, einmal als originales Relief, einmal als dessen Kopie aus dem 20. Jahrhundert (Abb. 6). Das originale Wappenrelief in sehr schlechtem Erhaltungszustand ist im Bogengang an der Südwand zu sehen, die im Jahr 1916 angefertigte Kopie an der Ostwand im Hof über dem Kapitell eines der Pfeiler des Bogengangs.<sup>36</sup> Die Reliefs im Bargello zeigen das Wappenschild und den Helm des Ugolino jeweils zweimal, und mit zwei verschiedenen Helmzierden: links mit dem Hals und Kopf eines Stiers, rechts mit einem Totenschädel, der einen Hut mit Feder trägt. Hält man die Steinwappen im Bargello und

<sup>36</sup> Fumi Cambi Gado (Hg.) 1993, XIX und 48, Nr. 55.



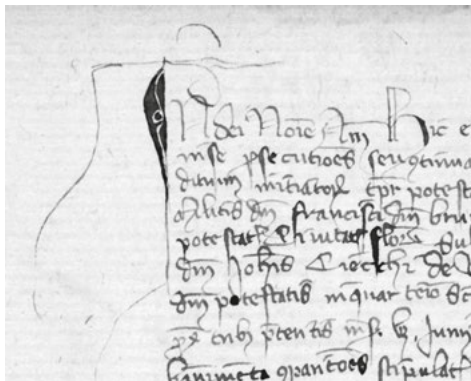
7 Eingangsseite des *Liber prosecutionum* des Notars Tommaso aus Camerino, Detail mit dem Notarszeichen des Tommaso, Staatsarchiv Florenz, Podestà 145, fol. 2r

das gezeichnete und miniierte Wappen auf dem Bucheinband nebeneinander, sind deutlich nicht nur inhaltliche Übereinstimmungen, sondern auch stilistische Nähen zu erkennen. Es ist aufgrund bloßer Anschauung nicht mit Sicherheit zu sagen, ob das skulptierte oder das gezeichnete Wappen zuerst entstand, welches Wappen also das „Original“ und welches die „Kopie“ ist. Wahrscheinlicher ist, dass der Steinschneider das Bild des Notaren Federico kopierte, da die Bücher während der Amtszeit des Podestà geschrieben und die Steinreliefs erst nach Beendigung seiner Amtszeit angebracht wurden.

Für diese Lesart spricht aber auch ein anderer Grund, der ein wesentliches Merkmal des notariellen Kopierens in Wort und Bild anschaulich zu illustrieren vermag. Mit dessen Erläuterung möchte ich zugleich zur anfänglichen Frage des engen Zusammenhangs von Zeichnung, Eigenhändigkeit und individuellem Stil zurückkehren, dessen Beginn von der Kunstgeschichte in die italienische Frührenaissance datiert wird. Als Beispiel dient hier das Gerichtsbuch des Notars Tommaso aus Camerino, das er im Jahr 1345 für den Florentiner Podestà Franciscus de Brunamontis de la Serra aus Gubbio schrieb.<sup>37</sup> Auf der einleitenden, der Aufzeichnung der Prozesse vorangestellten Seite ist das sehr schwunghaft gezeichnete Notarszeichen des Tommaso zu sehen, dessen Schrift nicht besonders gleichmäßig und ordentlich ist (Abb. 7). Tommaso verwendet ein Detail seines Notarszeichens, die obere horizontale „Schleife“, in der I-Initiale des Textes („In dei nomine“), allerdings in einem „Negativbild“: Was beim Notarszeichen schwarz auf weiß gezeichnet ist, ist in der Initiale weiß auf schwarz visualisiert (Abb. 8). Auf den meisten der folgenden Seiten ist der Text dynamisch gerahmt und auch in dieser Rahmung taucht die „Schleife“ des Notars Tommaso wieder auf. Auf dem Bucheinband fehlt das Notarszeichen, doch die Schrift lässt unzweifelhaft erkennen, dass der Notar den Buchtitel „Liber prosecutionum mei Thome Ruberii de Cammereno“ eigenhändig geschrieben hat. Dieses Beispiel verdeutlicht, was Attilio Bartoli Langeli für das italienische Notariat für die Zeit ab dem späteren 13. Jahrhundert und die folgenden Jahrhun-

37 Florenz, Staatsarchiv, Podestà 145. Vgl. Wolff 2015, 217 f. und Abb. 3, 218.





8 Eingangsseite des *Liber prosecutionum* des Notars Tommaso aus Camerino, Detail mit der Initiale, Staatsarchiv Florenz, Podestà 145, fol. 2r

derte feststellte: Von Notaren geschriebene Texte aus dieser Zeit ähnelten einander hinsichtlich des Formulars, des Notariatszeichens und im Schrifttyp. Dennoch ließe sich, besonders bei begabteren Notaren, sofort und ohne eine Zeile oder die Unterschrift zu lesen, das Schriftstück eines Notars von dem eines anderen unterscheiden – durch die jeweils individuelle Handschrift, die Anordnung des Textes und durch die Einfügung kleiner persönlicher Zeichen. Hierdurch habe der Notar veranschaulicht, dass dieses Schriftstück von keinem anderen Notar als ihm selbst stammen konnte.<sup>38</sup> Der Notar Tommaso „individualisiert“ seinen Stil neben der persönlichen Handschrift durch die „Schleife“, die er aus seinem Notarszeichen z. B. für die Einrahmung des Textes übernimmt. Das individuelle Textlayout symbolisiert so die Individualität des geschriebenen Dokuments und seines Autors. Oder mit anderen Worten: Eigenhändigkeit und individueller Stil sind untrennbar miteinander verbunden, und der individuelle Stil wird zum augenscheinlichen Nachweis der Authentizität des Geschriebenen, denn durch ihn lässt sich das Geschriebene auf die Hand eines bestimmten und vertrauenswürdigen Notars zurückführen. Dies gilt gleichermaßen für originale Texte, die von Notaren verfasst wurden, als auch für von Notaren geschriebene Kopien, die einen originalen Text wortgetreu übernehmen mussten.

Der Bologneser Jurist und Notar Pietro d’Anzola (1258–1312), der die Werke des oben erwähnten Rolandino de’ Passeggeri nach dessen Tod vervollständigte und mit einem Kommentar und Apparat versah, gab diesem Konnex von Eigenhändigkeit und Individualität sein theoretisches Fundament. Nach d’Anzola haben die das individuelle Schriftbild ausmachenden Faktoren keinerlei inhaltliche Bedeutung, sondern dienen zum Vergleich („ad comparationem faciunt“), um ein Dokument einem bestimmten No-

38 Bartoli Langeli 2006, 106.

tar zuschreiben zu können.<sup>39</sup> Dasselbe gilt nach meiner Erkenntnis für die von Notaren gezeichneten Wappen auf den Florentiner Bucheinbänden, die zwar den Inhalt des Wappens getreu wiederholen, nicht aber seinen Stil, der oft eher betont individuell gestaltet ist (Taf. VII). Drei Gerichtsbücher und deren Einbände, die unter dem Podestà Giovanni Marchio di Monte S. Maria 1343/44 von drei verschiedenen Notaren geschrieben wurden, können dies verdeutlichen. In Podestà 11 dokumentiert der Notar Santi ser Cucchi aus Città di Castello die „inquisitiones“ des Podestà vom 15. November 1343 bis 21. Januar 1344 im Stadtviertel Santo Spirito. Auf seinem Einband ist der „Titel“ des Buchs *Liber inquisitionum ser santi ser Ciucchi de civitate Castelli notarii* geschrieben, darunter etwas nach rechts abgesetzt „de quarterio santi spiritus“. Unterhalb ist das Wappen des Giovanni gemalt, mit dem blauen Löwen in Silber, den Lilien und dem capo d'Angiò, auf der linken Seite das Zeichen des Viertels mit der weißen Taube auf blauem Grund, aus deren Schnabel goldene Strahlen hervorgehen. In Podestà 40 hält der Notar Ugolino die zivilrechtlichen Prozesse aus der ersten und zweiten Amtszeit des Podestà im Viertel von Santa Croce fest. Der Einband zeigt das gleiche Wappen, oberhalb muss das jetzt stark beschädigte Zeichen des Stadtviertels von Santa Croce mit dem goldenen Kreuz auf blauem Grund abgebildet gewesen sein. Bei dem dritten Beispiel (Podestà 41) mit einem nahezu unleserlichen Titel handelt es sich laut Inventar um das Buch des Notars Pietrobono aus Bologna, auch hier ist das Stadtzeichen von Santa Croce abgebildet.<sup>40</sup> Nicht nur die Schrift, sondern auch die gezeichneten und minierten Wappen auf den Einbänden verraten drei verschiedene „Hände“, wie besonders deutlich an den Lilien, den Taten des Löwen und seiner Mähne erkennbar. Die Stilunterschiede treten aber auch an den immer gleichen Zeichen der vier Stadtviertel zu Tage. Alle drei bezeugen auf diese Weise die Richtigkeit der Abschrift.

## Resümee

Bereits vor Petrarca wird also in Italien seit dem späten 13. Jahrhundert die individuelle eigenhändige Gestaltung als „Wert und Ausdruck der Person“ begriffen und damit das eigenhändige Schaffen aufgewertet – und zwar nicht dort, wo hauptsächlich etwas Neues geschaffen wird, sondern dort, wo es wesentlich auch um getreue Kopien und ihre Qualität der Authentizität geht. Denn das Anfertigen getreuer Kopien von Urkunden ist eine der wichtigsten Tätigkeiten des mittelalterlichen Notariats in Italien, wobei die Kopien nicht nur durch einleitende und abschließende Worte, sondern auch in ihrem Darstellungsbild als solche kenntlich gemacht werden. Notare bedienten sich dabei vereinheitlichter Sprachformeln und eines vereinheitlichten Schrifttyps. Darüber hinaus zeichnen sich notarielle Kopien jedoch auch oft durch einen individuellen Stil aus, der

39 Ebenda, 107.

40 Zu den drei Gerichtsbüchern Podestà 11, 40 und 41 aus dem Staatsarchiv von Florenz siehe Wolff 2015, 215 f. und ebenda, Abb. 1, sowie Wolff 2013, 142 f.

mit minimalsten visuellen Mittel erreicht wird und die anschauliche Zurückführung auf einen individuellen Notar als Autoren der Kopie ermöglichte. Dieser individuelle Stil war es, der die Treue und Authentizität der Kopie visuell verdeutlichte. Dies gilt nicht nur für Texte, sondern auch für Wappen und Stadtzeichen, die – wie hier am Beispiel der Florentiner Gerichtsakten und ihrer Einbände gezeigt – von Notaren gezeichnet und wahrscheinlich auch koloriert wurden. Diese Wappen auf den Einbänden der Gerichtsbücher im Florentiner Staatsarchiv lassen erkennen, dass Notare nicht nur bei der Blasonierung eine wesentliche Rolle gespielt haben, also bei der Kunstsprache, die im 13. Jahrhundert zum Kopieren von Wappen in Worte entwickelt wurde, sondern auch bei der Kopie von Wappen im Medium der Zeichnung. Beide musste auf ihre Weise besonders präzise sein und erlaubten keine künstlerischen Freiheiten, ebenso wie notarielle *exempla* in Schrift und Bild sich minutiös an ihr Vorbild halten mussten.

## Anhang

Transsumpt der Bulle „Ad fructus uberes“ Martins IV., Staatarchiv Florenz, Diplomatico, normali, S. Croce, minori, Florenz, 27. Mai 1282

Universis presentes litteras inspecturis Gifredus d’anagni pp. capellanus et ipsius licterarum contradictarum auditor et magister Bernardus Iohanni canonicus agathensis causarum camere domini pape generaliter auditor salutem in Domino. Exigentibus frequentibus necessitatum articulis provida utriusque iuris deliberatione statuitur ut scriptum ex autentico scripto transumptum et fidedignis assertionibus comprobatum ac autentico munimine roboratum fidem ubilibet faciat in agendis. Ad veram igitur volumus notitiam pervenire nos vidisse ac diligenter inspexisse quasdam licteras sanctissimi patris nostri domini Martini papae IIII non cancellatas non abolitas nec in sui parte aliqua vitiatas veris filo serico et bulla plumbea bullatas et comunitas. quarum tenor per omnia talis est.

Martinus episcopus servus servorum dei dilectis filiis ... Generali et provincialibus ministris ordinis fratrum minorum salutem et apostolicam benedictionem. Ad fructus uberes quos in agro dominico producendo verbo pariter et exemplo confessiones audiendo et per alia virtutum exercitia satis ordo vester et humiles ipsius ordinis professores produxerunt hactenus et in futurum sperantur Deo auspicio producturi attente considerationis aciem convertentes ut fratres eiusdem ordinis praedicationis et audiendi confessiones officia eo liberius et efficacius exequi valeant, quo certius de ipsorum cura eadem auctoritate constabit Tibi fili Prior Genralis per te vobis vero Provincialibus ministris cum diffintionibus in provincialibus vestris Capitulis Congregatis committendi auctoritate apostolica fratribus eiusdem ordinis in sacra pagina eruditis examinatis et approbatis a vobis praedicationis officium audiendi vero confessiones absolvendi confidentes ez iniungendi eisdem poenitentias salutare etiam aliis fratribus alias idoneis concedendi; eisdem quoque sepefatis ordinis fratribus quibus dicta officia per vos taliter commissa sive concessa fuerint quod eadem libere valeant exercere plenam damus et

concedimus auctoritate Apostolica facultatem. Districtius inhihentes ne quis fratres ipsius ordnis quibus dicta officia taliter concedenda duxeritis ut praemittitur seu etiam committenda in exercitio aut executione officiorum ipsorum audeat quomodolibet impedire. Volumus autem quod hij (?) qui fratribus confitebuntur eisdem suis parrochialibus presbyteris confiteri saltem semel in anno prout generale concilium statuit nihilominus teneantur; quodque ijdem fratres eos ad hoc diligenter et efficaciter secundum datam eis a Domino gratiam exhortentur. Nulli ergo omnino hominum liceat hanc paginam nostre concessionis set inhibitionis infringere ut ei ausu temerario contraire. Siquis autem hoc attemptare presumpserit indignationem omnipotentis dei et beatorum Petri et Pauli apostolorum eius se noverit incursum. Datum apud Urbemveterem idibus Decembris pontificatus nostri anno primo. In cuius rei testimonium et roboris perpetui firmitatem presens transcriptum ut fidem faciat sigillis audientiae contradictarum ac camere dno papae ad causas fecimus comuniri. Dat apud Urbemveterem anno domini millesimo ducentesimo octogesimo secundo indictione decima. die XXVII mensis maij.

Et ego Benedictus de Ferento sancte Romanae ecclesiae publicus notarius quia in hoc transscripto cum infrascripto Gregorio de Genezano publico notario et pluribus aliis viris licteratis solemniter ascultato omnia quo in dicto eius continebantur autentico vidi plenarie continetur ideo ipsum transscriptum meo signo et nomine roboravi

Et ego Gregorius quondam magistri Girgii de Genezano Sanctae Romanae Ecclesiae auctoritate publicus notarius quare in hoc transscripto cum suprascripto magistro Benedicto notario et pluribus aliis viris licteratis solemniter ascultato omnia que in dicto continebantur autentico vidi plenarie continetur ideo ipsum transscriptum meo signo et nomine roboravi.

## Bibliografie

- Ascani, Valerio: *Il Trecento disegnato. Le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia*, Rom 1977.
- Bambi, Federico: *Una nuova lingua per il diritto. Il lessico volgare di Andrea Lancia nelle provvisioni fiorentine del 1355–57*, Mailand 2009.
- Bartoli Langelì, Attilio: *A proposito di storia del notariato italiano. Appunti sull'istituzione, il ceto e l'ideologia notarile*, in: *Il Pensiero Politico*, 10.1977, 101–107.
- Bartoli Langelì, Attilio: *Codice diplomatico del comune di Perugia. Periodo consolare e podestarile (1139–1254), Bd. I: 1139–1237* (Fonti per la storia dell'Umbria. Deputazione di storia patria per l'Umbria, 15), Perugia 1983.
- Bartoli Langelì, Attilio: *Codice diplomatico del comune di Perugia. Periodo consolare e podestarile (1139–1254), Bd. II: 1237–1254* (Fonti per la storia dell'Umbria. Deputazione di storia patria per l'Umbria, 17), Perugia 1985.
- Bartoli Langelì, Attilio: *Codice diplomatico del comune di Perugia. Periodo consolare e podestarile (1139–1254), Bd. III: Indizes* (Fonti per la storia dell'Umbria. Deputazione di storia patria per l'Umbria, 19), Perugia 1991.
- Bartoli Langelì, Attilio: *Notai. Scrivere documenti nell'Italia medievale*, Rom 2006.
- Bresslau, Harry: *Manuale di diplomatica per la Germania e l'Italia* (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Sussidi, 10), Rom 1998.
- Bullarium Franciscanum Romanorum pontificum [...] editum Joannis Hyacinthi Sbaralea, III [unveränderter Nachdruck der Edition 1765], Assisi 1984.

- Cammaroso, Paolo: *Italia medievale. Struttura e geografia delle fonti scritte*, Rom 1991.
- Campbell, Stephen: *Style and the Mirror of History. The Problem of International Gothic*, in: *New Perspectives. Studies in Art History in Honour of Anne Crookshank*, hg. v. Jane Fenlon, Nicola Figgis und Catherine Marshall, Dublin 1987, 35–58.
- Cutini, Clara / Balzani, Serena: *Podestà e capitani del Popolo a Perugia e di Perugia (1199–1350)*, in: *Maire Vigueur (Hg.) 2000*, Bd. II, 693–739.
- De Vincentiis, Amedeo: *Memorie bruciate. Conflitti, documenti, oblio nelle città italiane del tardomedioevo*, in: *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medioevo e Archivio muratoriano*, 106.2004, 167–198.
- Diederich, Toni: *Siegelkunst und Grabmalkunst. Beobachtungen zu ihren partiellen Übereinstimmungen und zur Beeinträchtigung beider durch den Siegeszug der Heraldik*, in: *ders.: Siegelkunde. Beiträge zu ihrer Vertiefung und Weiterführung*, Wien [u. a.] 2012, 178–220.
- Fanti, Mario: *La tomba di Rolandino. Monumento dell'ideologia culturale e politica bolognese del Duecento*, in: *Ausst.-Kat. Rolandino 1215–1300. Alle origini del notariato moderno (Bologna, Museo civico medievale 2000)*, hg. v. Giorgio Tamba, Mailand 2000, 110–113.
- Frey, Carl: *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz: Eine quellenkritische Untersuchung* [unver. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1885], La Vergne 2011.
- Fumi Cambi Gado, Francesca (Hg.): *Stemmi nel Museo Nazionale del Bargello*, Florenz 1993.
- Gherardi, Alessandro: *L'antica camera del Comune di Firenze e un quaderno d'uscita de'suoi camarlinghi dell'anno 1303*, in: *Archivio Storico Italiano, Ser. IV*, 16.1885, 313–361.
- Giorgetti, Vittorio: *Podestà, capitani del popolo e loro ufficiali a Perugia (1195–1500)*, Spoleto 1993.
- Herde, Peter: *Audientia litterarum contradictarum. Untersuchungen über die päpstlichen Justizbriefe und die päpstliche Delegationsgerichtsbarkeit vom 13. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts* (Bibliothek des deutschen historischen Instituts in Rom, XXXI und XXXII), Bd. I, Tübingen 1970.
- Kemp, Wolfgang: *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 19.1974, 219–240.
- Klein, Francesca: *Costruzione dello stato e costruzione di archivio. Ordinamenti delle scritture della repubblica fiorentina a metà Quattrocento*, in: *Scritture e potere. Pratiche documentarie e forme di governo nell'Italia tardomedievale (XIV–XV secolo)*, hg. v. Isabella Lazzarini (Reti Medievali, 9), Florenz 2008, 7–10.
- Krüger, Matthias: *Was braucht ein Zeichenbuch?*, in: *Ausst.-Kat. Punkt, Punkt, Komma, Strich. Zeichenbücher in Europa, ca. 1525–1925* (München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte 2014; Heidelberg, Universitätsbibliothek 2015/2016), hg. v. Maria Heilmann, Nino Nanobashvili, Ulrich Pfisterer und Tobias Teutenberg, Passau 2014, 31–37.
- Löhr, Wolf-Dietrich: *„Disegna sechondo che huoi“*. Cennino Cennini e la fantasia artistica, in: *Linea I. Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, hg. v. Marzia Faietti und Gerhard Wolf, Florenz 2008, 163–190.
- Maire Vigueur, Jean-Claude: *Révolution documentaire et révolution scripturaire. Le cas de l'Italie médiévale*, in: *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 153.1995, 177–185.
- Maire Vigueur, Jean-Claude (Hg.): *I podestà dell'Italia comunale, Parte 1: Reclutamento e circolazione degli ufficiali forestieri (fine XII sec. – metà XIV sec.)*, 2 Bde., Rom 2000.
- Mercantini, Alessandra: *Giffredo di Anagni*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 54, Rom 2000, 640–642.
- Moorman, John: *A History of the Franciscan Order From its Origins to the Year 1517*, Oxford 1968.
- Otte, Gerhard: *Die Rechtswissenschaft*, in: *Die Renaissance der Wissenschaften im 12. Jahrhundert*, hg. v. Peter Weimar, Zürich 1981, 123–142.
- Petrarca, Francesco: *Le Familiari*, hg. v. Vittorio Rossi, Florenz 1933–1942.
- Petrarca, Francesco: *Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta)*, hg. v. Gianfranco Contini, Alpinano 1974.
- Pfisterer, Ulrich: *Donatello und die Entdeckung der Stile. 1430–1445* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 17), München 2001.
- Ranieri da Perugia, *Ars notaria* [auch: *Liber famularius*, um 1220], hg. v. Augusto Gaudenzi, Bologna 1890.
- Rolandino de' Passeggeri: *Summa totius artis notarie Rolandini Rodulphini Bononiensis* [13. Jh.], Nachdruck der Edition Venedig 1546 durch den Consiglio Nazionale del Notariato, Bologna 1977.

- Scheller, Robert W.: *Exemplum. Model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages* (ca. 900-ca. 1470), Amsterdam 1995.
- Schwarz, Ulrich: *Regesta Amalfitana. Die älteren Urkunden Amalfis in ihrer Überlieferung*, 1. Teil, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Bibliotheken und Archiven*, 58.1978, 1–136.
- Spiegel, Joachim, „Transsumpt“, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 8, München/Zürich 1997, Sp. 952–953.
- Statuti della repubblica fiorentina, hg. v. Giuliano Pinto, Francesco Salvestrini und Andrea Zorzi (Documenti di storia italiana/Deputazione di Storia Patria per la Toscana, Ser. II, 6), 2 Bde., Florenz 1999.
- Tamba, Giorgio: *Una corporazione per il potere. Il notariato a Bologna in età comunale*, Bologna, 1998 (Biblioteca di storia urbana medievale, 11), 173 f.
- Tamba, Giorgio (Hg.): *Rolandino e l'ars notaria da Bologna all'Europa. Atti del convegno internazionale di studi storici sulla figura e l'opera di Rolandino* (Per una storia del notariato nella civiltà europea, 5), Mailand 2002.
- Tigler, Peter: *Die Architekturtheorie des Filarete* (Beiträge zur Kunstgeschichte, 5), Berlin 1963.
- Vallerani, Massimo: *Ufficiali forestieri a Bologna (1200–1326)*. In: Maire Vigueur (Hg.) 2000, Bd. I, 280–309 [Vallerani 2000a].
- Vallerani, Massimo: *I disegni dei notai*. In: *Ausst.-Kat. Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna* (Bologna, Museo Civico Archeologico 2000), hg. v. Massimo Medica, Venedig 2000, 75–83 [Vallerani 2000b].
- Verdi, Orietta (Hg.): *In presentia mei notarii. Piante e disegni nei protocolli dei Notai Capitolini (1605–1875)*, repertorio, Rom 2009.
- Villani, Giovanni: *Nuova Cronica* [13.–14. Jh.], hg. v. Giuseppe Porta, 3 Bde., Parma 1991.
- Wolff, Ruth: *Zur „Gruppe“ der Gelehrtengrabmäler in Oberitalien*, in: *Creating Identities. Die Funktion von Grabmalen und öffentlichen Denkmälern in Gruppenbildungsprozessen*, hg. v. Wolfgang Neumann (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur, 11), Kassel 2007, 219–230.
- Wolff, Ruth: *Autorität und Authentizität: Zum Verhältnis von Text und Siegel-Bild am Beispiel des Rechtsgutachtens Giovanni d'Andreas vom 9. 5. 1329*, in: *Rechtsgeschichte. Zeitschrift des Max-Planck-Instituts für Europäische Rechtsgeschichte*, 13.2008, 60–79.
- Wolff, Ruth: *„Siegel-Bilder“: Überlegungen zu Bildformularen und -ebenen am Beispiel italienischer Siegel um 1300*, in: *Bildlichkeit korporativer Siegel im Mittelalter. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, hg. v. Markus Spaeth (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunstgeschichte, 1), Wien [u. a.] 2009, 149–166.
- Wolff, Ruth: *Katalogeinträge Nr. 16 (Santi di ser Ciuccio di Città di Castello [?], Liber inquisitionum), Nr. 19 (Liber prosecutionum), Nr. 32 (Coperta di un libro delle cause civili)*, in: *Ausst.-Kat. Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento* (Florenz, Galleria dell'Accademia 2013), hg. v. Maria Monica Donato und Daniela Parenti, Florenz 2013, 142 f., 150 f., 172 f.
- Wolff, Ruth: *Visualizzazioni giuridiche su pergamena e in pietra. Gli stemmi dei podestà a Firenze*, in: *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII–XV)*, hg. v. Matteo Ferrari, Florenz 2015, 207–220.
- Zorzi, Andrea: *I rettori di Firenze. Reclutamento, flussi scambi (1193–1313)*, in: Maire Vigueur (Hg.) 2000, Bd. I, 464–470.
- Zorzi, Andrea: *Pluralismo giudiziario e documentazione. Il caso di Firenze in età comunale*, in: *Pratiques sociales et politiques judiciaires dans les villes de l'Occident à la fin du Moyen Age*, hg. v. Jacques Chiffolleau, Claude Gauvard und Andrea Zorzi, Rom 2006, 174–181.



Peter Heinrich Jahn

## „LE COPIE SON' ANCORA FATTE ...“

### Zum medialen Status der Plankopie im frühneuzeitlichen Architekturbetrieb\*

Le copie son' ancora fatte, che se il Tatz le hauesse fatte l'Ecc.[elen]<sup>2a</sup> v.[ostr]<sup>a</sup> non le hauerebbe hauute cosi presto, e subito che mi honorerá auisarmi se sijno di suo gusto faró le sagome del detto per li steinmetzen, [...].

Mit diesen Worten signalisierte der italienischstämmige Wiener Architekt Johann Lucas von Hildebrandt<sup>1</sup> in einem Brief vom 8. Februar 1729<sup>2</sup> seinem auf Schloss Kunewald (Kunín) in Mähren lebenden Auftraggeber, dem Grafen Friedrich August Harrach, dass Pläne zum Umbau des dortigen Landschlusses nahezu versandfertig vorlägen – es werden eben noch die Kopien angefertigt („Le copie son' ancora fatte“). Würden letztere den Geschmack des Grafen treffen, werde er die Schablonen („sagome“) für die Steinmetzen anfertigen. Da es konkret um die Erneuerung des Treppenhauses geht,<sup>3</sup> zeigten die für die Steinmetzen bestimmten Schablonen im Maßstab 1 : 1 wohl Querschnitte der herzustellenden Stufen, Podeste, Baluster und Handläufe an.<sup>4</sup> Der im Brief erwähnte Joseph Raphael Tatz war Hildebrandts damaliger Assistent und als solcher mit der Betreuung des Kunewalder Schlossumbaus betraut.<sup>5</sup> Als Ausrede für etwaigen Zeitverzug weist Hildebrandt ausdrücklich darauf hin, dass selbst bei Mithilfe dieses Mitarbeiters die Kopien nicht schneller zur Hand wären. Das Kopieren von Planzeichnungen war nämlich, wie noch deutlich werden wird, ein zeit- und arbeitsintensiver Vorgang.

\* Die im Folgenden präsentierten Fallbeispiele entstammen weitgehend den vom Verfasser betriebenen Forschungen zu Schule und Umfeld des päpstlich-römischen Architekten Carlo Fontana (1638–1714), wozu insbesondere dessen 2006 abgeschlossene Dissertation über die Sakralarchitektur des in Wien tätigen Fontana-Schülers Johann Lucas von Hildebrandt (1668–1745) zählt: Jahn 2011b.

1 Zu Leben und Werk siehe Grimschitz 1959 sowie ergänzend Jahn 2011a.

2 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Harrachsches Familienarchiv, Karton 537.

3 Vgl. Grimschitz 1959, 114 f.

4 Den seltenen Fall von erhalten gebliebenen Schablonen bietet z. B. der Ausst.-Kat. Mailand 2006, 134–151 (Kat.-Nr. 27–44).

5 Biografisches zu Joseph Raphael Tatz bei Jahn 2011b, 222, Anm. 47.



## Die Plankopie im Rahmen von Korrespondenzarchitekturen

Die in der eingangs zitierten Briefstelle angesprochenen Plankopien waren ein unerlässliches Kommunikations- und Kontrollmedium im Kontext so genannter Korrespondenzarchitekturen, bei welchen der Architekt ein Bauprojekt auf dem Postweg abwickelte.<sup>6</sup> In vorliegendem Fallbeispiel agierte Hildebrandt von seinem Wiener Atelier aus, sein Auftraggeber lebte mehrere Tagesreisen – ungefähr 280 km – davon entfernt. Während sein Mitarbeiter die Kommunikation auf der Baustelle übernahm, benötigte Hildebrandt als entwerfender Architekt zur Kontrolle des Bauvorgangs und zur Durchführung etwaiger Änderungswünsche stets Duplikate der versandten Pläne. Da die Kopien der Briefquelle zufolge dem Auftraggeber übersandt werden sollen, dürften damit Reinzeichnungen gemeint sein, die durch säuberliches und Fehler bereinigendes Nachzeichnen der Entwurfszeichnungen gewonnen werden.<sup>7</sup>

Ein anderer Hildebrandt betreffender Fall von Korrespondenzarchitektur führt zurück in das Jahr 1708. Es handelt sich hierbei um den Bau des Loreto-Heiligtums im böhmischen Rumburg (Rumburk).<sup>8</sup> Hildebrandt hatte es in Eile gewagt, auf das Anfertigen von Plankopien zu verzichten und seine Entwurfsvisualisierungen, obgleich Unikate, in das von Kriegswirren erschütterte Spanien zu versenden.<sup>9</sup> Als der dort weilende Auftraggeber, Fürst Anton Florian von Liechtenstein, den Erhalt der Pläne bestätigte und Änderungen sowie zusätzliche Schnittdarstellungen forderte, musste Hildebrandt am 14. Juli 1708 zugeben:

[...] che per non hauer [...] riceputo i disegni mandateli in conformità l'accennai all'Eccellenza Vostra, che mi fú impossibile il tenerne copia per la breuitá di tempo, che il corriere mi diede, e [...] mi é per hora impossibile il poterne far i ressudui Proffili, che l' Eccellenza Vostra ne desidera, [...].<sup>10</sup>

Sinngemäß ist damit gemeint, dass der Architekt auf die Rücksendung der seinem Auftraggeber überschickten Entwurfszeichnungen („disegni“) warte, da wegen der knappen Zeit, welche der Bote gelassen hätte, es unmöglich gewesen sei, davon Kopien einzubehalten („il tenerne copia“), und es ihm augenblicklich ebenso unmöglich sei, die gewünschten zusätzlichen Schnittzeichnungen („Proffili“) anzufertigen. Das Flehen, welches Hildebrandt im Rahmen eines weiteren Mahnschreibens noch einmal wiederholte,<sup>11</sup>

6 Zu Begriff und Phänomen vgl. Lorenz 1978/1979, 61–64, Lorenz 1981, 105 f., und Lorenz 1986, 24 f.

7 Die Begriffsdefinition laut Frey 1937, 995, sowie Kieven 1993, 12. In einer englischen Textfassung spricht Kieven 1999, 202, diesbezüglich von einer „fair copy“.

8 Vgl. Jahn 2011b, 137–232, 545–559.

9 Vgl. Jahn 2011b, 148–150, 164 f., 550 f., 643, 645.

10 Wien, Liechtenstein. The Princely Collections, Hausarchiv, Karton 147. Das gesamte Schreiben ist ediert bei Jahn 2011b, 645 f. (Nr. 4). Bezug genommen wird darin auf das Schreiben des Fürsten aus Barcelona vom 14. April 1708, ediert ebd., 643 f. (Nr. 3).

11 Wien, Liechtenstein. The Princely Collections, Hausarchiv, Karton 147, Schreiben vom 3. Oktober 1708, ediert bei Jahn 2011b, 647 (Nr. 5): „[...] mi dispiace non hauerne potuto tener copia á causa, che il corriere partí con molta fretta, [...]“; vgl. dazu ebd., 150.

blieb allerdings vergebens. Er erhielt die leichtsinnigerweise als Unikate aus der Hand gegebenen Pläne nicht mehr zurück, und der Auftrag entglitt ihm. Besagte Unikate sind zu einem späteren Zeitpunkt in die Wiener Albertina gelangt: Es handelt sich dabei um einen vierteiligen Plansatz, welcher den Entwurf einer Umfriedung für die bereits errichtete Loretokapelle zeigt, einschließlich eines doppeltürmigen Kapellenbaus sowie eines palastartigen, für eine Nutzung als Knabeninternat vorgesehenen Wohngebäudes.<sup>12</sup> Dem Stilbefund zufolge wurden die Blätter von einem professionellen Bauzeichner unter weitestgehender Zuhilfenahme des Reißwerkzeugs in einer bereits Reinzeichnungen entsprechenden Präzision ausgeführt. Dies bedeutet, dass Hildebrandt als Entwerfender höchstens die Vorzeichnung eigenhändig erstellt haben kann und er die Detailausarbeitung seinen Vorstellungen gemäß durch den Bauzeichner vornehmen ließ. Hätte die Zeit zur Anfertigung von Kopien gereicht, dann wären dies in jenem besonderen Fall sicherlich vereinfachte Arbeitszeichnungen gewesen.

Ein leichtsinniger Umgang mit Originalen war bei Hildebrandt offenbar kein Einzelfall, sind doch noch zwei weitere Briefstellen mit ähnlichem Tenor überliefert, und jedes Mal war es der zur Eile drängende Bote, der das Kopieren der zu versendenden Pläne vereitelt hatte und zum Versäumnis werden ließ.<sup>13</sup> Den immensen Aufwand, welchen das Anfertigen von Risszeichnungen einschließlich der Kopien den damaligen Architekturateliers bereitete, mag man anhand der Antwort Hildebrandts vom Oktober 1722 erahnen, mit der er eine Nachfrage des Salzburger Hofbauamtes bezüglich noch ausstehender Risse für das Mirabell-Schloss erwiderte:

Diese Abriss seindt in der Arbeit und brauchen Zeit bis man 3 Grundriss, so vil Profil und solche widerumben abcopiren dueth, verfertigen kann, sie werden aber zu der rechten Zeit schon kommen.<sup>14</sup>

Zu den Hildebrandt betreffenden Fallbeispielen einer Korrespondenzarchitektur ist keine Paarung aus Originalen und Kopien erhalten geblieben – auch ansonsten scheint, was die Frühe Neuzeit betrifft, diese Konstellation aufgrund lückenhafter Überlieferungssituationen relativ selten zu sein. Bei Hildebrandts römischem Lehrer, dem päpst-

12 Wien, Albertina, Architektursammlung, AZ 7733–7736: vier großformatige mehrfarbig lavierte Risszeichnungen in schwarzer Tusche: Grundrisse Erdgeschoss und Obergeschoss, Querschnitt durch den ovalen Hof, Fassadenriss eines doppeltürmigen Kapellenbaus, Fassadenriss eines Internatsgebäudes, vgl. Jahn 2011b, 164–166, 545–552 (Nr. 12); Krummholz 2015, 236.

13 Schreiben vom 11. Februar 1702 an Prinz Eugen, ediert bei Davari 1895, CXCIX–CXCX (Nr. 14022), hier CC: „[...] non havendone tenuto copia per scarzità di tempo, [...]“. Zum Zusammenhang dieses Schreibens mit dem Bau des Landschlusses Ráckeve (Ungarn) vgl. Grimschitz 1959, 52; Seeger 2001, 135. – Schreiben vom 11. September 1732 an Graf Friedrich August Harrach, Aufbewahrungsort wie oben, Anm. 2: „Ich bin kaum mit disen abriß fertig worden, daß der nürenberger both hats abgeholt, und habe ich die Zeit nit gehabt die copaij der von zu halten, [...]“. Der erwähnte Riss betrifft den bei Grimschitz 1959 nicht berücksichtigten Umbau der unter dem Patronat des Adressaten stehenden Pfarrkirche der mährischen Ortschaft Zauchtl (Suchdol nad Odrou). Vgl. zu den beiden Briefpassagen Jahn 2011b, 646, Anm. 1.

14 Zit. nach Tietze 1914, 179; vgl. Jahn 2011b, 646, Anm. 1.

lichen Architekten Carlo Fontana,<sup>15</sup> findet man hingegen ein auch materialiter erhaltenes Beispiel einer akkurat abgewickelten Korrespondenzplanung mittels Versand von Präsentationsrissen und Einbehalten von Entwurfszeichnungen. Es handelt sich um die Planung eines Landschlusses für Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein aus dem Jahr 1696.<sup>16</sup> Am 4. Dezember jenen Jahres wurden die aus zehn Risszeichnungen bestehenden Entwürfe für eine große und eine kleine Variante zusammen mit einer schriftlichen Erläuterung dem in Rom weilenden Mittelsmann, dem kaiserlichen Botschafter am Heiligen Stuhl, Graf Georg Adam Martinitz, übersandt.<sup>17</sup> Die ordnungsgemäß an den Auftraggeber weitergeleiteten Pläne (Taf. IX) werden heute in Wien in den Kunstsammlungen des Fürstenhauses Liechtenstein verwahrt,<sup>18</sup> wohingegen die von Carlo Fontana einbehaltenen Entwurfszeichnungen (Taf. VIII) als Teil von dessen Nachlass nach Windsor Castle gelangt sind.<sup>19</sup> Qualitative Unterschiede zwischen den beiden Plansätzen, beispielsweise das bei den Wiener Blättern wesentlich präziser gezogene Lineament und die gleichermaßen sorgfältiger ausgeführte, da deutlicher die Konturen respektierende Lavierung sowie das Fehlen von *Pentimenti*, lassen zweifelsfrei erkennen, dass dem Fürsten *ins Reine gezeichnete* Pläne übersandt wurden. Das als Kopiervorlage dienende Entwurfsmaterial verblieb im Atelier, weshalb es heute Teil des Fontana-Nachlasses ist. Die visuelle Evidenz bestätigt also die hier bislang aus Briefstellen hergeleitete Annahme, dass die Relation von *Original* und *Kopie* im frühneuzeitlichen Architekturbetrieb derjenigen von *Entwurfszeichnung* und *Reinzeichnung* entspricht und das *Kopieren* dem zwischen jenen beiden Komponenten des Entwurfsprozesses liegenden Arbeitsschritt des *ins Reine Zeichnens*.

- 15 Zu Leben und Werk vgl. Braham/Hager 1977, 6–23; Sturm 2004. Speziell zur Ausbildung Hildebrandts beim Genannten vgl. Jahn 2011b, 16, und zu den lange verkannten Folgen derselben für sein sakrales Œuvre ebd., 96 f., 361–411.
- 16 Wahrscheinlich bestimmt für das nordböhmische Schloss Rudelsdorf (Rudoltice) nahe der Stadt Landskron (Lanškroun); Vorschlag von Braham/Hager 1977, 125, mit Zustimmung von Lorenz 1978/1979, 57–61, und Krummholz 2015, 227 f.
- 17 Wien, Liechtenstein. The Princely Collections, Hausarchiv, Karton 67, inklusive deutscher Übersetzung ediert bei Lorenz 1978/1979, 68–75, das Original allein auch bei Braham/Hager 1977, 125 f.
- 18 Wien, Liechtenstein. The Princely Collections, Inv. GR 656, 3520–3525, zehn Risszeichnungen in brauner Tinte mit grauen Lavierungen: drei Grundrisse der großen Schlossplanung für Erd-, Haupt- und Mezzaningeschoss (Blattformat jeweils ca. 42 × 54 cm; diejenigen des Erd- und Hauptgeschosses als Faltblatt angelegt), vier diesen zugeordnete Tekturen für das Umwandeln der großen Schlossplanung in die kleinere sowie vier Aufrisse (Blattformat jeweils ca. 42 × 48 cm), von denen zwei Fassadenalternativen darstellen und zwei die große Variante in Längs- und Querschnitt wiedergeben. Ein Katalog dieser Risse bei Lorenz 1978/1979, 73–75, 77–83 (Abb. 1–9); vgl. zur Planung ebd., 44–57.
- 19 Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909553, 909554, 909556, 909558, 909559, 909564: acht Risszeichnungen in brauner Tinte mit grauen und braunen Lavierungen, der Grundriss des Mezzaningeschosses und der Längsschnitt fehlen (Blattformate der Grundrisse ca. 41 × 41 cm, der Aufrisse ca. 27 × 41 cm); vgl. Braham/Hager 1977, 127–129 (Nr. 352–354, 357, 360, 361), Abb. 289–293, 296, 299, 300; zur Planung ebd., 125–127.

Um den Anschein zu vermeiden, das bislang Berichtete würde nur auf die Architekturpraxis des Spätbarock zutreffen, sei als drittes Beispiel eine Korrespondenzarchitektur aus dem fortgeschrittenen 16. Jahrhundert herangezogen. Es geht im Folgenden um die Planung des Residenzschlusses der Farnese in Piacenza (dem so genannten Palazzo Farnese) und den dazu erforderlich gewesenem Einsatz von Plankopien. Als Auftraggeber fungierten Herzog Ottavio Farnese und dessen Gemahlin Margarethe von Parma. Da jene illegitime Tochter Kaiser Karls V. als Statthalterin die Spanischen Niederlande regierte, weilte das Ehepaar während der Planung seiner Piacentiner Stadtresidenz in Flandern. Als Baumeister hatte man den farnesischen Hausarchitekten Jacopo Barozzi da Vignola engagiert,<sup>20</sup> der sich jedoch überwiegend in Rom beziehungsweise im Latium aufhielt, um dort für den römischen Zweig der Familie Farnese das Landschloss Caprarola auszuführen.<sup>21</sup> An der Baustelle in Piacenza wurde der nach seinem Herkunftsort salopp *Il Vignola* genannte Architekt von seinem Sohn Giacinto unterstützt, der jedoch vornehmlich als Bediensteter der landesherrlichen Bauverwaltung in Parma weilte, dem emilianischen Residenzort der Farnese.<sup>22</sup> Letztlich waren somit weder die Auftraggeber noch der Architekt oder sein Mittelsmann auf der Baustelle präsent, was zur Kommunikation der Planungs- und Bauaktivitäten über den Umweg der Architekturzeichnung zwang. Überliefert ist, dass Giacinto Barozzi am 28. Mai 1561 von Parma aus einen Plansatz aus acht Risszeichnungen nach Flandern übersandte, um die zur Ausführung vorgesehene Planung seines Vaters vorzustellen. Dem Begleitschreiben lässt sich hierzu folgendes entnehmen:

[...] bene havend’io poi ritirato al netto tutti quei suoi [i. e. Jacopo Barozzi; Anm. des Verf.] disegni per mandarli a V.[ostra] Alt.[e]<sup>zza</sup> a piu chiara intelligentia ui ho aggiunto i profili delle due loggie di dentro, et quello della facciata uerso il giardino.<sup>23</sup>

Folglich sind fünf Blätter des im Staatsarchiv in Parma erhalten gebliebenen Plansatzes Kopien nach Jacopo Barozzis Originalrissen und drei davon neu angefertigte Zeichnungen, welche in Aufrissen beide Geschosse der Hofloggien sowie die Gartenfassade wiedergeben. Von den Hofloggien ist lediglich ein Ausschnitt im Bereich einer Hofecke dargestellt und von der Gartenfassade einzig die linke Hälfte. Demgegenüber umfassen die fünf Kopien nach den älteren Entwurfszeichnungen einen Grundriss des Erdgeschosses sowie jeweils halbierte Grundrisse des Kellergeschosses und des Piano nobile, sodann einen Aufriss der von einem Turm überragten Hauptfassade und schließlich einen den Innenhof des Palastes offenlegenden Querschnitt, welcher eine getreppte Theaterränge

20 Zu Leben und Werk vgl. z. B. Adorni 2008 oder Ausst.-Kat. Vignola 2002.

21 Vgl. z. B. Adorni 2008, 82–111, oder Fagliari Zeni Buchicchio 2002.

22 Zum Bauprojekt vgl. Adorni 2002 bzw. ders. 2008, 114–139, sowie Frommel 2003; zur Planungsgeschichte auch Dreyer 1966. Peter Dreyer, München, gebührt Dank für den Hinweis auf das Fallbeispiel Piacenza.

23 Modena, Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, Barozzi Giacinto, ediert bei Dreyer 1966, 188, Anm. 17, deutsche Übersetzung ebd., 186–188; die zitierte Passage ebd., 187.

aufnehmende Exedra im Aufriss vorstellt.<sup>24</sup> Aufschlussreich für die grafische Qualität der Kopien ist der von Giacinto Barozzi dafür gewählte Ausdruck *ritirare al netto*, was wörtlich übersetzt *wiederziehen ins Reine* bedeutet und *ins Reine zeichnen* meint. Damit liegt nun auch ein eindeutiger, bis ins 16. Jahrhundert zurückweisender Quellenbeleg vor für die hier zunächst anhand von weniger eindeutigen Quellen vermutete und so dann anhand eines exemplarischen Planvergleichs rekonstruierte Praxis, dass bei Korrespondenzarchitekturen in der Regel an die Auftraggeber sogenannte Reinzeichnungen versandt wurden.

Von den Vorlagen, welche Giacinto Barozzi für seine *Kopien* verwendete, sind lediglich drei Blatt erhalten geblieben: der Grundriss des Erdgeschosses,<sup>25</sup> der Querschnitt und der halbierte Aufriss der Gartenfassade.<sup>26</sup> Von diesen gilt der Grundriss als eine im Zuge des Entwurfsprozesses entstandene Arbeitszeichnung, die Giacinto als Assistent seines Vaters angefertigt hatte, während der Querschnitt gemeinhin als weitgehender Autograf des entwerfenden Architekten, also des Jacopo Barozzi angesehen wird. Der Aufriss der Gartenfassade hingegen muss, da von Giacinto Barozzi gegenüber der Auftraggeberin als *neu hinzugefügt* bezeichnet, dessen eigens für diese Darstellung angefertigte Vorzeichnung verkörpern. Die *Kopien* beziehungsweise *Reinzeichnungen* unterscheiden sich von den Vorlagen dahingehend, dass sie um Retuschen und Skizzen<sup>27</sup> bereinigt wurden, in ihnen sämtliche der äußerst zahlreichen Angaben von Detailmaßen zugunsten von Maßstäben getilgt sind und sie Beschriftungen enthalten. Für Peter Dreyer ist daher bezüglich des nach Flandern versandten Plansatzes im strengen Bedeutungssinn „die Möglichkeit, es handle sich um treue Kopien [...] ausgeschlossen“.<sup>28</sup> Selbstverständlich weisen die Reinzeichnungen ihrem Status als sorgfältig gehandhabtes Präsentationsmedium entsprechend keinerlei Arbeits- und Gebrauchsspuren auf,

24 Parma, Archivio di Stato, Governo Farnesiano, Fabbriche ducali e fortificazioni, b. 8: acht lavierte Risszeichnungen brauner Tinte, mit Buchstaben A-H bez. (E zweimal vergeben, G hingegen nicht): Grundriss des Erdgeschosses (A), halbierte Grundrisse des Kellergeschosses (B) sowie des Piano nobile (C), Aufriss der Hauptfassade (D), partielle Grund- und Aufrisse der Hofloggien von Erdgeschoss (E sotto) und Piano nobile (E sopra), Querschnitt mit Aufriss der als Theatergänge gebildeten Exedra des Innenhofes (F) sowie halbiertes Aufriss der Gartenfassade (H); vgl. Adorni 2002, 316–321 (Nr. 174–181), bzw. Adorni 2008, 131–139; Frommel 2003, 226 (Abb. 5), 235 (Abb. 15a–b), 240 (Abb. 20 u. 21). Grundlegend Dreyer 1966, 181–190; ein detaillierter Katalog der Blätter ebd., 200–203.

25 Windsor Castle, Royal Collection, alte Inv. Nr. 10499: lavierte Risszeichnung in brauner Tinte, mit „A“ bez.; vgl. Dreyer 1966, 197 f.; Adorni 2002, 314 f. (Nr. 172), bzw. Adorni 2008, 129 f. Großformatige Farbabb. bei Adorni 2002, 315, und Frommel 2003, 225 (Abb. 4).

26 Parma, Archivio di Stato, Governo Farnesiano, Fabbriche ducali e fortificazioni, b. 8: zwei lavierte Risszeichnungen in brauner Tinte, von diesen der halbierte Aufriss der Gartenfassade mit „H“ bez.; vgl. Adorni 2002, 320 f. (Nr. 182 u. 183), bzw. Adorni 2008, 138 f., ebd. Farbabb. beider Blätter; Frommel 2003, 232 (Abb. 13), 243 (Abb. 23). Bei Dreyer 1966 weder erwähnt noch verzeichnet.

27 Z. B. zeigt der als Vorzeichnung Jacopo Barozzi zugeschriebene Hofquerschnitt am unteren Blatttrand in Graphit die Skizze einer Säulenachse der Exedra mit einer gegenüber der Risszeichnung verkürzten Nische.

28 Dreyer 1966, 189.

während Grundriss und Querschnitt als aus dem Entwurfsprozess hervorgegangene Blätter deutlich in Mitleidenschaft gezogen erscheinen. Der in beiden Fällen mit dem Großbuchstaben „A“ bezeichnete Grundriss des Erdgeschosses ist auf ein wesentlich größeres Blatt Papier ins Reine gezeichnet,<sup>29</sup> und am Querschnitt ist sogar noch mittels Tektur eine zusätzliche Schnittebene hinzugefügt, welche das Innere einer Wendeltreppe offen legt.<sup>30</sup> Eine gestalterische Änderung lässt sich im Vergleich der beiden identisch mit dem Großbuchstaben „H“ bezeichneten Aufrisse der Gartenfassade feststellen: Bei der seitlichen Loggienachse erfuhren nicht nur am Piano nobile die äußeren Säulen eine Umwandlung in Antenpfeiler, um dadurch dem Erdgeschoss zu entsprechen, sondern das dritte Geschoss wurde zudem geschlossen, um dadurch eine Angleichung an die mittlere Loggiengruppe zu erzielen. Die Fensterung des Kellergeschosses fehlt auf der Originalzeichnung, dagegen ist auf dieser ein vom Keller aus in den Palastgraben führendes Rustikaportal in Tusche skizziert, welches man in der Reinzeichnung vermisst. Betrachtet man diese beiden Blätter nach ästhetischen Gesichtspunkten, so wirkt die Reinzeichnung gegenüber der Entwurfszeichnung atmosphärischer laviert, was ihre bildhaften Qualitäten steigert.

Neben diesen erhalten gebliebenen Risszeichnungen geben die Schriftquellen noch Kunde von weiteren kopierten Architekturzeichnungen, welche bei der Planung und Errichtung des Palazzo Farnese in Piacenza zum Einsatz kamen.<sup>31</sup> So monierte Jacopo Barozzi im August des Jahres 1564 gegenüber der Auftraggeberin „gewisse recht schlecht gemachte Kopien“ („certe copie assai malfatte“) seiner Entwurfszeichnungen, welche er bei einem Besuch der Baustelle anstelle der Originale vorgefunden habe, und stellte in Aussicht, dass er, weil das mangelhaft kopierte Planmaterial zum Weiterbau des Palastes unbrauchbar sei, die abhanden gekommenen (Original-)Zeichnungen „aufs Neue machen“ („refare li disegni di nuovo“) wolle. Dies geschehe anhand einer einbehaltenen, jedoch zuhause in Rom liegenden „copia“ seiner Entwürfe, was man in diesem Fall wohl als *Zweitausfertigung* verstehen darf.<sup>32</sup> Mit den *schlecht gemachten Kopien* könnten jene

29 Die Blattformate im Vergleich: 63,5 × 49,8 gegenüber 84,0 × 57,0 cm.

30 Mit dieser Ergänzung ging zugleich eine Fehlerbereinigung einher, da ein der Gebäudelogik zuwider laufender gewölbter Dachraum in eine Altane mitsamt einer von dort zur Wendeltreppe führenden Portalöffnung umgeändert wurde.

31 Für das Folgende vgl. Lotz 1939, 65 f., 69 f. Lotz waren die Risszeichnungen im Staatsarchiv in Parma und auf Windsor Castle nicht bekannt.

32 Jacopo Barozzi da Vignola an Herzogin Margarete, Parma, 22. August 1564, ediert bei Giovannoni 1931, 263: „[...] Al'arivo [in Piacenza am 28. Juni; Anm. d. Verf.] appresentai la littera al Bosello il quale me disse non haver'altrimenti li disegni, ma haverli dati a Pacchiotto per ordine di S.[ua] E. [ccelenza] et ch' il detto Pacchiotto li haveva portati via, per il che venne in non poca colera, et stetti un pezzo in forse dil crederglielo o no, non mi monstrandolo lui littera alcuna di S. E. ne manco recivuta dil Pacchiotto, tanto più non credendo io come ho poi trovat'essere così che S. E. havess'ordinat'al Bosello che desse detti disegni al Pacchiotto, ma che si bene glieli monstrasse et non li lassasse portar via, così non potendo far'altro mi son servito de certe copie assai malfatte ch'haveva fatto recopiar il Bosello per mostrar' al Testa l'ordine della fabb.[ri]ca à fin che la non perda tempo, con animo com'io sia à Roma di refare li disegni di nuovo perche io ho la copia presso di me in Roma, [...]“ An

Nachzeichnungen der Originalrisse gemeint sein, welche noch im Jahr 1561 der in Piacenza in herzoglichen Diensten tätige Baumeister Cristoforo Cattaneo, gen. *Il Lanzo*, angeblich in der erstaunlich kurzen Zeit von vier Stunden angefertigt haben soll.<sup>33</sup> Herauskam dabei bezogen auf die Originalrisse eine im Format und somit auch im Maßstab reduzierte Ausführung (wortwörtlich „una copia senza tante grandezze“). Diese war notwendig geworden, um auf der Baustelle durchgängig Baupläne vorliegen zu haben, weil Giacinto Barozzi die Entwurfszeichnungen seines Vaters nach dessen Erfahrungen nicht aus der Hand geben wollte und diese sogar an seinen Dienstsitz in Parma mitgenommen hatte.<sup>34</sup> Dass letztere drei Jahre später, als Jacopo Barozzi die Baustelle besuchte, dort weder vorlagen noch herbeigeschafft werden konnten und lediglich die monierten Kopien zur Verfügung standen, war jedoch nun nicht mehr das Verschulden seines Sohnes Giacinto, sondern dasjenige des seinerzeit absenten Hofbaumeisters Francesco Paciotto, hielt dieser doch inzwischen beharrlich die Hand auf dem originalen Planmaterial, nachdem es ihm zur Überarbeitung ausgehändigt worden war.<sup>35</sup>

Akteuren sind genannt: der mit „Sua Eccellenza“ gemeinte Herzog, der die Bauverwaltung innehabende Piacentiner Haushofmeister Giovanni Boselli, der zwischenzeitlich mit dem Palastbau in Piacenza betraute, jedoch abwesende Parmenser Hofbaumeister Francesco Paciotto, welcher zu jener Zeit die Originalpläne in Besitz hatte, von diesen allerdings zum Missfallen Vignolas abgewichen war, sowie der von Vignola für den Weiterbau des Palastes auserkorene Bauführer Giovanni Francesco Testa.

33 So die Vermutung von Lotz 1939, 69 (Nr. 4 u. 5).

34 Vgl. das Schreiben des Piacentiner Haushofmeisters Giovanni Boselli an Herzog Ottavio Farnese, Piacenza, 24. Juli 1561, in Ausschnitten zit. bei Ronchini 1865, 365: „Però V.[ostra] E.[ccellenza] sii servita di mandarlo subito, et egli [Giacinto Barozzi; Anm. d. Verf.] porti li disegni con animo di darmene copia, [...]. Et, se a lui parrà tanta fatica et tanta dispendio di tempo il fare una copia, mi accomodi del suo originale, et s'assecuri di me che glielo restituirò subito, perchè il Lanzo, servitore di V.E. et ufficiale sopra detta fabrica, in quattro hore ne caverà una copia senza tante grandezze. Et non pensi che io ricerchi questa copia per imparare architettura, nè di utile: la ricerco solamente per beneficio della fabrica e per poter eseguire la commissione mia [...]“. Vgl. zu den Umständen Lotz 1939, 65, 69.

35 Vgl. diverse Schreiben des Piacentiner Haushofmeisters Giovanni Boselli: Zunächst an den Herzog Ottavio Farnese, Piacenza, 5. Juli 1564, ed. bei Ronchini 1865, 381 (Nr. VI): „Quanto alli disegni, perchè il Pacchiotto portò via li originali, come sa V.[ostra] Ecc.[ellenza]“; io gli ho consignate tutte le copie che mi trovavo appresso di me, per le quali si può vedere il medemo come si fossero li originali.“ Sodann am selben Tag an den Hofbediensteten Paolo Vitelli, ediert bei Ronchini 1865, 381 f. (Nr. VII): „[...] la doglianza che fa il Vignola perchè non si trovino qui li suoi disegni del Palazzo, et che io gli ho detto haverli dati al Pacchiotto. [...] Ho consignato al detto Vignola tutte le copie de' suoi disegni, che havevo appresso di me et una de le sue medeme, quale parimente mi ritrovava; [...]“. Und schließlich zwei Wochen später, am 19. Juli, noch einmal an denselben Adressaten, ediert bei Ronchini 1865, 383 (Nr. IX): „[...] ho fatto grandissimo errore in dare li disegni del Vignola in mano del Pacchiotto, [...]. Benchè il Vignola non resterà per questo, se vuole fare opera, di farla, perchè gli ho consignato tutte le copie del detto disegno simili a quelle che erano a sua mano.“ Geradezu gebetsmühlenartig beharrt Boselli auf der Übereinstimmung der von ihm veranlassten Plankopien mit den Originalen, offenbar um seinen *immensen Fehler* („grandissimo errore“) kleinzureden, der seiner Ansicht nach zu Recht darin bestand, das originale Planmaterial dem Paciotto überlassen zu haben.

Als Fazit zum Einsatz von Kopien im Rahmen von Korrespondenzarchitekturen, also bei örtlicher Trennung von Bauplanung und -ausführung, bleibt festzuhalten, dass als *Kopien* in der Regel die zum Versand an den Bauherrn beziehungsweise die Baustelle angefertigten *Reinzeichnungen* verstanden werden können, sprich: die um Fehler und Pentimenti bereinigten sowie sorgfältiger gerissenen und lavierten Duplikate der Entwurfszeichnungen.

## Kopiertechniken

Um das im vorhergehenden Abschnitt exemplarisch zutage getretene Phänomen des mehr oder minder treuen Kopierens von Architekturzeichnungen besser verstehen zu können, bedarf es einer Erläuterung der dabei praktizierten Kopiertechniken. Die präziseste, wenngleich arbeits- und daher auch zeitintensivste Art und Weise, eine Risszeichnung zu kopieren, also eine mit Hilfe der Zeichenwerkzeuge, dem so genannten Reißzeug,<sup>36</sup> erzeugte Architekturdarstellung, ist der vorlagengetreue Nachvollzug der zur jeweiligen architektonischen Figuration führenden geometrischen Zeichenoperationen unter neuerlicher Anwendung des Reißzeugs.<sup>37</sup> Man kann hier, analog zu *nachzeichnen*, von *nachreißen* sprechen, während die Resultate eines solchen Prozedere sich kurz und knapp als *Risskopien* benennen lassen. Das Nachreißen erleichtern Hilfstechniken: zum einen das Durchstechen von Kreismittelpunkten sowie von markanten Eckpunkten, zum anderen das Verlängern von bereits bestehenden beziehungsweise das Anlegen zusätzlicher Hilfslinien mittels der Reißschiene oder des Lineals. Wird im ersten Fall das Original über das Zeichenpapier der Risskopie gelegt, so werden im zweiten Fall beide Blätter neben- beziehungsweise untereinander fixiert. Ein schnelleres, wenngleich weniger präzises – und deshalb eigentlich schon nicht mehr restlos formgetreues – Kopieren erlaubte eine als *Risskizze* benennbare Mischtechnik aus Riss- und Freihandzeichnung, bei der man lediglich Kreiskurven und längere gerade Strecken mit den Zeichenwerkzeugen zog und kürzere Linien freihand ergänzte.<sup>38</sup> Ebenfalls der Arbeitserleichterung und Zeitersparnis diene gelegentlich die auf Anwendung des Kopierrads oder der Kopiernadel basierende Technik der Nadelstichpause,<sup>39</sup> doch ist diese gleichermaßen mit dem Nachteil verbunden, gegenüber dem Original ungenauere Resultate zu liefern, weil nun die aus feinen Löchern bestehenden Pausspuren mit der Zeichenfeder nachgezogen

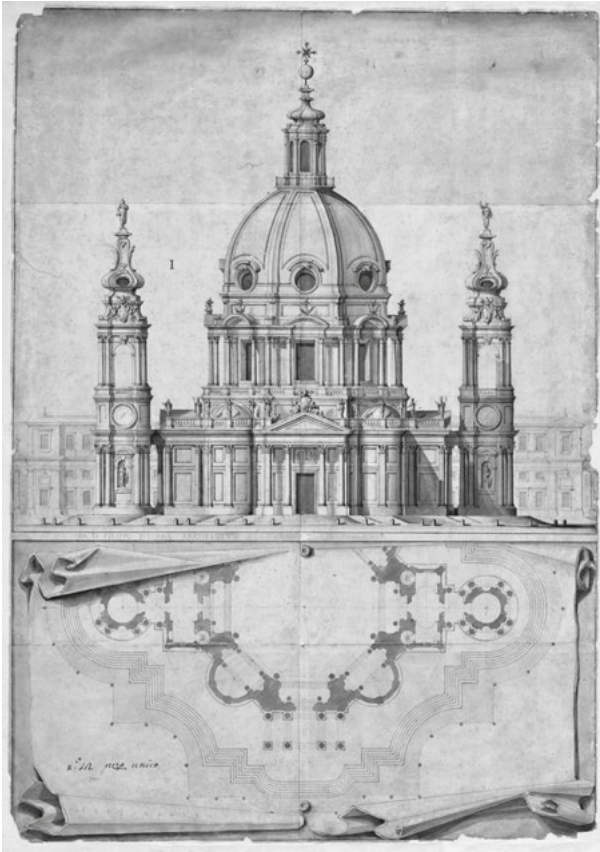
36 Auch als *Reiß-* oder *Zeichenbesteck* bezeichnet.

37 Zur Technik des frühneuzeitlich-frühmodernern Risszeichnens siehe Lehmruch 1997 und Klöffler 2011, speziell zu den dabei üblichen Zeichenwerkzeugen z. B. Hambly 1988, 69–88, 105–114.

38 Beispiele zu Wiener Kirchengrundrissen bei Jahn 2011b, 462–485 (Nr. 5), 578–583 (Nr. 17).

39 Bei Anwendung des Kopierrads wird ein gleichmäßig radial mit feinen Spitzen versehenes Metallrädchen über die Linien der zu kopierenden Zeichnung gerollt, wodurch eine sich auf den Träger der Kopie durchdrückende Perforation entsteht; vgl. Klöffler 2011, 79.





1 Filippo Juvarra, Entwurf einer doppeltürmigen Kuppelkirche in Grund- und Aufriss, 1707, im 18. Jh. in der Accademia di San Luca zu Rom ausgestellt sog. *dono accademico*, lavierte Risszeichnung auf Papier, Rom, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, disegni, no. 2150

werden mussten, dies zumeist freihand, insbesondere bei gekrümmten Linien.<sup>40</sup> Außerdem nahm das Original durch die Perforation Schaden. Erst mit der Entwicklung der auch als *Blaupausverfahren* (*blueprint*) bekannten Cyanotypie seit den 1840er Jahren war ein lichtchemisches Kopierverfahren gefunden, mit welchem das Lineament von Bauplänen dupliziert oder gar vervielfältigt werden konnte, ohne das Original dabei zu schädigen. Dennoch war auch dieses letztlich um 1870 zur technischen Reife gelangte Kopierverfahren mit Nachteilen behaftet, mussten doch dafür einerseits die Originale auf Transparentpapier gezeichnet werden, während andererseits in den Kopien das in der Regel schwarz getuschte Lineament der Originale als weißes Negativ auf blauem Grund

40 Dies gilt auch für die Ölpapier- und die Durchscheinpausen sowie die mit dem Pantografen maschinell erzeugten Zeichnungskopien; vgl. Klöffler 2011, 79 f. bzw. 81.



2 Filippo Juvarra, Replik der Risszeichnung in Abb. 1 mit neu eingebrachter Turmvariante als für die Papstfamilie Albani bestimmtes Kirchenprojekt, um 1707/1708, lavierte Risszeichnung auf Papier, 95,0 × 61,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Hdz 1156

erschien.<sup>41</sup> Wollte man diese Nachteile vermeiden, blieb weiterhin nichts anderes übrig, als an der althergebrachten arbeitsintensiven Risskopie festzuhalten.<sup>42</sup>

### Weitere Kopieranlässe

Neben den im Zentrum des Aufsatzes stehenden Korrespondenzarchitekturen gibt es selbstverständlich noch weitere Anlässe, Architekturzeichnungen zu kopieren. Da wäre

41 Vgl. Frank 1959, 11 f. Zur Funktionsweise des Verfahrens siehe Eder/Trumm 1929, 21–24, 34–71.

42 Abhilfe schuf erst die in den 1920er Jahren eingeführte Diazotypie, eine nun zu positiven Abbildungen führende Weiterentwicklung des Lichtpausverfahrens, für welche auch nichttransparente, aber dennoch kopierfähige Zeichenpapiere angeboten wurden; vgl. Frank 1959, 13 f.; Eder/Trumm 1929, 227–249.

zunächst der Fall, dass der Architekt quasi sich selbst kopiert, indem er eine *Replik* seines Entwurfes herstellt,<sup>43</sup> – diesmal nicht, um eine Arbeitsgrundlage einzubehalten, sondern um das Projekt einem weiteren Auftraggeber zu präsentieren. Als Beispiel hierfür sei jener in Grund- und Aufriss vorgestellte Kirchenentwurf angeführt, welchen der spätere savoyische Hofarchitekt Filippo Juvarra in Rom der päpstlichen Kunstakademie, der Accademia di San Luca, im Jahr 1707 als Aufnahmestück (*dono accademico*) überreicht hatte (Abb. 1).<sup>44</sup> In der Folge legte er eine lediglich geringfügig abgeänderte Zweitfassung davon der Papstfamilie Albani (Papst Clemens XI. und dessen Nepoten Alesandro und Annibale) als konkretes Bauprojekt für eine monumentale doppeltürmige und überkuppelte Begräbniskirche vor (Abb. 2).<sup>45</sup> Das Aufnahmestück wiederum wurde seinerzeit in der Accademia di San Luca dauerhaft in verglastem Rahmen ausgestellt, damit es von Architekturstudenten kopiert werden konnte.<sup>46</sup> Die historische Plansammlung des Sächsischen Landesamtes für Denkmalpflege in Dresden verwahrt eine solche säuberlich mithilfe des Reißzeugs angefertigte Kopie eines Anonymus, welche sich allerdings auf den Aufriss der Kirche beschränkt (Abb. 3).<sup>47</sup> Mit letztgenanntem Beispiel ist die Überleitung zur Beschaffung architektonischer Information durch getreues Kopieren von Plänen gegeben. Das Anlegen einer Vorlagensammlung im Sinne eines Musterbuchs war in der Frühen Neuzeit für angehende Architekten unumgänglich, um später eigenständig entwerfend tätig sein zu können.<sup>48</sup> Hierbei bedeutete das sorgfältige Nachreißen von Plänen eine doppelt nützliche Option zur Anreicherung der persönlichen Vorlagensammlungen, weil nicht nur die architektonische Information maß- und

- 43 Die Begriffsunterscheidung zwischen *Kopie*, bei welcher Urheber und Kopist nicht identisch sind, und dem gegensätzlichen Fall der *Replik* nach Frieß 1993, 237 f.
- 44 Rom, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, disegni, no. 2150: grau lavierte Risszeichnung in brauner Tinte, Grundriss (auf einem fingierten Auflageblatt dargestellt) und Fassadenriss einer doppeltürmigen Kuppelkirche, Blattformat 100,0 × 71,0 cm; vgl. Millon 1984, 311 f., 142; Kieven 1993, 204 f. (Nr. 72); Millon 2000, 517; Manfredi 2010, 256. – Siehe zu Juvarras Leben und Werk z. B. Millon 2000, sowie zur Accademia di San Luca als Ausbildungsinstitution für Architekten Kieven 1999, 188–200, und insbesondere Cipriani 2009, 352–354.
- 45 Nun um einen Querschnitt ergänzt. Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, HdZ 1156u. 1157: zwei grau lavierte Risszeichnungen in brauner Tinte, Grund- und Fassadenriss sowie Grundriss und Querschnitt, an den Rändern jeweils partiell beschnitten, Blattformat 95,0 bzw. 93,4 × 61,5 cm; vgl. Jacob 1975, 146 (Nr. 751–752); Millon 1984, 142 f., 315–317; Kieven 1995a, 160; Manfredi 2010, 260 f. Urfassung und Replik der Grund- und Fassadenrissdarstellung unterscheiden sich vordergründig durch die Variation des fingierten Auflageblattes sowie durch das Einführen einer Turmvariante auf der rechten Seite, sodann lässt der Aufriss mehrere Detailveränderungen erkennen. Zum möglichen Hintergrund der Planung vgl. Gritella 1992, I, 97–101 (Nr. 9), Manfredi 2010, 255–270.
- 46 Kieven 1993, 205, bzw. 1995a, 158. Zur Zeichenpraxis an der Accademia di San Luca zuletzt Kieven 2011, 22–31.
- 47 Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plansammlung, M 51.I.Bl. 16: farbig lavierte Risszeichnung, 71,0 × 72,8 cm, rückseitig beschriftet: „in Rohm gezeichnet“; vgl. Niederlag 2014, 126. Millon 1984, 311 f., verweist auf Kopien im National Museum in Stockholm sowie in Kopenhagen, Kunstakademiets Bibliothek (Aufriss), Riksarkivet (Grundriss).
- 48 Vgl. Jahn 2014, 91 f.



**3** Anonym, Kopie des Aufrisses in Abb. 1, nach 1707, lavierte Risszeichnung auf Papier, 71 × 72,8 cm, Dresden, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Plan-sammlung, M 51.I.Bl.16

formpräzise dupliziert wurde, sondern die Architekturstudenten sich durch diese Art des Kopierens zugleich im Reißbrettzeichnen übten. Ein treffendes Beispiel für diese Praxis sind jene Risskopien, welche der Münsteraner Hofarchitekt Johann Conrad Schlaun in Rom angefertigt hatte, als er sich im Jahr 1722 studienhalber dort aufhielt. Es handelt sich dabei unter anderem um sorgfältige Duplikate der originalen Entwurfszeichnungen für die damals durch das römische Architektenteam Giovanni Battista Contini und Antonio Canevari neu erbaute Kirche SS. Stimate di S. Francesco aus den Jahren 1714–19 sowie für die vom Zweitgenannten allein modernisierte frühchristliche Kirche SS. Giovanni e Paolo.<sup>49</sup> Weil die Originale jeweils verloren sind, sei bei dieser Gelegenheit am

<sup>49</sup> Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Hdz 4858–4861: vier lavierte Risszeichnungen zu SS. Stimate di S. Francesco, Grundriss, Fassadenriss mitsamt Glockentürmchen, Längsschnitt und Querschnitte gen Altar und Innenfassade, durchschnittliches Blattformat 52 × 75 cm; vgl. Ausst.-Kat. Münster 1973, II, 24 (Nr. 12.7–12.10), Abb. ebd., 30–33; Reuther 1982, 87; Kieven 1995b,

Rande bemerkt, dass aus heutiger Sicht dem damaligen Kopierwesen unabsichtlich ein nicht zu unterschätzender dokumentarischer Wert zukommt, kompensieren doch in unzähligen Fällen erhalten gebliebene Plankopien die hohen Verluste an originalem Planmaterial.<sup>50</sup> Als Extrem für das sammelnde Kopieren von Risszeichnungen ist der mährische Architekt Franz Anton Grimm zu nennen, hatte dieser doch eine über 900 Blatt vereinigende Vorlagensammlung zusammengetragen, die bis heute überdauert hat.<sup>51</sup>

Ein weiterer Zweck der Beschaffung architektonischer Information durch getreues Kopieren von Plänen galt der Vorbereitung von vorbildbasierten Bauprojekten, indem hierzu Pläne der infrage kommenden Vorbilder mittels Kopieren organisiert werden mussten, falls zu diesen die Mustersammlung des Architekten und die ihm und seinen Auftraggebern greifbare Architekturpublizistik nichts hergaben. Kopiert wurde in diesen Fällen sowohl originales Planmaterial als auch Tafeln architektonischer Kupfersticheditionen. Beide Möglichkeiten scheinen beispielsweise zu Beginn der 1720er Jahre von der niederschwäbischen Benediktinerabtei Ottobeuren praktiziert worden zu sein, um an Entwurfsvorlagen für den Bau der Abteikirche zu gelangen. Als Vorbilder waren die beiden rotundenförmigen kaiserlichen Votivkirchen Wiens auserkoren, und so besorgte man sich in Ottobeuren vermutlich von der Peterskirche am Graben eine Risskopie der Grund- und Aufrisszeichnung des von Johann Lucas von Hildebrandt stammenden Originalentwurfs,<sup>52</sup> während man bezüglich der Karl-Borromäus-Kirche über den Umweg

50–53 (Nr. 10.7–10.10), Abb. ebd., 44 (Nr. 10.10), 48 (Nr. 10.9), 52 (Nr. 10.7 u. 10.10); Bußkamp 1992, 31–36, Abb. 31–34. – Ebd., Hdz 4862–4863: zwei lavierte Risszeichnungen zu SS. Giovanni e Paolo, Kombination aus halbiertem Grundriss und Längsschnitt sowie Detailschnitten und -grundrissen eines Seitenschiffs, durchschnittliches Blattformat 51 × 75 cm; vgl. Ausst.-Kat. Münster 1973, II, 24 (Nr. 12.11–12.12), Abb. ebd., 34 f.; Reuther 1982, 87; Kieven 1995b, 53 (Nr. 10.11–10.12), Abb. ebd., 48 (Nr. 10.11), 53 (Nr. 10.12); Bußkamp 1992, 36–40. Die farbig lavierten Blätter sind bislang lediglich als sw-Abbildungen reproduziert worden. Allgemein zu Schlauns angeführter und weiterer römischer Kopiertätigkeit vgl. Noehles 1973, 126–128; Reuther 1982, 82–86; Bußkamp 1992, 27–47; Kieven 1995a, 164–170; Kieven 1995b, 45–49. Zu Leben und Werk siehe z. B. Ausst.-Kat. Münster 1995, Boer/Buske 1995.

50 So auch im Fall von Johann Lucas von Hildebrandts Originalentwurf für die Wiener Peterskirche; vgl. unten Anm. 53.

51 Sammlungskomplexe „Grimmova sbírka“ in Brno, Moravská Galerie, Místodržitelský palác, und Rájec-Jestřebí, Státní zámek Rájec nad Svitavou. Eine umfassende Katalogisierung und Erforschung der auch erworbene Blätter enthaltenden Sammlung steht noch aus. Grundlegend: Ausst.-Kat. Kroměříž 1981, rezensiert von Hellmut Lorenz, Burlington Magazine, 124, 1982, 727 f.; vgl. Jahn 2011b, 516, 525 (Anm. 1). Als Überblick zu Franz A. Grimms Werdegang und Sammeltätigkeit siehe Kroupa 2004.

52 Weilheim i. OB, Stadtmuseum, Inv. D II 178: mehrfarbig lavierte Risszeichnung in Tusche und Bister, Blattformat 52,5 × 34,0 cm; vgl. Jahn 2004, 197–200; Jahn 2011b, 448–461 (Nr. 4). Der Beweis, dass es sich bei dem Blatt um eine zwar qualitativ mindere, aber dennoch exakte Kopie eines verschollenen Wiener Originals handeln muss, wird argumentativ vielschichtig geführt bei Jahn 2011b, 56–114, 384–396, 452–454. Dischinger 2011, II, 426–428, und Schwager 2017, 241 (Anm. 1087), haben sich der nach Ottobeuren weisenden Provenienzhypothese des Verfassers nicht anschließen wollen. Zum Planungskontext vgl. Jahn 2004 bzw. das Resümee hierzu bei Jahn 2011b, 455–458. Auch diesbezüglich hat Dischinger 2011, I, 104, II, 360–366, 426–428, eine andere Sichtweise.

einer Risskopie auf eine Kupferstichedition zurückgreifen konnte. Im historischen Planarchiv der Abtei wird nämlich ein Blatt aufbewahrt, das den Grundriss jener Kirche zeigt (Abb. 5) und folgendermaßen beschriftet ist:

Copiert auß Herrn Fischern, Ihro Kayserl[ichen] May[elst[ät] Ingenieur, Baukunst = Buch von Caspar, Melchior, Balthasar, Radtmiller von Clösterholzen A[nn]o 1722. 28. Julij.<sup>53</sup>

Gemeint ist mit dem Verweis auf die Kopiervorlage die im Vorjahr, also 1721 und somit frisch in Wien erschienene und als *Entwurff einer historischen Architectur* betitelte Querfolioedition des damaligen kaiserlichen Obersten Hofbauinspektors Johann Bernhard Fischer von Erlach.<sup>54</sup> Die darin auf Tafel XV des IV. Buches gezeigte Architekturdarstellung war kopiert worden (Abb. 4), allerdings unter Weglassung der Beschriftungen. Als Kopist verewigte sich der seinerzeit in Diensten der Abtei stehende schwäbische Landbaumeister und Stuckateur Kaspar Radtmiller.<sup>55</sup> Die Formulierung „copiert“ benennt nicht nur das Herstellungsprozedere der Zeichnung, sondern weist zugleich deren Rezipienten im Sinne einer Qualitätsbekundung darauf hin, dass man auf die getreue formale Übereinstimmung des Dargestellten mit der gedruckten Vorlage vertrauen darf.

In Anbetracht der Erwähnung von Kupfersticheditionen sei noch darauf hingewiesen, dass selbstverständlich auch zur Vorbereitung von Architekturpublikationen Kopierprozesse gehörten, nämlich wenn vom Kupferstecher ein Architekturriss maß- und liniengetreu auf die Druckplatte übertragen wurde, wobei ihm wiederum fallweise die Stichvorlage als eigens dafür angefertigte getreue Kopie eines Originals vorliegen konnte.

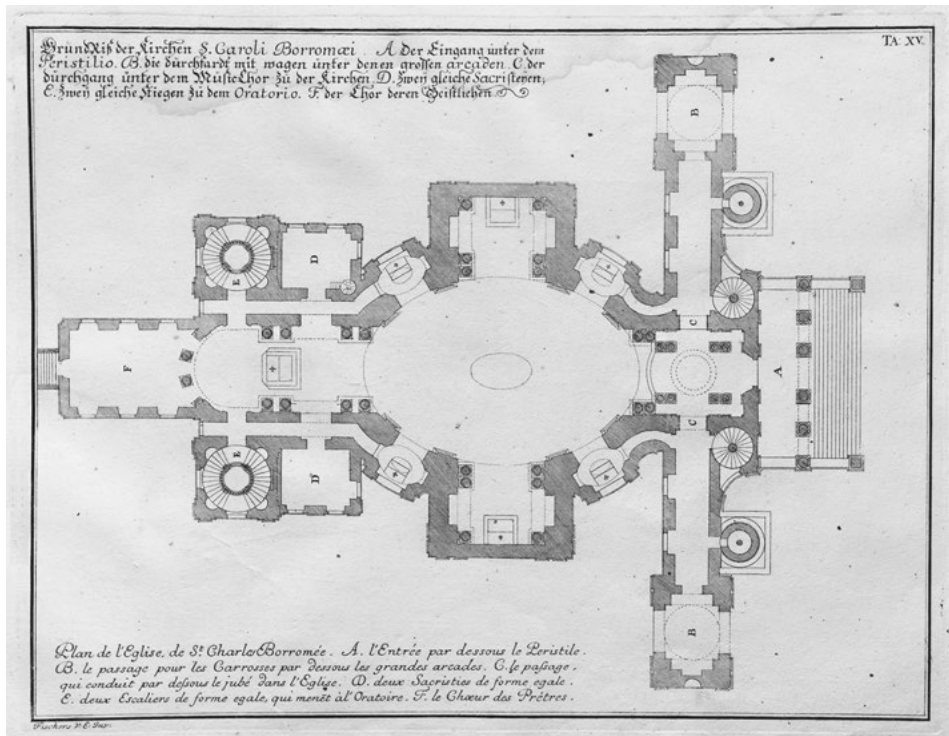
### Fazit: der mediale Status der Plankopie

Als Hinführung auf abschließende Überlegungen zum medialen Status der Plankopie im frühneuzeitlichen Architekturbetrieb sei ein Fallbeispiel betrachtet, bei welchem die Plankopie, im Unterschied zum letztgenannten Beispiel, um die Abschrift von textlicher Information bereichert ist. Gemeint sind vier in die Dresdner Sächsische Landesbiblio-

53 Ottobeuren, Benediktinerabtei St. Theodor und Alexander, Archiv, Plansammlung, Inv Za T 31: braun und grau lavierte Risszeichnung in schwarzbrauner Tinte, Blattformat 29,9 × 41,7 cm; vgl. Schwager 2017, 439 f. (Nr. Ex 8); Dischinger 2011, I, 104, II, 544 f.; Jahn 2004, 184 f., 197, bzw. ders., 2011b, 455, 460 (Anm. 22); Kosel 1980, 48, 79.

54 Leben und Werk im Überblick bei Lorenz 1992, Kreul 2006. Die genannte Kupferstichedition, eine Mischung aus Universalgeschichte der Weltarchitektur und Publikation des eigenen Œuvres, ist in stark verkleinertem Format reediert bei Keller (Hg.) 1978. Grundlegend hierzu Kunoth 1956; vgl. auch Lorenz 1992, 42–48, Kräftner 2001.

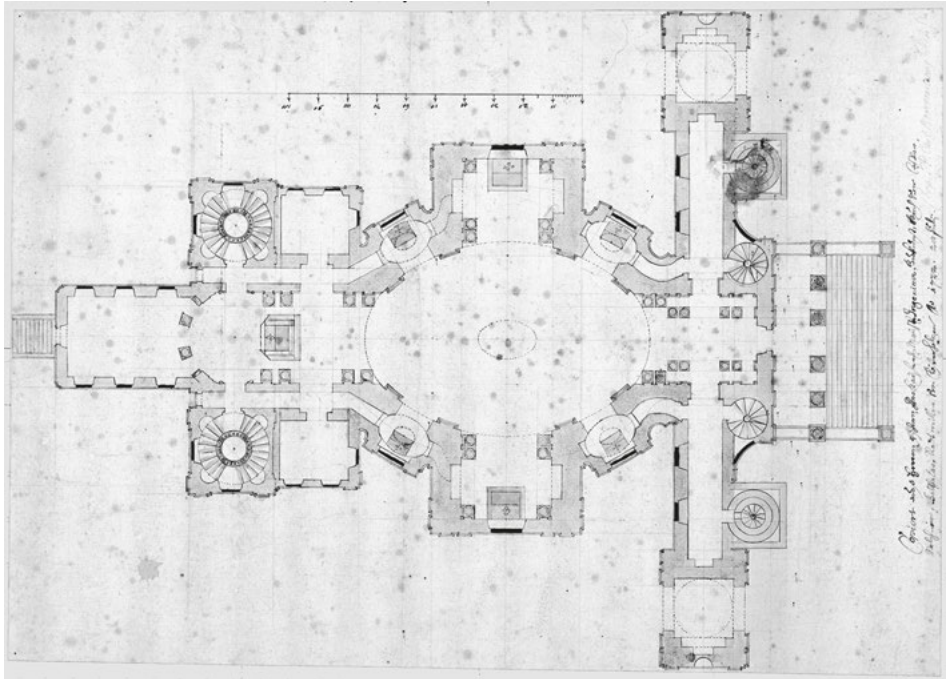
55 Zur Kopiervorlage vgl. Kunoth 1956, 148. Es handelt sich bei dem Ottobeurer Derivat laut Dischinger 2011, II, 544, um eine in lediglich wenigen Details von der Kopiervorlage abweichende 1:1-Kopie der Grundrissdarstellung, der jedoch, weil es der Kopiervorlage an einem Maßstab mangelt, ein letztlich maßlich nicht zum Referenzbauwerk passender Maßstab zu 100 Einheiten hinzugefügt wurde. Das Blatt lässt ein mit dem Graphitstift gezogenes Raster aus Hilfslinien erkennen. – Zum Kopisten, der seine Herkunft hier nach dem bei Donauwörth gelegenen Benediktinerinnenkloster Holzen benennt, siehe Lieb 1933, 79–98; Kosel 1980, 46.



4 Anonymer Kupferstecher nach Johann Bernhard Fischer von Erlach, Grundriß der kaiserlichen Votivkirche St. Karl Borromäus zu Wien, Radierung, Tafel XV des IV. Buches von Fischer von Erlach, Johann Bernhard, Entwurf einer historischen Architectur, Wien 1721

thek – Staats- und Universitätsbibliothek gelangte Blätter, auf denen sich dem Planungs- und Bauprozess des päpstlichen Kameralgerichts zu Rom (*Curia Innocenziana*, bekannt auch als Palazzo Montecitorio) zuordenbare Zeichnungen und Beschriftungen finden (Abb. 6).<sup>56</sup> Architekt war der schon in Zusammenhang mit den Korrespondenzarchitek-

56 Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, Klebeband Mscr.Dresd.L.8: ARCHITEKTUR RISSE, fol. 15, 17, 19 und 152: vier Risszeichnungen in Tusche, davon fol. 19 und 152 grau laviert sowie fol. 17 und 19 mit Kommentaren beschriftet, max. Blattformat bei hochformatigem fol. 17 und querformatigem fol. 19 ca. 53 × 74 cm, die anderen beiden querformatigen Blätter ungefähr halb so groß. Die Blätter zeigen die Hofarkaden im Aufriss (fol. 15), das Haupttreppenhaus (fol. 17) und die Loggiengänge (fol. 19) in Grundriß und Schnitt sowie das Hauptportal in Aufriss und halbiertem Grundriß (fol. 152); bislang unpubliziert, jedoch online gestellt, URL: [http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70300320/df\\_dz\\_0001762bzw.df\\_dz\\_0001763,df\\_dz\\_0001764,df\\_dz\\_0001871](http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/70300320/df_dz_0001762bzw.df_dz_0001763,df_dz_0001764,df_dz_0001871) (letzter Zugriff 13.02.2018). Zum in die Jahre 1694–1698 weisenden Planungskontext siehe Brahm/Hager 1977, 112–125, Portoghesi 2009, 25–39, Carbonara Pompei 2010, 25–37.



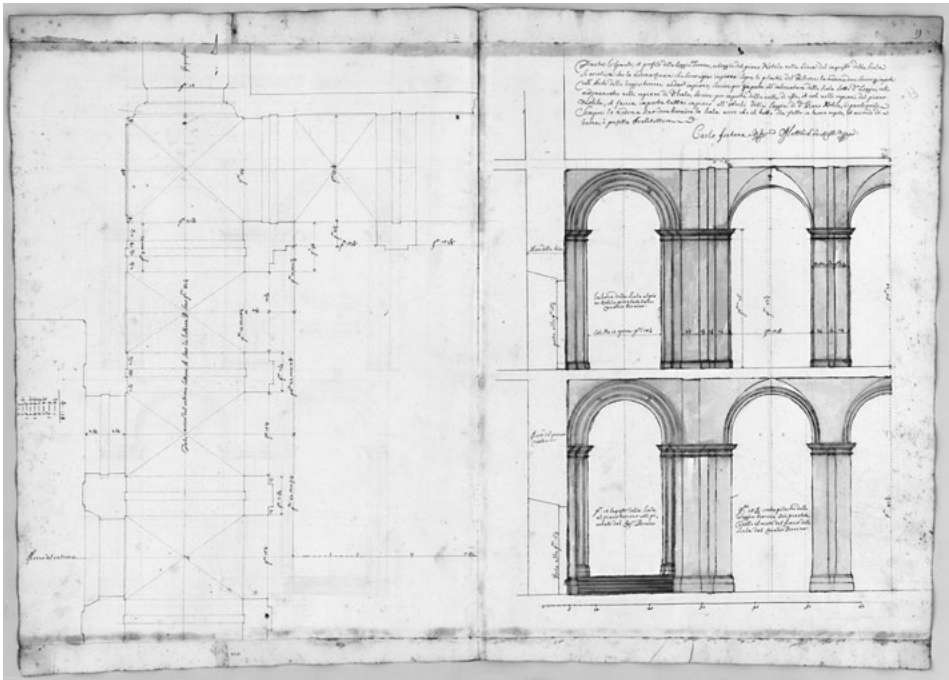
5 Kaspar Radmiller, Grundriss der kaiserlichen Votivkirche St. Karl Borromäus zu Wien (Kopie der Radierung in Abb. 4), 1722, lavierte Risszeichnung auf Papier, 29,9 × 41,7 cm, Ottobeuren, Benediktinerabtei St. Theodor und Alexander, Archiv, Plansammlung, Inv. Za T 31

turen erwähnte Carlo Fontana, assistiert durch seinen römischen Kollegen Matthia De Rossi als Bauleiter.<sup>57</sup> Kopiert wurden offenbar drei schriftlich kommentierte Erläuterungszeichnungen des Architektenteams zum Problem der Erschließung des Gebäudes über Treppenhäuser und Loggiengänge sowie ein Aufriss des Hauptportals. Im Sinne von Urkundenabschriften schließen die Textkopien sogar die Signaturen der beiden Architekten samt jeweiligem *manu proprio* mit ein (Abb. 7).<sup>58</sup> Dieses Fallbeispiel weist den Weg zu der These, dass der mediale Status der Plankopie als Duplikat eines Architekturentwurfs (man könnte auch von einem *Faksimile* desselben sprechen) prinzipiell der im vor- und frühmodernen Kanzleiwesen gebräuchlichen *Abschrift* von Urkunden (Diplome, Ver-

57 Siehe zu Erstgenanntem oben Anm. 16, bzw. zu Zweitgenanntem Menichella 1985. Die Mitarbeit Matthia De Rossis fällt laut Braham/Hager 1977, 113, 117, in die Jahre 1694/1695 und wurde durch dessen Tod beendet.

58 Allein der Umstand, dass die Handschrift weder Carlo Fontana noch Matthia De Rossi zugeordnet werden kann, spricht für das Vorliegen von Kopien. Hochedlinger 2009, 48, zufolge könnte allerdings das *manu proprio* auch vom Kopisten hinzugefügt worden sein, um die Eigenhändigkeit der Originalunterschriften zu vermerken.



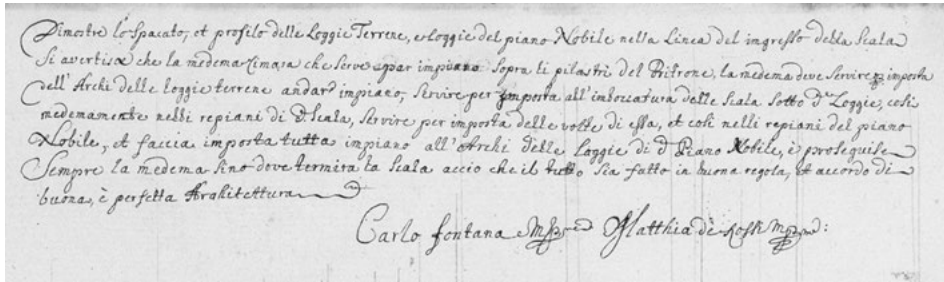


6 Anonymer Kopist nach Carlo Fontana und Matthia De Rossi, hofseitige Loggiengänge des päpstlichen Kameralgerichtspalastes (Curia Innocenziana) zu Rom in Grundriss und Schnitt, nach 1695, lavierte Risszeichnung auf Papier, 52,5 × 74,2 cm, Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Handschriftensammlung, Mscr.Dresd.L.8: ARCHITEKTUR RISSE., fol.19

träge etc.) als händisch ausgeübter Praxis der Duplizierung von textlicher Information vergleichbar ist.<sup>59</sup> Und selbstverständlich wurden Urkundentexte, um dem Vergeuden kostbarer Schriftträger und wertvoller Arbeitszeit vorzubeugen, vorab *konzipiert*, also entworfen, und sodann *ins Reine geschrieben*, was auch einem Kopiervorgang gleichkommt, wenn man von der damit einhergehenden qualitativen Verbesserung des Schriftbildes einmal absieht.<sup>60</sup> Im Kontext der Korrespondenzarchitekturen kann außerdem die im vor- und frühmodernen Kanzleiwesen übliche briefliche Geschäftskommunikation zum Vergleich herangezogen werden, bestehend aus dem in der Briefausgangsakte abgelegten *Konzept* als Textentwurf und dem Versand von dessen Abschrift, nun in Form

59 Hierzu siehe auch den Beitrag von Ruth Wolff im vorliegenden Band.

60 Vgl. für das mittelalterliche Kanzleiwesen Hartmann 2004, 25–27, Kloosterhuis 2004, 70–72 (Stichworte *Kopial-*, *Missiven-* und *Registerbuch*), ferner Hochedlinger 2009, 34 f., sowie für das frühneuzeitliche ebd., 47–49.



7 Detail aus Abb. 6, mit Abschrift des Beschriftungstextes

einer *Reinschrift*, auch *Ausfertigung* genannt, an den Empfänger.<sup>61</sup> Abschriften wurden benötigt, wenn das Original, also die *Urschrift*, trotz Informationsbedarf über dessen Wortlaut entweder nicht in Umlauf gebracht werden durfte beziehungsweise geschont werden sollte oder mehreren Beteiligten, zum Beispiel Verhandlungspartnern, ein bestimmter Rechtsvorgang gleichzeitig bekannt zu machen war. Wurden in letztgenanntem Fall Duplikate von Urkunden benötigt, dann spricht man von *Zweitschriften*.<sup>62</sup> Wie bei allen diesen qualitativ unterschiedlichen Arten von Abschriften kommt es bei der Plankopie weniger auf die persönliche Handschrift des Kopisten an als vielmehr auf die inhaltliche Äquivalenz des Duplikats mit dem Original. Darüber hinaus ist noch eine formale Äquivalenz entscheidend, welche die Plankopie speziell den *Zweitschriften* vergleichbar werden lässt. Bei der Plankopie bedeutet dies die maß- und winkeltreue korrekte Wiedergabe des gesamten aus Strecken und Kreiskurven zusammengesetzten Lineaments der als Kopiervorlage fungierenden Architekturdarstellung, das Verständnis unterstützende oder semantisch konnotierte Lavierungen inbegriffen. Die Kopien verfertigten im Atelierbetrieb zumeist professionelle, dem entwerfenden Architekten assistierende Bauzeichner, die auf das Kanzleiwesen übertragen den als Schreiber agierenden Kanzleibediensteten entsprächen. Die Resultate des Kopiervorgangs sind fehlerbereinigt und deshalb, obgleich in der Frühen Neuzeit gemeinhin als *Kopien* bezeichnet, einer *Reinschrift* vergleichbar als *Reinzeichnungen* des Entwurfs aufzufassen, die dem Auftraggeber vorgelegt beziehungsweise übersandt werden können.

Die Plankopie ist folglich zunächst einmal ein Kommunikationsmedium, da sie dem Transfer architektonischer Information dient, die im Plansatz teils grafisch-diagrammatisch, teils grafisch-bildhaft dargelegt ist.<sup>63</sup> Der von der Plankopie geleistete Informationstransfer kann sich von Architekt zu Auftraggeber erstrecken oder von Architekt zur

61 Vgl. Schmid 2004, 81–85, 94, 97 f., 99 f., bzw. Hochedlinger 2009, 77–82, 122–124.

62 Hochedlinger 2009, 49.

63 Grundrisse sind rein diagrammatisch, wohingegen Aufrisse zum Bildhaften tendieren; vgl. Jahn 2014, 90 f.

Baustelle. Des Weiteren dienten Plankopien der Vorlage beziehungsweise Archivierung bei Baubehörden. Die Plankopie ist außerdem ein Aneignungsmedium, wenn sie der Beschaffung von Studienmaterial beziehungsweise dem Anlegen einer Mustersammlung dient. Hinzu kommt als verwandter Kopieranlass das Beschaffen projektspezifischer Entwurfsvorlagen und Planungsmuster, das sowohl durch den Architekten als auch durch den Auftraggeber erfolgen konnte, je nach Interessenlage und Engagement. Sei es zu Studienzwecken, im Planungs- und Entwurfsprozess oder zur Verständigung bei Korrespondenzarchitekturen, kopiert werden musste auf jeden Fall, wobei die Treue der Kopie ein wesentlicher Faktor war.

## Bibliografie

- Adorni, Bruno: Palazzo Farnese a Piacenza, in: Ausst.-Kat. Vignola 2002, 308–323.
- Adorni, Bruno: Jacopo Barozzi da Vignola, Mailand 2008.
- Ausst.-Kat. Domenico Martinelli, architetto ad Austerlitz – i disegni per la residenza di Dominik Andreas Kaunitz (1691–1705), hg. v. Aurora Scotti-Tosini (Mailand, Castello Sforzesco 2006/2007), Cinisello Balsamo/Mailand 2006.
- Ausst.-Kat. František Antonín Grimm – architekt XVIII. století (Kroměříž, Muzeum Kroměřížska 1981), hg. v. Jiří Kroupa (Studiích Muzeum Kroměřížska), Kroměříž 1981.
- Ausst.-Kat. Jacopo Barozzi da Vignola, hg. v. Richard J. Tuttle [u. a.] (Vignola, Palazzo Boncompagni 2002), Mailand 2002.
- Ausst.-Kat. Johann Conrad Schlaun, 1695–1773 (Schlaunstudien, 1), hg. v. Klaus Bußmann (Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 1973), 2 Bde., Münster 1973.
- Beck, Friedrich / Henning, Eckart (Hg.): Die archivalischen Quellen. Mit einer Einführung in die Historischen Hilfswissenschaften, 4., überarb. Aufl., Köln [u. a.] 2004.
- Boer, Hans-Peter / Buske, Stefan: J. C. Schlaun. Sein Leben. Seine Zeit. Sein Werk, Münster 1995.
- Braham, Allan / Hager, Hellmut: Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle (Studies in Architecture, 18), London 1977.
- Bußkamp, Barbara: Johann Conrad Schlaun 1695–1773. Die Sakralbauten (Schlaunstudien, 5), Münster 1992.
- Carbonara Pompei, Sabina: Il Palazzo, in: dies. [u. a.]: Montecitorio e gli altri palazzi della Camera dei deputati (Palazzi di Roma, 1, 5/6), Rom 2010, 20–57.
- Cipriani, Angela: Die *Accademia di San Luca* in Rom, in: Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte – Theorie – Praxis, hg. v. Ralph Johannes, Hamburg 2009, 344–358.
- Davari, Stefano: Urkunden und Inventare aus dem Archivio Storico Gonzaga zu Mantua, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 16.1895, CLXXXVII–CCII.
- Dischinger, Gabriele: Otobeuren. Bau und Ausstattungsgeschichte der Klosteranlage 1672–1802 (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige – Ergänzungsbände, 47), 3 Bde., Sankt Ottilien 2011.
- Dreyer, Peter: Beiträge zur Planungsgeschichte des Palazzo Farnese in Piacenza, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 8.1966, 160–203.
- Eder, Josef Maria / Trumm, Adam: Die Lichtpausverfahren, die Platinotypie und verschiedene Kopierverfahren ohne Silbersalze (Ausführliches Handbuch der Photographie, 4/4), 3., neu bearb. Aufl., Halle a. d. Saale 1929.
- Fagliari Zeni Buchicchio, Fabiano Tiziano: Palazzo Farnese a Caprarola, in: Ausst.-Kat. Vignola 2002, 210–233.
- Frank, Otto: Die Lichtpaustechnik (Handbuch der Reprographie, 1), Stuttgart 1959.
- Frey, Dagobert: Architekturzeichnung, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1937, 992–1013.
- Frieß, Peter: Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur, München 1993.

- Frommel, Christoph Luitpold: Vignola e il Palazzo Farnese a Piacenza, in: Vignola e i Farnese, hg. v. dems., Maurizio Ricci und Richard J. Tuttle, Mailand 2003, 221–247.
- Giovannoni, Gustavo: Saggi sulla architettura del Rinascimento, Mailand 1931.
- Grimtschitz, Bruno: Johann Lucas von Hildebrandt, 2., neu bearb. Aufl., Wien [u. a.] 1959.
- Gritella, Gianfranco: Juvarra. L'architettura, 2 Bde., Modena 1992.
- Hambly, Maya: Drawing Instruments 1580–1980, London [u. a.] 1988.
- Hartmann, Josef: Urkunden, in: Beck/Henning (Hg.) 2004, 9–39.
- Hochedlinger, Michael: Aktenkunde. Urkunden- und Aktenlehre der Neuzeit (Historische Hilfswissenschaften), Wien [u. a.] 2009.
- Jacob, Sabine: Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration 16. bis 18. Jahrhundert, Berlin 1975.
- Jahn, Peter Heinrich: „Wenigst habe in Wien und Rom davon alle Ehr.“ Die ‚kaiserliche‘ Phase der Baupolitik des Reichsstiftes Ottobeuren, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 67.2004, 183–200.
- Jahn, Peter Heinrich: Hildebrandt, Johann Lucas von, in: Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 73, Berlin [u. a.] 2011, 168–176 [Jahn 2011a].
- Jahn, Peter Heinrich: Johann Lucas von Hildebrandt (1668–1745) – Sakralarchitektur für Kaiserhaus und Adel. Planungsgeschichtliche und projektanalytische Studien zur Peters- und Piaristenkirche in Wien sowie dem Loreto-Heiligtum in Rumburg (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 87), Petersberg 2011 [Jahn 2011b].
- Jahn, Peter Heinrich: Vorbild und Entwurfsvorlage. Gestaltgenerierende Modellbildung beim frühneuzeitlichen Architekturentwurf, in: Modelle und Modellierung (Archiv für Medien-geschichte, 14), hg. v. Friedrich Balke, Bernhard Siegert und Joseph Vogl, Paderborn 2014, 85–99.
- Keller, Harald (Hg.): Johann Bernhard Fischer von Erlach. Entwurf einer historischen Architektur. Mit einem Nachwort von Harald Keller, Dortmund 1978.
- Kieven, Elisabeth: Römische Architekturzeichnungen des Barock, in: Ausst.-Kat. Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock, bearb. von Elisabeth Kieven (Stuttgart, Staatsgalerie 1993), Stuttgart 1993, 9–31.
- Kieven, Elisabeth, Schlaun in Rom, in: Ausst.-Kat. Johann Conrad Schlaun, 1695–1773. Architektur des Spätbarock in Europa, hg. v. Klaus Bußmann, Florian Matzner und Ulrich Schulze (Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte 1995), Stuttgart 1995, 135–170 [Kieven 1995a].
- Kieven, Elisabeth: Studienreise, 1720–23: Würzburg – Rom – Wien? – Paris, in: Florian Matzner und Ulrich Schulze: Johann Conrad Schlaun 1695–1773. Das Gesamtwerk, Bd. 1, Stuttgart 1995, 43–53 [Kieven 1995b].
- Kieven, Elisabeth, „Mostrar l'inventione“ – The Role of Roman Architects in the Baroque Period: Plans and Models, in: Ausst.-Kat. The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600–1750, hg. v. Henry A. Millon (Stupinigi, Montréal, Washington, DC und Marseille 1999), London [u. a.] 1999, 173–205.
- Kieven, Elisabeth: Architekturzeichnung. Akademische Entwicklungen in Rom um 1700, in: Medien der Architektur, hg. v. Wolfgang Sonne, Berlin [u. a.] 2011, 15–31.
- Klöffler, Martin: „... nie wieder einer lieblichen Hand fähig“. Zeichentechnik beim Militär ca. 1750–1820, in: Festungsbaukunst in Europas Mitte. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen der Deutschen Gesellschaft für Festungsforschung (Festungsforschung, 3), hg. v. Guido von Büren, Regensburg 2011, 69–104.
- Kloosterhuis, Jürgen: Mittelalterliche Amtsbücher: Strukturen und Materien, in: Beck/Henning (Hg.) 2004, 53–73.
- Kosel, Karl: Barocke Stuckdekoration und Ikonologie. Beobachtungen am Werk Ehrgott Bernhard Bendels und Kaspar Radmillers in Holzen und Ottobeuren, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst, 11.1980, 45–86.
- Kräftner, Johann: Rom und die Welt. Fischers „Entwurf einer historischen Architektur“, in: Parnass – Sonderhefte, 18.2001, 26–38.
- Kreul, Andreas: Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation, Salzburg [u. a.] 2006.
- Kroupa, Jiří: ... mein Studium Architectura nach Romanischer Art. Der Architekt Franz Anton Grimm (1710–1784) – ein „Privatakademiker“ zwischen Brünn, Wien und Rom, in: Ausst.-Kat. Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich, hg. v. Friedrich B. Polleroß

- (Geras, Prämonstratenser-Chorherrenstift; Nová Říše, Klášter Premonstrátů), Petersberg 2004, 157–170.
- Krummholz, Martin: Vídeňský orientovaná architektura kolem roku 1700 a Giovanni Battista Alliprandi, in: Barokní architektura v Čechách, hg. v. Petr Macek, Richard Biegel und Jacub Bachtík, Prag 2015, 227–247.
- Kunoth, George: Die Historische Architektur Fischers von Erlach (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, 5), Düsseldorf 1956.
- Lehmbruch, Hans: „Riß machen.“ Das Handwerk des Architekturzeichners zur Zeit Fischers, in: Johann Michael Fischer 1692–1766, hg. v. Gabriele Dischinger und Franz Peter, Bd. 2, Tübingen [u. a.] 1997, 41–57.
- Lieb, Norbert: Ottobeuren und die Barockarchitektur Ostschwabens, Augsburg 1933.
- Lorenz, Hellmut: Carlo Fontanas Pläne für ein Landschloß des Fürsten Johann Adam Andreas von Liechtenstein, in: Jahrbuch der Liechtensteinischen Kunstgesellschaft, 3.1978/1979, 43–88.
- Lorenz, Hellmut: Kunstgeschichte oder Künstlergeschichte – Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur, in: *artibus et historiae*, 4.1981, 99–123.
- Lorenz, Hellmut: Zur Internationalität der Wiener Barockarchitektur, in: Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, hg. v. Hermann Fillitz und Martina Pippal, Bd. 7: Wien und der europäische Barock, Wien [u. a.] 1986, 21–30.
- Lorenz, Hellmut: Johann Bernhard Fischer von Erlach, Zürich [u. a.] 1992.
- Lotz, Wolfgang: Vignola-Studien. Beiträge zu einer Vignola-Monographie, Würzburg-Aumühle 1939.
- Manfredi, Tommaso: Filippo Juvarra – gli anni giovanili (Biblioteca Blu – Saggi, 3), Rom 2010.
- Menichella, Anna: Matthisa De' Rossi. Discepolo prediletto del Bernini (Quaderni di Storia dell'Arte, 21), Città di Castello 1985.
- Millon, Henry A.: Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period 1704–1714, Part I (Corpus Juvarrianum), Rom 1984.
- Millon, Henry A.: Filippo Juvarra (1678–1736), in: Storia dell'architettura italiana. Il Settecento, hg. v. Giovanna Curcio und Elisabeth Kieven, Mailand 2000, Bd. 2, 516–539.
- Niederlag, Anita: Italienische Architekten – Katalog, in: Französische und italienische Architekten am Dresdner Hof (Arbeitsberichte des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen, 21; im Nachgang erscheinender Katalog zur Jahresausst. des Sächsischen Landesamtes für Denkmalpflege, Dresden, Ständehaus 2012/2013), Dresden 2014, 90–157.
- Noehles, Karl: Die Clemenskirche und das Hospital der Barmherzigen Brüder in Münster, in: Ausst.-Kat. Münster 1973, Bd. 1, 125–157.
- Portoghesi, Paolo: Gian Lorenzo Bernini e Carlo Fontana a Montecitorio, in: Palazzo Montecitorio. Il palazzo barocco, hg. v. Paolo Portoghesi und Renata Christina Mazzantini, Mailand 2009, 9–39.
- Reuther, Hans: Johann Conrad Schlauns römische Studienblätter in der Berliner Kunstbibliothek, in: Bericht über die 31. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung der Koldey-Gesellschaft, hg. v. Wulf Schirmer [u. a.], Bonn 1982, 82–87.
- Ronchini, Amadio: I due Vignola, in: Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi 3.1865, 361–396.
- Schmid, Gerhard: Akten, in: Beck/Henning (Hg.) 2004, 74–127.
- Schwager, Klaus: Die benediktinische Reichsabtei Ottobeuren 1672–1803. Materialien zu Vorgeschichte, Planung, Bau und Ausstattung der neuen Klosteranlage sowie anderer Bauten des Ottobeurer Einflussbereichs, Teil I.2: Katalog der Bildquellen I (1672–1740) (Tholos – kunsthistorische Studien, 11.2), Münster 2017.
- Seeger, Ulrike: Zur Bautätigkeit des Prinzen Eugen auf Csepel und in Promontor, in: *Acta Historiae Artium*, 42.2001, 129–141.
- Sturm, Saverio: Fontana, Carlo, in: Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 42, Leipzig 2004, 135–142.
- Tietze, Hans: Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg (Österreichische Kunsttopographie, 13), Wien 1914.

Claudia Gaggetta

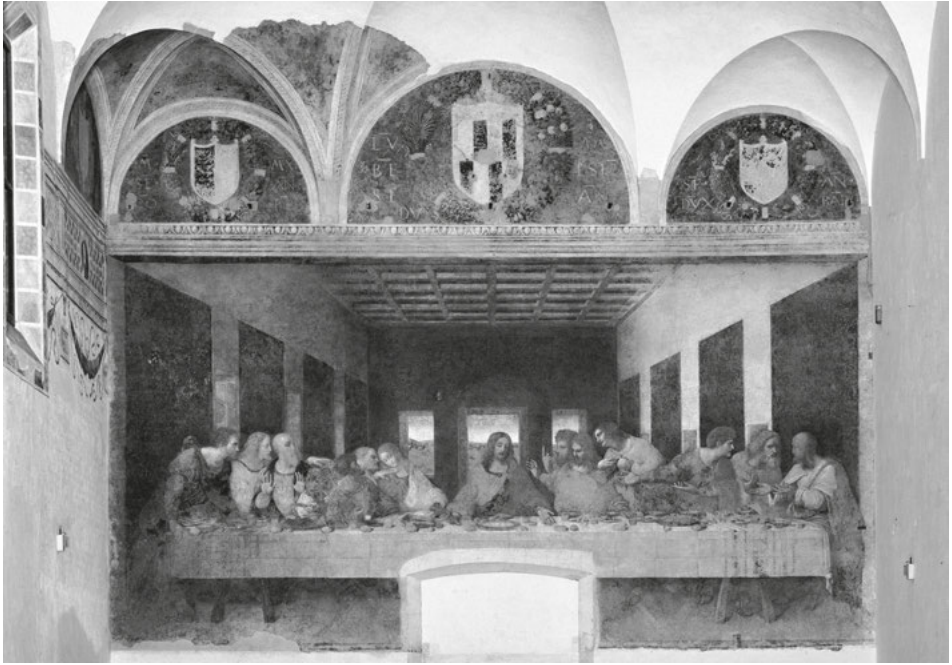
## THE FAITHFUL COPY AS A MEDIUM OF APPROPRIATION AND PROPAGANDA

### French Commissions after Leonardo's *Last Supper*\*

In April 1807 Eugène de Beauharnais, the French vice-regent of Italy, commissioned Giuseppe Bossi to copy Leonardo's *Last Supper* (1494–1498, fig. 1).<sup>1</sup> Since the Milanese painter found the famous masterpiece to be in a poor state of repair, he began his work by locating and analysing existing copies. Three years later he produced a pioneering comprehensive study of the mural in Santa Maria delle Grazie, in which he also described the numerous replicas it had engendered.<sup>2</sup> It was not, however, until the beginning of the 20<sup>th</sup> century, that art historians analysed copies of the *Cenacolo* in order to better appreciate Leonardo's original and to comprehend its impact on Lombard art.<sup>3</sup> Finally, after the Second World War, these copies were re-evaluated from the perspective of social and economic art history and appreciated in their context. Accordingly, researchers regarded them as works displaying individual iconographical or stylistic features which could be considered as expressions of criticism towards Leonardo's original.<sup>4</sup> Some exhaustive studies on individual copies were also carried out on occasion of their respective restoration,<sup>5</sup> while a significant number of these replicas produced by Italian

\* I would like to warmly thank Frédéric Elsig, Gerard Mannion, Adam Stewart Massie and the editors of the present volume, in particular Antonia Putzger and Marion Heisterberg, for their reading of this article and their useful comments and suggestions.

- 1 His painted canvas was destroyed during the bombing of the Castello Sforzesco in 1943 while the transfer cartoons he drew were used by Giacomo Raffaelli to realise a mosaic version of the *Last Supper*, which is today kept in the church of the Minorites in Vienna (cf. Samek Ludovici 1971, 315). After Bossi's death the transfer cartoons were acquired by Grand Duke Carl August of Saxony-Weimar-Eisenach and are still existent within the holdings of the Klassik Stiftung Weimar (cf. Antonelli 1995; exh. cat. Weimar 2016).
- 2 Bossi 1810. The author dedicated his book to the Duke of Lodi, whose forefather was one of Leonardo's favourite pupils, Francesco Melzi.
- 3 Bertoglio Pisani 1907; Hoerth 1907, 17–19 and 234–243; Malaguzzi Valeri 1915, 534–557; Horst 1930–1934, 118–200.
- 4 Möller 1952, 109–169; Steinberg 1973, 402–410; Rossi/Rovetta 1988, 76–95.
- 5 Marijnissen 1959; Shell/Brown/Brambilla Barcilon 1988.



1 Leonardo da Vinci, *The Last Supper* and the three lunettes with the Sforza's blazons, 1494–1498, tempera and oil colours on two preparation layers, 460 × 880 cm, 243 × 143.5 cm (lunette to the left), 350 × 201 cm (in the middle), 246 × 147 cm (to the right), Milan, Refectory of Santa Maria delle Grazie

and Northern European artists in varying media have been featured in the course of two exhibitions.<sup>6</sup>

In the late 1980s, a notable contribution to the study of Lombard artistic production based on archival research was made by Shell and Sironi, who published unedited extracts dealing with various commissions of copies of the *Last Supper*.<sup>7</sup> Finally, in her doctoral thesis on *Leonardo en France*, published in 2009, Laure Fagnart focused on the replicas ordered during the first decades of the 16<sup>th</sup> century by the French governors of Lombardy.<sup>8</sup> She considered their networks and links with the dukedom, highlighting the emulative reasons for their commissions. Taking Fagnart's noteworthy research as a starting point, this article aims to explore the question of how the construction of French political and cultural identity was related to Lombard artistic production. It pursues the assumption that the political motivations and implications of these French commissions

6 Exh. cat. Washington 1983; exh. cat. Milan 2001.

7 Sironi 1988; Shell/Sironi 1989; Shell 1995.

8 Fagnart 2009.

were dependent on the peculiar historical context of the conquest of Lombardy and the tense relationship between Louis XII and Ludovico Sforza who, in 1494, had commissioned Leonardo da Vinci to paint the *Last Supper* in the Dominican monastery of Santa Maria delle Grazie.<sup>9</sup>

Within this article, we will retrace the strong impact and the fascination exerted by Leonardo's mural on his contemporaries in order to briefly recall its artistic innovations. Following this, four copies commissioned by French dignitaries during the reign of Louis XII – in particular from the conquest of the Duchy of Milan in 1499 to its loss in 1512 – will be reconsidered with particular respect to their similarities to the original in Santa Maria delle Grazie. The question will be posed if the recognisable formal faithfulness of the copies can be related to the political appropriation of the Lombard duchy government by the French king and his allies.

### **Leonardo's *Last Supper*: an early response**

In Lombardy, comments on Leonardo's mural seem to have circulated even whilst the painting was still incomplete. In his *Novelle*, published in 1554, Matteo Bandello recounts the long hours spent by the Florentine master contemplating and meditating on his work and tells of how he left the equestrian clay monument he was moulding for the Duke of Milan in order to travel to Santa Maria delle Grazie to work on his mural, just to run off again after a few strokes of his brush. Sometimes, while the artist was painting, gentlemen of the court would enter the refectory and silently contemplate the miraculous and famous masterpiece.<sup>10</sup> In his *Vite* (1550/1564) Giorgio Vasari reports how Leonardo was continually harassed by the Dominican prior of the monastery who complained to the Duke about the painter's slowness. Allegedly, Leonardo rewarded the unfortunate priest by portraying him as the traitor Judas Iscariot in his mural, while Christ's face was left unfinished on purpose, since the artist considered himself unable to give it the required godly grace and beauty.<sup>11</sup> If these anecdotes were already known at the time of the painting's execution they must have raised great expectations and curiosity among the Milanese population.

Leonardo's friend, the Florentine mathematician Luca Pacioli, praised the mural upon its completion in 1498 in the dedication of his *De Divina Proportione* to Ludovico Sforza (thereby indirectly praising the Duke as the patron):

- 9 Malaguzzi Valeri 1915, 486–488. On Santa Maria delle Grazie see the recent symposium proceedings Buganza/Rainini (eds.) 2017.
- 10 Bandello (Maestri) 1992, 513. Matteo Bandello's uncle, Vincenzo, was the prior of Santa Maria delle Grazie at the time Leonardo was painting the *Last Supper*. In 1497, the young Matteo – aged 12 – entered the convent, where he received his first education and where he personally met the Florentine master (Sapegno, 1963, 668).
- 11 Vasari (Dent) 1949–1950, vol. II, 160–162.



Ohimè, chi è quello che vedendo una ligiadra figura con suoi debiti liniamenti ben disposta, a cui solo el fiato par che manchi, non la giudichi cosa più presto divina che umana? [...] non è possibile con maggiore attentione vivi gli apostoli imaginare al suono de la voce de l'infalibil verità, quando disse: UNUS VESTRUM ME TRADITURUS EST. Dove con acti e gesti l'uno a l'altro, e l'altro a l'uno con viva e afflicta admiratione par che parlino, sì degnamente con sua ligiadra mano el nostro Lionardo lo dispose.<sup>12</sup>

Pacioli emphasised the divine – more than the human – nature of the painting by adopting a famous humanist topos according to which the figures appeared so lifelike as to be talking to one another, seemingly just lacking breath to live.

However, apart from the stylistic features which strongly contributed to the overall impression of reality (and many other elements relative to the painting's construction and composition which we cannot broach here), perhaps the greatest of Leonardo's innovations lay in the iconographical choice of the specific moment he depicted.<sup>13</sup> Moreover, his monumental mural, occupying the whole north wall of the refectory in Santa Maria delle Grazie, was painted to be perceived, in linear perspective, as an extension of the actual room in which the *Last Supper* was held. Christ and the Apostles seemed therefore not only to be sharing their meal with the Dominican monks – as the tradition of Tre- and Quattrocento refectory decoration implies – on an imaginary level but also within continuous spatial dimensions. Pacioli's wonder at the figures' liveliness is therefore more than just a topos and his comment on the painting's divine nature was later recalled by Sabba da Castiglione (1554) and stressed by Billi (ca. 1520), Bandello (1554), Bugatti (1570), Bocchi (1584) and Armenini (1587), who regarded the picture as "miraculous" from an aesthetic point of view.<sup>14</sup> Promoted by these and other written as well as oral comments, the renown of the *Last Supper* soon spread throughout Lombardy and Italy, which may have contributed to its appreciation by the French upon conquering Milan.

12 Pacioli, Luca: *De divina proportione*, 1498 (Milan, Biblioteca Ambrosiana, ms. 1499). The quotation is reported in Bossi 1810, 14.

13 It is well known that, instead of representing the traditional apostles' Holy Communion (interpreted as the institution of the Eucharist) or the identification of Judas as the betrayer, Leonardo focused on the moment immediately following Jesus' dramatic and shattering statement "Verily, verily I say unto you that one of you shall betray me" (John 13, 21). Unsurprisingly this announcement provokes horror and astonishment among the Apostles, as is also related by the Gospels. Accordingly, in his *Cenacolo* Leonardo explored the wide range of attitudes, gestures and expressions provoked by the *moti dell'animo*, the motions of the soul that affect facial features and body language (cf. Leonardo's *A Treatise on Paintings*, which was published after the death of the artist, Vasari [De Rossi] 1817, 80 f. Before, similar concepts had also been expressed in Leon Battista Alberti's *Della pittura* [1435], cf. Alberti [Mallé] 1950, 93–95). The Florentine master depicted each disciple's emotional and temperamental reaction fitting to the disposition attributed to them in the Gospels and in hagiographical texts. Thus the figure of Christ stands in contrast to their shaken expressions and, conscious of his destiny, remains peaceful and composed in the middle of the scene (Rossi/Rovetta 1988, 76–95; Marani/Cecchi/Mulazzani 1999, 11–44; exh. cat. Milan 2001, 63–101).

14 On the critical fortune of Leonardo's *Last Supper* see the exh. cat. Milan 2001, 29–38.

## After the French conquest of the Duchy of Milan

At the beginning of September 1499, the French army, led by Louis de Luxembourg and Gian Giacomo Trivulzio, conquered the Duchy of Milan. On October 6, King Louis XII entered the city in triumph. Albeit with some interruptions, Lombardy was occupied and ruled by the French for about twenty years.<sup>15</sup> During this period, the painting in Santa Maria delle Grazie aroused the keen interest of French dignitaries. According to Paolo Giovio, Leonardo's first biographer writing in 1527, the king himself was so taken by Leonardo's painting that, wishing to possess it, he even demanded it to be removed from the wall in order to send it to France:

In admiratione tamen est Mediolani in pariete Christus cum discipulis discumbens, cuius operis libidine adeo accensum Ludovicum regem ferunt, ut anxie spectando proximos interrogarit an circumciso pariete tolli posset, ut in Galliam vel diruto eo insigni cænaculo protinus asportaretur.<sup>16</sup>

This episode was later reported by Francisco de Hollanda in his *De Pintura Antigua* (1548)<sup>17</sup> and also by Giorgio Vasari in his *Lives*:

The nobility of this painting, in its composition and the care with which it was finished, induced the King of France to wish to take it home with him. Accordingly he employed architects to frame it in wood and iron, so that it might be transported in safety, without any regard for the cost, so great was his desire. But the king was thwarted by its being done on the wall, and it remained with the Milanese.<sup>18</sup>

From a technical point of view, Louis XII's request was not only feasible but rooted in ancient tradition: Pliny, in his *Natural History*, described how in Sparta the Romans had a mural painting removed from a wall, and transferred to Rome in order to decorate an assembly-room.<sup>19</sup> In the Florentine Cathedral Santa Maria del Fiore, in 1398, the fresco of the *Madonna and Child* (about 1350–1375) which would become known as the *Madonna dei Chierici*, had been removed from the south lateral wall and transferred to a new tab-

15 On the French conquest of Milan see the historical studies by Léon Gabriel Pélissier and the more recent research by Henry Lemonnier and Stefano Meschini: Pélissier 1891; Pélissier 1896; Lemonnier 1982; Meschini 2004 and Meschini 2006; also see the symposium proceedings Balsamo (ed.) 1998 and Contamine/Guillaume (eds.) 1998.

16 Leonardi Vincii Vita, c 1527, published in Giovio (Maffei) 1999, 234.

17 Hollanda (Sedgwick Wohl) 2013, 75: "[...] the king of France wanted to remove from Milan to France a wall on which the Last Supper of Our Saviour was painted by the hand of Leonardo da Vinci".

18 Cf. Vasari (Milanesi) 1906–1910, vol. IV, 31 f.: "La nobiltà di questa pittura, sì per il componimento, sì per essere finita con una incomparabile diligenza, fece venir voglia al re di Francia di condurla nel regno; onde tentò per ogni via se ci fussi stato architetti, che con travate di legnami e di ferri l'avessino potuta armar di maniera, che ella si fosse condotta salva, senza considerare a spesa che vi si fusse potuta fare; tanto la desiderava. Ma l'esser fatta nel muro fece che sua Maestà se ne portò la voglia, ed ella si rimase a' Milanesi". English translation after Vasari (Dent) 1949–1950, vol. II, 162.

19 Pliny (Rackham/Jones) 1975, book 35, 173.

ernacle chapel inside the church.<sup>20</sup> In 1474, Piero della Francesca's *Resurrection* was transferred from one wall to another in the communal palace in Sansepolcro which attests to the fact that the technical knowledge for this kind of practice was available at the time.<sup>21</sup> However, Louis XII's wish was not granted, possibly because of the imposing dimensions of Leonardo's mural.

The decision to leave the painting on the wall could have also been determined by the fact that it was already showing the first signs of deterioration. Instead of working in the traditional technique of *buon fresco*, which required rapid execution and therefore did not suit Leonardo's slow and thoughtful artistic approach, the Florentine master had experimented with a new artistic procedure by applying tempera colour mixed with an oily binding agent on a dry plaster base-coat covered with a layer of lead white. Because of this unconventional method and due to the humidity of the refectory's wall, the mural very soon began to display a network of cracks. The lifting of the pictorial layers resulted in the flaking of the paint. As early as 1517, Antonio de Beatis, secretary to cardinal Louis d'Aragon, observed the beginning of the mural's deterioration.<sup>22</sup> Fifty years later, according to Vasari, it had become a *macchia abbagliata*, a glaring spot.<sup>23</sup>

For whatever reason the mural remained in situ, Giovio's account reveals the great fascination exerted by Leonardo's painting on Louis XII. This subsequently also affected members of his court: in the following years, many French dignitaries who settled or regularly stayed in Lombardy, commissioned Lombard painters to copy the masterpiece in Santa Maria delle Grazie.

### **Copies of Leonardo's *Last Supper* commissioned by French nobles**

The first of these "French" copies of Leonardo's *Last Supper* is recorded in a contract dated 29 May 1503, in which *Antonius de Torpinis*, alias Antoine Turpin, appointed Bartolomeo Suardi, also known as Bramantino,<sup>24</sup> to execute a copy of the painting. According to their agreement, the artist had one year to finish his work, which was to be painted on canvas provided by the purchaser, whose dimensions were unfortunately unspecified. During

20 In 1841, the fresco was moved to one of the chapels in the gallery of the church, where it is currently located. On the cult of the Madonna dei Chierici that, from December 1397, reportedly began to trigger miracles, see Poggi (Haines) 1988, vol. I, CVI–CXII, 200–205; 208 f.; Holmes 2013, 77–79 and 211, fig. 56. I warmly thank Prof. Megan Holmes for this information.

21 Fagnart 2013a, 113, n. 21.

22 Beatis (Hale) 1979, 182: "This [Leonardo's mural] is most excellent, though it is starting to deteriorate: whether because of the dampness of the wall or because of some other oversight, I do not know".

23 Vasari (Milanesi) 1909–1910, vol. VI, 491 (after Giorlamo da Carpi's life). According to the English translation, the mural "showed no more than a series of confused images" (Vasari [Dent] 1949–1950, vol. III, 317).

24 On Bramantino's activity see the two recent exhibition catalogues, exh. cat Milan 2012 and exh. cat. Lugano 2014, and the symposium proceedings Natale (ed.) 2017.

that period Bramantino was to be guaranteed access to the refectory of Santa Maria delle Grazie; should the monks prevent access or trouble the artist, Turpin would intervene in his favour. Certainly, Antoine Turpin, designated in another document as “magnificus et generosus”,<sup>25</sup> was a powerful and influential figure who had enough means to ensure the monks’ cooperation so that they would remain “taciti et contenti”.<sup>26</sup> The remuneration amounted to 100 golden *scudi*, equivalent to 400 *lire imperiali*, a considerable sum of money, which would have been needed to induce a painter of Bramantino’s standing to accept the commission – even if or maybe precisely because it meant working in a style remarkably different from his own.<sup>27</sup>

Indeed, a well-established painter was chosen for this task of copying: after Leonardo and Bramante had left Milan, Bramantino was one of the most esteemed painters in the city. He received regular commissions from French governors and in particular from Louis of Luxembourg, Count of Ligny, who charged him with the decoration of his castle in Voghera in around 1502.<sup>28</sup> The following year, Gian Giacomo Trivulzio, Marshal of France, requested Bramantino to draw the cartoons for a series of twelve tapestries representing the *Months* (Milan, Castello Sforzesco) and some years later he involved him in the construction of his funeral chapel in San Nazaro in Brolo.<sup>29</sup> It is possible that Trivulzio, who acted as the governor of the duchy for only a few months, recommended Bramantino to Antoine Turpin.<sup>30</sup>

As for Antoine Turpin, few documents cast light on his private life or professional career. Lord of La Chaussée, he was notary and secretary of Louis XII.<sup>31</sup> In May 1502 he was appointed chief treasurer and general collector of the ordinary and extraordinary finances of the duchy, a charge that he kept until his death in April 1505.<sup>32</sup>

Apart from the copy of the *Last Supper*, no other artistic commissions can be linked to Turpin and, unfortunately, Bramantino’s work seems to be lost. However, we can assume that its visual qualities were quite similar to Leonardo’s original. Indeed, the requirement of faithfulness to the original was made explicit in the contract, in which it is stressed twice that the copy had to be *ad similitudinem* to the painting in Santa Maria delle Grazie:

25 Sironi 1988, 42, doc. 3.

26 Sironi 1988, 41.

27 Shell/Sironi 1989, 105.

28 On 10 October 1499, Louis de Luxembourg received the fiefdom of Voghera from King Louis XII as a reward for his military exploits. A document dated 1503 (Shell 1995, 101, 240, doc. 65) attests that the artist required the total payment of 25 *scudi* for some unspecified paintings from Louis of Luxembourg. As this sum would be too scarce to cover the payment for the murals in Voghera, Bramantino probably executed other works for the Count of Ligny (cf. Paganin 2005; Paganin 2009).

29 On Trivulzio’s artistic commissions, see Viganò 2017.

30 Shell/Sironi 1989, 105; Fagnart 2009, 155; Fagnart 2013a, 114 f.

31 Fagnart 2009, 155; Fagnart 2013a, 114.

32 Meschini 2004, 184–186.

In primis quod dictus dominus Bertholomeus teneatur et obligates sit hinc ad festum pasce maioris resurrectionis domini nostri Ihesu Christi proxime guturum vel circha retrahere seu retrahi facere mensam duodecim apostolorum depinctam in refectorio monasterii seu ecclesie sancta Marie gratiarum mediolani syte extra portam vercelinam mediolani *ad similitudinem* dicte pictura, [...] Et resciduum predictus dominus Antonius teneatur solver totiens quotiens necesse et opus erit pro *perfectione dicti operis*. Et quod dictum opus inteligatur *esse perfectum*, modo habeat acta *ad similitudinem dicte mense duodecim apostolorum* [...] *ad laudem duorum amicorum comunium comuniter et concorditer elegendorum* per dictas partes aut per unam ex eis in contumaciam alterius. [author's italics].<sup>33</sup>

In this contract, there is seemingly an ambiguity in the meaning of the noun *perfectione* as well as in the past participle *perfectum*: certainly, they both indicate that the painting had to be reproduced in its entirety; however, they also seem to include a notion of perfection in relation to the quality of the imitation of Leonardo's mural. Accordingly, the painting would be considered finished only if it managed to attain the requested degree of similarity to the original and at the same time to complete it where the model was already damaged. This nuance is fully supported by the successive use of *similitudinem* and, above all, by the explicit request that two friends in common, chosen by both the purchaser and the artist, had to judge the work.<sup>34</sup> Bramantino's reputed artistic talents must have assured Antoine Turpin that his requests would be entirely satisfied and that his copy would be perfectly similar to Leonardo's original.

Three years later, Gabriel Gouffier, then Dean of the cathedral at Sens and designated as apostolic protonotary, appointed a former pupil of Leonardo, Marco d'Oggiono<sup>35</sup>, to produce a copy of the *Cenacolo* as reported in a contract dated 16 June 1506:<sup>36</sup>

Item che dicto magistro sia obligato in dicto termino a depingere uno cenacolo in tela largo braza x et alto braza v *a similitudine di quello ch'è dipinto al monasterio de li Grattii di Milano*, con uno frixo de oro fine in campo azurlo, de larchezia de mezo brazo con xiiii<sup>o</sup> medalie colorite de profete et sibilie con lo dicto l'oro et tuto di bon colori fini et azurlo vultramarino, *ad laudem duorum magistrorum comuniter elligendorum*; [...].<sup>37</sup>

Marco d'Oggiono had to complete both works within three years, receiving in return a series of payments totalling 275 *scudi* (1200 *lire imperiali*) which is considered to be a very generous remuneration.<sup>38</sup> The copy was to be about three-quarters the size of the original and had to resemble it closely. Again, it is specified that the work had to be "a si-

33 1503, May 29, Milan, Archivio di Stato, Fondo Notarile, not. Francesco Moriggi, fol. 6190. The document is fully transcribed in Sironi 1988, 41; Shell/Sironi 1989, 109–111; Shell 1995, 253 f., doc. 94.

34 Many thanks to Yannick Zannetti for his valuable translation.

35 On Marco d'Oggiono see Sedini 1989, in particular on his copy see cat. 28, 68–72 (in which previous bibliography is quoted).

36 Shell/Sironi 1989, 105–107. In 1506, Gabriel Gouffier passed through Milan on the way to Rome to settle chapter disputes, and there he commissioned Marco d'Oggiono to copy the *Last Supper*.

37 1506, June 16, Milan, Archivio di Stato, Fondo Notarile, not. Nicolo Draghi, fol. 3019 (see Shell/Sironi 1989, 111–115; Shell 1995, 254–255, doc. 95).

38 Shell/Sironi 1989, 106 f.

militudine” to the original and that two friends in common were requested to approve it. However, a notion of perfection as it had been mentioned in Turpin’s contract is missing. On the one hand, the painting, which is today kept in the Musée national de la Renaissance in Écouen (plate X), perfectly demonstrates the degree of the painter’s faithfulness to the subject: the apostles’ gestures, movements and astonished appearance as well as their costumes and the table settings are replicated exactly. Even the landscape, perceived through the three openings in the background, is characterised by a similar verdant-blue mountainous view. On the other hand, the spatial structure and its perspective unconvincingly differ from the original:<sup>39</sup> Marco d’Oggiono conceived an environment articulated by Corinthian pillars and by door openings to the left and right hand sides, instead of reproducing Leonardo’s original tapestries which hang on the wall. Additionally, according to the contract, the painting had to be framed with a frieze in gold on a blue background and decorated with fourteen coloured medallions of prophets and sibyls. This ornamentation is unfortunately lost today, but it undoubtedly pointed to the patron’s appreciation of antiquity as well as of the fresco as a precious object (mediated by means of the copy), that should be illusionistically framed and enshrined. At the same time, the vocabulary of the framing and the pilaster setting also seems to add a humanistic dimension to this kind of sacred picture, possibly to better suit the decoration of a private dwelling. Nevertheless, Oggiono’s accuracy in copying the main scene of the Lord’s Last Supper – which, as briefly noted at the beginning of this text, constituted the most admired element by contemporaries – guaranteed that Leonardo’s model could be fully recognised.

When the canvas was restored towards the end of the 1970 s, four coats of arms were discovered on the table trestles. These blazons were later identified by Thierry Crépin-Leblond as the heraldry of Gabriel Gouffier, which links the copy still closer to the contract mentioned above.<sup>40</sup> As Canon and subsequently Dean of Sens Cathedral from 1502 to 1529, Gabriel Gouffier seems to fall perfectly into the category of the new elite of important and powerful members of the French court who famously exploited art, and in particular the recently discovered art of Italy, as a means to display their wealth and to gain political influence.<sup>41</sup> Indeed, he was appointed dean in 1504 thanks to the special permission granted by Cardinal Georges d’Amboise, prime minister and main counsellor of Louis XII, and towards the end of his life he was the vicar general of Antoine Durpat, Archbishop of Sens and Chancellor of France.<sup>42</sup> Both Georges d’Amboise and Antoine Durpat were dominant figures within the French kingdom.<sup>43</sup> They obtained

39 Crépin-Leblond 2000, 61.

40 Crépin-Leblond 2000, 61.

41 Blunt 1983, 16–38.

42 Nassieu Maupas 2011, 257 f.

43 On Georges d’Amboise see the recent publication by Dumont/Fagnart (eds.) 2013, while on Antoine Durpat see the older, but still comprehensive, study by Buisson 1935.

financial advantages and political influence thanks to their privileged relationship with Louis XII and, in part, with Francis I. Gabriel Gouffier's artistic commissions, in particular the rose window for Sens Cathedral, the panelling and the stained-glass for his brother's funerary chapel as well as the restoration works of the Enfonchure priory, where he was appointed *abbé commendataire*, reveal his fondness for Italian art.<sup>44</sup> Thus, the replica of Leonardo's *Last Supper* fits perfectly with Gouffier's pronounced taste for antiquity and is fully in accordance with the artistic vogue of the time. Just a few decades later, his copy was acquired by Anne of Montmorency, marshal of France, who from approximately 1538 to 1555 undertook the construction of Écouen Castle, possibly in order to mark his appointment as constable of the kingdom. This prestigious provenance undoubtedly attests to the preciousness of Gouffier's copy and of its being coveted by other French dignitaries.<sup>45</sup>

A further copy of the *Cenacolo* is mentioned in two inventories of Gaillon Castle: the first, dated 13 November 1540, lists the belongings of Cardinal George II d'Amboise; the second, drafted a few months after his death, is dated 31 August 1550.<sup>46</sup> According to the first record, the painting was made on canvas and brought from Milan "by the late His Grace". It can be inferred that "His Grace" was Cardinal Georges I d'Amboise, uncle of the above-mentioned Georges II.<sup>47</sup> This powerful cardinal, who twice failed to be elected Pope and who was commonly considered to be the true King of France – *Ipse est vere rex Franciae*<sup>48</sup> – took an active part in the Italian wars and in the reorganisation of the government of the duchy; most notably after the Milanese revolt in January 1500 and the temporary return of Ludovico Sforza. In addition to two triumphant entrances of the French into the city in October 1499 and in April 1500, Georges I d'Amboise was

44 Nassieu Maupas 2011, 257 f.

45 There is a gap of about one century in the painting's provenance history – between its commission in 1506 and the first evidence of its actual existence in 1606, when the work hung in the chapel of Écouen Castle as mentioned in a letter by Nicolas Fabri de Peiresc (Crépin-Leblond 2000, 61 and 62, n. 8). Many hypotheses have been formulated to explain how Gouffier's painting ended up in the hands of Anne de Montmorency (Roman 1883, 64 f.; Béguin 1985, 109, n. 25; Crépin-Leblond 2000, 61 f.; Fagnart 2002, 35 f.; Fagnart 2009, 158). It appears, however, that these propositions, which were based on the traditional belief that Gabriel Gouffier was the illegitimate son of Guillaume Gouffier, Lord of Bonnavet, a French admiral, are no longer accepted following Nassieu Maupas' recent study (Nassieu Maupas 2011). Casting light on Gabriel Gouffier's origins, the author fully demonstrated that he actually belonged to a family native to the Auvergne region. In the 1530s his copy of the *Last Supper* probably passed into the hands of the canons of Notre-Dame Cathedral in Paris. According to the chapter register dated 1534, Clergyman Guillaume Gouffier – not to be confused with the French admiral mentioned above – promised to offer a copy of the *Last Supper* to the Cathedral. In all likelihood, Guillaume Gouffier received the painting from Gabriel Gouffier, with whom he was related; however, their degree of kinship has not yet been fully determined. It is still unclear how the canvas was finally acquired by Anne of Montmorency.

46 The first inventory is conserved in Paris (Bnf ms. Fr. 26533, fol. 300r – 313r) while the second is kept in Rouen (ADSM, G 868). See the last publication on the Gaillon's inventories: Fagnart 2013b, part. 172, 179–181.

47 Fagnart 2009, 158; Fagnart 2013a, 116; Fagnart 2013b, 179.

48 Souchal 1976, 578.

witnessed on several occasions in Milan where he probably commissioned the above-mentioned copy from Andrea Solario, one of Leonardo's pupils.<sup>49</sup> Undoubtedly, he must have seen Leonardo's mural in Santa Maria delle Grazie. He may also have seen the fresco by Andrea Solario – a copy of the *Last Supper* – in the refectory of the Hieronymite monastery in Castellazzo, in the province of Milan.<sup>50</sup> This may have convinced him of Solario's artistic and imitative skills and encouraged him to appoint the painter to produce yet another copy of this work.<sup>51</sup>

The Gaillon inventory of 1540 reports that the apostles were "large figures", which leads us to assume that the dimensions of the copy must have been remarkable, probably similar to Leonardo's mural.<sup>52</sup> We do not know where the canvas was originally hung, however, according to the inventory of 1550, the painting was set in the "big gallery", next to sixteen wooden desks displaying the cardinal's book collection.<sup>53</sup> This gallery must have been in a prestigious location, allowing privileged visitors of the castle to admire the *Last Supper* set among the precious manuscripts and printed French and Italian books collected by Cardinal Georges d'Amboise during his lifetime.<sup>54</sup>

The final example of a faithful copy after Leonardo's *Last Supper* explored here is a tapestry today preserved in the Vatican Museums (fig. 2).<sup>55</sup> Its borders are decorated with grotesque and heraldic patterns which leave no doubt about the illustrious identity of its patrons: Francis d'Angoulême, later King of France (1515–1547), and his mother Louise of Savoy.<sup>56</sup> The salamanders depicted in the frame are not crowned, indicating that the tapestry was ordered before Francis' accession to the throne in January 1515, but probably after 1505. In fact, as early as 1498 Francis d'Angoulême, together with his mother, had been invited to reside at the court in Blois, but it was in 1505 that King Louis XII entrusted cardinal Georges d'Amboise with the responsibility for and education of the young count who, at the time, was aged eleven.<sup>57</sup> This closeness probably gave Francis d'Angoulême and Louise of Savoy the opportunity to admire the cardinal's painted copy of the *Last Supper* in Gaillon and, even though they had not seen Leonardo's original,

49 Fagnart 2009, 158, n. 39; Fagnart 2013a, 116, n. 29; Fagnart 2013b, 179, n. 40.

50 According to Steinberg 1973, 409 f., the Castellazzo fresco, destroyed during the Second World War, measured 3.38 × 6.74 meters.

51 Brown 1987, 204. In 1507, Andrea Solario accepted the cardinal's proposal to decorate the chapel of his castle in Gaillon. The artist stayed in France, working for Georges d'Amboise, until the death of the latter in 1510 (Béguin 1985; Brown 1987, 151–216; Béguin 1999).

52 Fagnart 2009, 158.

53 Fagnart 2013b, 179.

54 Toscano 2009; Dumont/Fagnart (eds.) 2013, 131–222.

55 Möller 1952, 129–134; Fagnart 2001; Fagnart 2009, 159–164; Fagnart 2013a, 165 f.

56 The cord forming a knot is the emblem of the Savoy Family while the pair of wings and the monogram L-O-S-E, in the two lower angles, indicate in particular Louise. The salamander in the middle of the vertical edges and the emblems on the upper corners of the tapestry point to Francis d'Angoulême (see Fagnart 2001, 166 f.; Fagnart 2009, 159 f.; Fagnart 2013a, 165 f.).

57 As the administration of the kingdom was very demanding, the cardinal soon entrusted Artus Gouffier, Lord of Boisoy, with this charge (Fournial 1996, 25; Fagnart 2001, 166).





2 Manufacture of the Southern Netherlands, *The Last Supper with the coat of arms of Francis d'Angoulême and of Louise de Savoie*, 1508–1514, tapestry, 490 × 915 cm, Vatican city, Pinacoteca dei Musei Vaticani

they held the picture in such high esteem that they considered it sufficiently important to commission their own copy of it. In addition, as will be developed hereunder, the fascination exerted by the painting in Santa Maria delle Grazie on the French invaders is also to be attributed to its association with the previous ruler of Milan, Ludovico il Moro. Certainly, Francis d'Angoulême and Louise of Savoy did not ignore the political dimension of the *Last Supper*.

Weaved in a workshop located in the Southern Netherlands, probably using the cartoons drawn by Bramantino,<sup>58</sup> or perhaps even the Florentine master himself,<sup>59</sup> the tapestry faithfully reproduces – at full scale – the table, the still life and the disciples' ges-

58 This attribution, suggested by Pietro C. Marani (Fangart 2009, 163), is based on the typology of the grotesques decorating the borders of the tapestry, which clearly refers to the ornaments of the Domus Aurea in Rome. According to Marani, only a "leonardesque" who had visited Rome could have realized the cartoons of Vatican tapestry of the *Last Supper*. Bramantino seems to be the best candidate, considering his previous engagements for the French, in particular his copying the *Last Supper* for Antoine Turpin, and the fact that he worked for the Pope Julius II in Rome from 1508–1509.

59 Sforza Galitzia postulates that Leonardo drew the cartoons, which were then completed by a Flemish cartoonist, and that the tapestry was woven after 1507. Moreover, because of some handwritten notes in the *Codices Madrid I*, *Atlanticus* and *Forster II*, she hypothesizes that the Florentine master provided the Royal Family with studies on technological improvements to the loom (Sforza Galitzia 2009, 45–53, 71).

tures of Leonardo's *Last Supper*. However, instead of an austere refectory, the environment in which the meal takes place is a rich Italian Renaissance loggia with three archways opening onto a landscape. On the balustrade appears the shield of the Kings of France, surrounded by the necklace of the order of Saint-Michel.<sup>60</sup> Again, this more courtly setting certainly satisfied the refined taste of Francis d'Angoulême and his mother and was undoubtedly more appropriate for the decoration of a castle wall than that of a refectory.<sup>61</sup> As for Marco d'Oggiono's copy, the differing environment conceived in the Vatican tapestry does not preclude the recognition of the main scene as being Leonardo's *Last Supper*. The composition, with the lively interaction of its figures forms the work of art, and the similarity requested is a similarity of figural composition, not of architectural setting. The notion of a copy replicating the whole picture plane, which is common nowadays, was apparently not shared in these two cases. Thus, faithfulness here applies to the *istoria* rather than to the overall appearance of the painting.

Many other "French" copies of Leonardo's mural were executed in the first decades of the 16<sup>th</sup> century,<sup>62</sup> for example the painting today kept in Troyes Cathedral, made by a local painter at the request of Guillaume Petit, Bishop of Troyes between 1519 and 1527, the copy in Saint-Germain l'Auxerrois in Paris (around 1520), attributed to a follower of Cesare Magni and probably commissioned by Jean V Burdelot, attorney general of the Senate in Milan, as well as the canvas in Tongerlo Abbey,<sup>63</sup> which was most likely executed in the workshop of Giampietrino around 1520 (fig. 3).<sup>64</sup> In 1545, Abbot Arnold Streyers purchased the Tongerlo painting for 450 florins in Antwerp from the heirs of Jean le Grand, a native of France, and a document dated prior to 1615 reports that this painting was undertaken following the order of "a French king who captured Milan".<sup>65</sup> This is commonly considered, among all known surviving copies, to be one of the most exact and faithful reproductions of Leonardo's *Last Supper*. Apart from a few changes, such as the slight shifting of the figures to the left, seen for example in Christ's head, the lower placement of the table, the decoration of the tapestries or the embroidery of the ta-

60 This emblem was added in 1533, when the tapestry was offered by Francis I to Pope Clemente VII on the occasion of the wedding of Henry d'Orléans (later Henry II) – the pope's nephew – to Catherine de' Medici (Fagnart 2001, 167 f.; Sforza Galizia 2009, 63–69).

61 In 1533 the tapestry is documented in an inventory of Blois Castle, but its exact location is unknown (Fagnart 2001, 167 f.).

62 Fagnart 2009, 167–172.

63 Möller 1952; Marijnissen 1959; Fagnart 2005.

64 Fagnart notes that this canvas shares strong similarities – in the proportions, the spacing, and the positioning of certain elements – with the painted copy today kept in the Royal Academy of Arts in London, which was realised around 1515 by Giovan Pietro Rizzoli, also called Giampietrino (Shell/Brown/Brambilla Barcion 1988; Marani 2001, 190 f.). Thus, the two copies must have been executed in the same workshop using the same tracing paper or pouncing pattern (Fagnart 2005, 208–210).

65 Marijnissen 1959, 15, 54. It is difficult to determine whether this indication is reliable or not, but a royal commission would certainly not be unlikely. If confirmed, it would then refer to Francis I – who reconquered the Duchy of Milan in 1515 – as the canvas is dated around 1520.



3 Giampietrino's workshop, *The Last Supper*, c 1520, oil on canvas, 424 × 802 cm, Tongerlo, Da Vinci-Museum

blecloth, it perfectly reproduces the scene as depicted by Leonardo. Likewise, the colours and the use of *chiaroscuro* are thought to be accurate, though this is hard to judge based upon the current state of the original.<sup>66</sup>

### Reasons for commissioning copies of Leonardo's mural

Considering the already poor state of preservation of Leonardo's *Last Supper* mural in the 16<sup>th</sup> century, it is not surprising that faithful replicas were commissioned to keep a visual memory of a masterpiece which was inescapably decaying. The fact that Andrea Solario's fresco in Castellazzo was taken off the wall in 1832 – as the monastery was due to be demolished – and, in 1891, was placed in the refectory of Santa Maria delle Grazie next to Leonardo's original, supports this assumption, at least for the 19<sup>th</sup> century.<sup>67</sup> Certainly, the proximity of the two paintings facilitated the interpretation and appreciation of the masterpiece, both by visitors to the monastery and by artists copying the mural (fig. 4).

As stressed by Laure Fagnart, the purpose of such artistic commissions was to have a "souvenir reproduction" of the most celebrated and fashionable masterpiece, not only in Lombardy, but in the whole of Italy at the time. Indeed, for French dignitaries this was

<sup>66</sup> Fagnart 2005, 208–210.

<sup>67</sup> Steinberg 1973, 409 f. After twenty-five years, the painting was moved from the refectory to the library of Santa Maria delle Grazie, where the bombing of 1943 destroyed it.



4 Interior of the refectory in Santa Maria delle Grazie with Andrea Solario's painting next to Leonardo's mural, 1875–1910

undoubtedly both prestigious and a method of displaying refined artistic taste, not to mention their wealth. The artists they engaged, such as Bramantino and Marco d'Oggiono were correspondingly well rewarded financially. Commissioning copies was certainly also a method of emulating and promoting their king's artistic taste and of demonstrating their deference to him.<sup>68</sup>

However, this article proposes that, in addition, these commissions were also driven by strong political motivations. Since his accession to the throne of France in 1498 Louis XII had officially claimed possession of the throne of the Duchy of Milan. This desire was perfectly in line with the Mediterranean foreign policy of his predecessors, who had wanted to extend the boundaries of the kingdom and increase its influence.<sup>69</sup> Louis XII's claim to Milan was founded upon political and dynastic ambitions coupled with personal motivations.<sup>70</sup> This directly concerned the current ruler of the city, Ludovico Sforza.

68 Fagnart 2002, 40; Fagnart 2013a, 122.

69 Charles VIII, when aiming to conquer Constantinople and eager to make war on the Turks, launched the Italian wars in 1494–1495 with an expedition to the Kingdom of Naples, whose throne he aspired to on the basis of his Angevin rights.

70 Pélissier 1896, vol. I, 30–101. On the French conquest and domination of the Duchy of Milan see also Contamine/Guillaume (eds.) 1998.

Firstly, the Duke of Milan was, at least in Louis XII's opinion, acquiring too much power on an international scale and openly adopting anti-French policies. In particular in 1495, he joined the Holy League or League of Venice – a coalition formed by several opponents of French hegemony in Italy as a direct response to the Italian military campaign of Charles VIII. By entering this alliance, Ludovico Sforza openly rejected the traditional friendship linking the Duchy of Milan to French territories which had been consolidated by numerous matrimonial unions.<sup>71</sup>

Secondly, Louis XII's grandmother, Valentina Visconti, had been the daughter of the first Duke of Milan, Gian Galeazzo Visconti. In 1389, on the occasion of her marriage with Louis of Valois, Duke of Orléans, it was stipulated that, in the event of the extinction of her brothers' male heirs, she would inherit the Visconti dominions. Her first half-brother Gian Maria was assassinated in 1412 aged 24 while her second half-brother, Filippo Maria, ruled the duchy until he died in 1447 without legitimate offspring. The Ambrosiana Republic was then established until Francesco Sforza finally seized control of the duchy in 1450, claiming his rights due to his marriage to Bianca, natural daughter and only heir of Filippo Maria Visconti. Yet, according to Louis XII, the Sforza dynasty was not the legitimate ruler of the duchy; instead he firmly believed the duchy was a legal part of his own family heritage.

Finally, during the military campaign of his uncle Charles VIII, the young Louis, at the time still Duke of Orléans, was comprehensively beaten by the troops of Ludovico Sforza, who besieged his forces in Novara and again in Asti. Defeat naturally raised a desire for personal revenge in the Duke of Orléans, who already aspired to dethrone his Lombard enemy. Additionally, Ludovico Sforza had obtained the imperial privilege and the title of Duke of Milan from the Emperor Maximilian for a fee of 100,000 ducats, just before the death of his nephew Gian Galeazzo Sforza in 1494. This act was of course considered an open provocation to the future King of France.

During that time, Ludovico Sforza, proudly conscious of his newly won political power and anxious to give visible expression to his position, chose the compound of the monastery of Santa Maria delle Grazie as his court church and family mausoleum.<sup>72</sup>

71 In 1350, Galeazzo II Visconti, Lord of Milan, married Bianca, daughter of Aimone, Count of Savoy. Ten years later, in 1360, they arranged the union of their son Gian Galeazzo Visconti – who was appointed Duke of Milan in 1395 – with Isabella, daughter of John the Good, King of France. Their daughter, Valentina Visconti, married Louis of Valois, Duke of Orléans in 1389. In 1428, Filippo Maria, third Duke of Milan, married his second wife Marie of Savoy, daughter of Duke Amadeus VIII of Savoy. In 1468, the alliance with the House of Savoy was renewed by the marriage of Galeazzo Maria Sforza with Bona of Savoy.

72 It is not clear whether Ludovico Sforza intended to use Santa Maria delle Grazie as a family burial place from the very beginning of the works. However, in 1497, at the sudden death of his beloved wife, Beatrice d'Este, he commissioned a mausoleum from Cristoforo Solari who sculpted a marble tomb with the recumbent statues of the Duke and the Duchess, which was placed in the choir of the church. After the defeat of Ludovico Sforza and his death in 1508, the mausoleum was dismembered and dispersed. Only the cover with the two statues is today kept in the Certosa of Pavia.

Consequently, he engaged the two greatest artists currently in Milan, Donato Bramante and Leonardo da Vinci, to create an architectural and artistic programme celebrating the Sforza dynasty as well as himself.<sup>73</sup> Ludovico's project included the enlargement of the refectory, which was decorated by Leonardo between 1494 and 1498. Above the *Last Supper*, the Florentine master painted the Sforza coats of arms in three majestic lunettes above the mural (fig. 1). The lunette in the middle celebrates Ludovico Sforza and his wife Beatrice d'Este as the Duke and Duchess of Milan, while the two lunettes on the sides pay tribute to their progeny. To the left, their eldest son Massimiliano is represented by his coat of arms as the earl of Angera and of Pavia, whilst the lunette on the right hand side probably represents Francesco II with his coat of arms as Duke of Bari.<sup>74</sup> Rediscovered in 1854 under four coats of plaster, these coats of arms were, according to Marani, painted over probably immediately after the fall of Ludovico Sforza in 1499, "the motive being what amounted to a *damnatio memoriae* that would remove all Sforza names and replace them, in all likelihood, with those of the King of France".<sup>75</sup>

In consideration of all these historical, political, and artistic elements, we can safely conclude that the acquisition of a copy of the *Last Supper* by French dignitaries would have been perceived as an act of appropriation and a way to legitimise the French conquest of the Duchy of Milan. Ludovico Sforza had given the commission to decorate Santa Maria delle Grazie's refectory to Leonardo, who was already proclaimed as the new Apelles during his lifetime.<sup>76</sup> The Duke had also requested his own coat of arms and those of his sons to be painted above one of the greatest Lombard masterpieces – also commonly considered a "divine" and "miraculous" image – as a manifest celebration of the Sforza dynasty.<sup>77</sup> This dynasty in turn had, according to Louis XII, seized control of the government of Milan by usurping the Visconti's throne. Furthermore, Ludovico Sforza had assumed the government of the duchy by depriving his young nephew Gian Galeazzo Sforza of the throne and, in addition to this double usurpation, he had bought the official acknowledgement of his title from the Emperor Maximilian. Hence, Louis XII's plausible request to erase the Sforza's emblems in the lunettes and to remove the *Last Supper* from the wall in order to bring it to France must be read as a clear assertion that the famous masterpiece rightfully belonged to him and that, being the legitimate Duke of Milan, he fundamentally owned Lombardy. By appointing the best Milanese

73 Beltrami [1925?], 37 f.; on the history of the church's construction see Marani/Cecchi/Mulazzani 1999, 49–81 and Buganza/Rainini (ed.) 2017, in particular section III.

74 Contrary to the other members of the family, his name does not appear (see Marani/Cecchi/Mulazzani 1999, 33, 44, n. 17).

75 Brambilla Barillon/Marani 1990, 9; Marani/Cecchi/Mulazzani 1999, 34.

76 The poet at the court of Ludovico Sforza, Bernardo Bellincioni, was the first to report that "[Ludovico il Moro] Da Fiorenza un Apelle ha qui condotto" (Bossi 1810, 244).

77 In addition, Ludovico Sforza asked Leonardo to complete Donato Montorfano's *Crucifixion*, painted in 1497 on the wall facing the *Last Supper*, with his portrait and that of his wife and children (Malaguzzi-Valeri 1915, 536 f.).

artists to paint a copy of Leonardo's mural, the members of his court, sharing the king's political ideas and his claim to the duchy, wished to express their adherence to his rule and to show him their political support. Also, they may have intended to justify his military incursion into Lombardy. For this purpose, it was hence fundamental that the copy be faithful enough to Leonardo's mural because it had to embody, as it were, a war trophy, and thus present a surrogate for the original. Indeed, the peculiar iconographical episode chosen by the Florentine master and the representation of the disciples' attitudes and astonishment are always carefully reproduced by the copyists. Thus, even though the setting might sometimes be very dissimilar, as in the Vatican tapestry, the main scene is always undoubtedly recognisable as the one painted by Leonardo in Santa Maria delle Grazie. Hence, even if from today's point of view, the changes made to adapt the copies to their private courtly settings do not comply with our expectations of faithful copies, the recognition of the specific model (as opposed to just any depiction of a Last Supper) remained guaranteed. Finally, the representation of nobles' coats of arms, whether in the holy scene or in the frame, also contribute to this act of appropriation, as a way of taking possession of Leonardo's artwork and what it represented both artistically and politically.

## Bibliography

- Alberti, Leon Battista: *Della pittura*, ed. by L. Mallet, Florence 1950.
- Antonelli, Rosalba: *Gli studi preparatori della copia del Cenacolo di Giuseppe Bossi allo Schlossmuseum di Weimar*, in: *Raccolta Vinciana*, 26.1995, 287–327.
- Balsamo, Jean (ed.): *Passer les Monts. Français en Italie – l'Italie en France (1494–1525)*. X<sup>e</sup> colloque de la Société française d'étude du Seizième Siècle, Paris 1998.
- Bandello, Matteo: *Le Novelle [1554]*, ed. by Delmo Maestri, Alessandria 1992, vol. I, novella LVIII, 513–517.
- Beatis, Antonio de: *The Travel Journal of Antonio de Beatis. Germany, Switzerland, the Low Countries, France and Italy, 1517–1518*, ed. by John Rigby Hale, London 1979.
- Béguin, Sylvie: *Andrea Solario en France*, Musée du Louvre (*Les dossiers du Département des Peintures*, 31), Paris 1985.
- Béguin, Sylvie: *Andrea Solario en France*, in: *Léonard de Vinci entre France et Italie: "miroir profond et sombre"*, Actes du colloque international de l'Université de Caen 1996, ed. by Silvia Fabrizio-Costa and Jean-Pierre Le Goff, Caen 1999, 81–98.
- Beltrami, Luca: *La chiesa di S. Maria delle Grazie, Firenze [1925?]*.
- Bertoglio Pisani, Napoleone: *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci e le sue copie*, Pistoia 1907.
- Blunt, Anthony: *Art et architecture en France. 1500–1700*, Paris 1983.
- Bossi, Giuseppe: *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milan 1810.
- Brambilla Barcilon, Pinin / Marani, C. Pietro: *Le lunette di Leonardo nel refettorio delle Grazie*, Milan 1990.
- Brown, David Alan: *Andrea Solario*, Milan 1987.
- Buganza, Stefania / Rainini, Marco (eds.): *Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano. Una storia dalla fondazione a metà del Cinquecento*, Atti del convegno di studi Milano 2014 (*Memorie domenicane, nuova serie*, 47, 2016), Florence 2017.
- Buisson, Albert: *Le chancelier Antoine Duprat*, Paris 1935.
- Contamine, Philippe / Guillaume, Jean (eds.): *Louis XII en Milanais. Guerre et politique, art et culture*, XLLe colloque international d'études humanistes 1998, Paris/Genève 2003.

- Crépin-Leblond, Thierry: L'origine de la copie de la Cène de Léonard par Marco d'Oggiono à Ecoen, in: *Revue de l'art*, 130.2000 (4), 60–62.
- Dumont, Jonathan / Fagnart, Laure (eds.): *Georges I<sup>er</sup> d'Amboise 1460–1510. Une figure plurielle de la Renaissance*, Actes du colloque international Université de Liège 2010, Rennes 2013.
- Exh. cat. Bramantino. *L'arte nuova del Rinascimento lombardo* (Lugano, Museo Cantonale d'Arte 2014/2015), ed. by Mauro Natale, Milan 2014.
- Exh. cat. Bramantino a Milano (Milan, Castello Sforzesco 2012), ed. by Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa and Marco Tanzi, Milan 2012.
- Exh. cat. *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro* (Milan, Palazzo Reale 2001), ed. by Piero C. Marani, Milan 2001.
- Exh. cat. *Leonardo's Last Supper: Precedents and Reflections* (Washington, National Gallery of Art 1983/1984), ed. by David Alan Brown, Washington 1983.
- Exh. cat. *Von Leonardo fasziniert. Giuseppe Bossi and Weimar* (Weimar, Schiller-Museum 2016), ed. by Hermann Mildener and Serena Zaraboni, Dresden 2016.
- Fagnart, Laure: *L'arazzo con le insegne di Francesco d'Angoulême e di Luisa di Savoia, conservato nella Pinacoteca dei Musei Vaticani. Alcune ipotesi sull'origine lombarda del cartone*, in: exh. cat. Milan 2001, 165–171.
- Fagnart, Laure: *L'engouement pour la Cène de Léonard de Vinci à la cour de France sous les règnes de Louis XII et de François I<sup>er</sup>*, in: *Les amis du château et des musées de Blois*, 33.2002 (December), 33–40.
- Fagnart, Laure: *La copie de la Cène de Léonard de Vinci conservée à l'abbaye de Tongerlo*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, 16.2005, 6<sup>ème</sup> série, 193–210.
- Fagnart, Laure: *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs (xv<sup>e</sup>–xvii<sup>e</sup> siècles)*, Rome 2009.
- Fagnart, Laure: *“Le roi Louis, en admiration devant le repas du Christ à Milan”. Les Français et la Cène de Léonard de Vinci*, in: *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499–1521)*, ed. by Frédéric Elsig and Mauro Natale, Rome 2013, 107–126. [Fagnart 2013a]
- Fagnart, Laure: *Les biens meubles du château de Gaillon*, in: Dumont/Fagnart (eds.) 2013, 169–187. [Fagnart 2013b]
- Fournial, Étienne: *Monsieur de Bois, Grand Maître de France sous François I<sup>er</sup>*, Lyon 1996.
- Giovio, Paolo: *Leonardi Vincii Vitae*, in: Paolo Giovio. *Scritti d'arte: Lessico ed ecfraasi*, ed. by Sonia Maffei, Pisa 1999, 234–245.
- Hautecoeur, Louis: *L'italianisme avant 1525*, in: *Histoire de l'Architecture classique en France*, vol. I: *La Première Renaissance (1495 à 1535–1540)*, Paris 1963, 97–216.
- Hoerth, Otto: *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Ein Beitrag zur Frage seiner künstlerischen Rekonstruktion*, Leipzig 1907.
- Hollanda, Francisco de: *On Antique Painting [1548]*, trans. by Alice Sedgwick Wohl, Pennsylvania 2013.
- Holmes, Megan: *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, London/New Haven 2013.
- Horst, Carl: *L'Ultima Cena di Leonardo nel riflesso delle copie e delle imitazioni*, in: *Raccolta Vinciana*, 14.1930–1934, 118–200.
- Lemonnier, Henry: *Charles VIII, Louis XII, François I<sup>er</sup> et les guerres d'Italie (1492–1547)*, Paris 1982.
- Malaguzzi Valeri, Francesco: *La corte di Ludovico il Moro. II. Bramante e Leonardo da Vinci*, Milan 1915, 486–557.
- Marani, C. Pietro / Cecchi, Roberto / Mulazzani, Germano: *Il Cenacolo. Guide du réfectoire et de Sainte-Marie-des-Grâces*, Milan 1999.
- Marijnissen, Roger Hendrik: *Het da Vinci-doek van de Abdij van Tongerlo, Tongerlo 1959*.
- Menu, Michel (ed): *La pratique technique de Léonard de Vinci. Peintures, dessins et influence*, Actes du colloque de la National Gallery de Londres 2012, Paris 2014.
- Meschini, Stefano: *Luigi XII duca di Milano. Gli uomini e le istituzioni del primo dominio francese, 1499–1512*, Milan 2004.
- Meschini, Stefano: *La Francia nel ducato di Milano: la politica di Luigi XII (1499–1512)*, Milan 2006.
- Möller, Emil: *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci*, Baden-Baden, 1952.



- Nassieu Maupas, Audrey: Des mécènes méconnus. Gabriel Gouffier, doyen de Sens, et sa famille, in: *Peindre en France à la Renaissance*, vol. I: Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François Ier, ed. by Frédéric Elsig, Cinisello Balsamo 2011, 255–265.
- Natale, Mauro (ed.): *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499–1525)*, Milan 2017.
- Paganin, Maria Luisa: Un'impresa decifrata: il conte di Ligny committente di Bramantino a Voghera, in *Prospettiva*, 2005/2006 (119/120), 95–97.
- Paganin, Maria Luisa: Una insolita iconografia in un affresco del castello di Voghera. Maria e il Bambino Gesù coperto di piaghe, in: *Prospettiva*, 2009 (134/135), 128–140.
- Pélissier, Léon Gabriel: *Documents pour l'histoire de la domination française dans le Milanais, 1499–1513*, Toulouse 1891.
- Pélissier, Léon-Gabriel: *Louis XII et Ludovic Sforza (8 avril 1498–23 juillet 1500)*, 3 vols., Paris 1896.
- Pliny the Elder: *Natural History*, transl. by H. Rackham and W. H. S. Jones, London 1975.
- Poggi, Giovanni: *Il Duomo di Firenze: documenti sulla decorazione della Chiesa e del campanile tratti dall'archivio dell'opera* [1909], 2 vols., ed. by Margaret Haines, Firenze 1988.
- Roman, J.: Note sur une ancienne copie de la cène de Léonard de Vinci, in: *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1883, 58–65.
- Rossi, Marco/Rovetta, Alessandro: *Il Cenacolo di Leonardo. Cultura domenicana, iconografia eucaristica e tradizione lombarda*, Milan 1988.
- Samek Ludovici, Sergio; Bossi, Giuseppe, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1971, vol. XIII, 314–319.
- Sapegno, Natalino: Matteo Bandello, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1963, vol. V, 667–673.
- Sedini, Domenico: *Marco d'Oggiono tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma 1989.
- Sforza Galitzia, Sabrina: *Il Cenacolo di Leonardo in Vaticano. Storia di un arazzo in seta e oro*, Città del Vaticano 2009.
- Shell, Janice / Brown, David Alan/Brambilla Barcion, Pinin: *Giampietrino e una copia cinquecentesca dell'Ultima Cena di Leonardo*, Milan 1988.
- Shell, Janice / Sironi, Grazioso: Documents for copies of the *Cenacolo* and the *Virgin of the Rocks* by Bramantino, Marco d'Oggiono, Bernardino de' Conti and Cesare Magni, in: *Raccolta Vinciana*, 23.1989, 104–117.
- Shell, Janice: *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995.
- Sironi, Grazioso: Appendice. Documenti inerenti il Bramantino, in: *Arte Lombarda*, 86/87.1988 (3/4), 37–42.
- Souchal, Geneviève: Le mécénat de la famille d'Amboise, in: *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 13.1976, 485–526 and 567–612.
- Steinberg, Leo: Leonardo's Last Supper, in: *The Art Quarterly*, 36.1973 (4), 297–410.
- Toscano, Gennaro: Le cardinal Georges d'Amboise (1460–1510) collectionneur et bibliophile, in: *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, ed. by Frédérique Lemerle, Yves Pauwels, and Gennaro Toscano, Villeneuve-d'Ascq 2009, 51–88.
- Vasari, Giorgio: *T Trattato della pittura* [1st ed. by Raffaele du Fresne, Paris 1651], ed. by G. G. De Rossi, Roma 1817.
- Vasari, Giorgio: *Le opere di Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, 9 vols., ed. by Gaetano Milanese, Firenze 1906–1910.
- Vasari, Giorgio: *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects* [1550–1568], 4 vols., ed. by J. M. Dent, London 1949–1950.
- Viganò, Marino: Gian Giacomo Trivulzio e Bramantino: appunti su una committenza, in: Natale (ed.) 2017, 91–110.

Grischka Petri

## THE PHOTOGRAPH AS *ACHEIROPOIETON*

### A Copyright Perspective\*

“La Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection:  
ne peut-on dire d'elle ce que disaient les Byzantins de l'image  
du Christ dont le Suaire de Turin est imprégné, à savoir  
qu'elle n'était pas faite de main d'homme, *acheiropoiétos*?”

Roland Barthes<sup>1</sup>

This paper argues that the most faithful copy is the copy without an author. This hypothesis is suggested by a comparative examination of the status of asserted un-authored icons, the so-called *acheiropoietai*, and of photographs shortly after the invention of the new technology in the nineteenth century. Categories of copyright such as originality and authorship will be used to support the argument. As a preliminary remark the concession is imperative that it is in fact near impossible to create images, works, and copies that are not in some way or other the effect of an auctorial action – an authorless copy is thus a cultural construction. As such, however, this article endeavours to take it seriously.

#### **Faithful images: *acheiropoietai* and the icon**

The Decalogue (Exodus 20:4) commands (in the wording of the King James Bible): “Thou shalt not make unto thee any graven image, or any likeness of any thing that is in heaven above, or that is in the earth beneath, or that is in the water under the earth.” Evidently, this comprehensive ban on images confronted Christian artists and their patrons with a theological and practical problem if they did not want to run the risk of being accused of idolatry. Theologians offered various solutions, which were repeatedly contested. While this is not the place to discuss the history and intricacies of iconoclasm in Byzantium or elsewhere, a specific type of image can be set apart for the purposes of this paper: the not

\* This paper is part of a larger research project on the art history of copyright, supported by the Gerda Henkel Foundation, Düsseldorf.

1 Barthes 1980, 129. The translation in Barthes 1982, 82, is inaccurate in that it replaces the Shroud of Turin with St Veronica’s “napkin”; see also Broadfoot 2012, 145 (“unfortunate omission”).

man-made image, *non manufactum* or *acheiropoieton* (ἄχειροποίητον), which had the power to bypass the ban on man-made images.<sup>2</sup> Ernst Kitzinger defines and refines this class of images as follows: “Acheiropoietai are of two kinds: Either they are believed to have been made by hands other than those of ordinary mortals or else they are claimed to be mechanical, though miraculous, impressions of the original.”<sup>3</sup> Theologically, *acheiropoietai* are without a human author, “produced miraculously by divine grace”.<sup>4</sup> In short, human authorship stands in the way of faithful images. As a consequence, faithful images had to be authored by the godly powers themselves. Ernst von Dobschütz has described these legends at length in his seminal study, *Christusbilder*. Some of the most famous examples from the sixth century, when these legends took form, include the impression of Christ’s face and arms on the Column of Flagellation, as reported by a pilgrim, Theodosius;<sup>5</sup> the image of Edessa, the so-called *Mandylion*, which was miraculously sent to King Abgar;<sup>6</sup> the image of Camuliana, an image of Christ appearing in the water basin of a garden;<sup>7</sup> finally the legend of St. Veronica, who gave Christ, who was carrying his cross to Golgotha, her veil that he might wipe his forehead – which he did, miraculously impressing his features on the cloth.<sup>8</sup> Kitzinger distinguishes two aspects of the *acheiropoietai*: they are celestial by origin, and they can replicate themselves.<sup>9</sup> Combining qualities of icon and relic, the *acheiropoietai* are perfect renderings of their subject; in fact they turn out to be their subject.

Their authenticity is part of their imaginative DNA, which can be transferred to the painted image. Dobschütz speaks of the significant predominance of the form against the material.<sup>10</sup> An icon, in the words of Marie-José Mondzain, “will escape the function of reference; rather, it will itself become what is referred to.”<sup>11</sup> This becomes clear from an often quoted passage from the treatise on the Holy Spirit by Basil of Caesarea, written in the fourth century, where he draws a parallel between the unity of Father and Son and of the original prototype and the image:

For the Son is in the Father, and the Father is in the Son inasmuch as the former is like the latter, and the latter like the former, and in this lies their unity. So that by the peculiarity of their persons they are one and one, but in the community of their nature both are one. How then, if

2 See Belting 1994, 56; Dobschütz 1899, 37–39; Trilling 1998, 109 f.; Wood 2008, 39 (“a loophole in the Second Commandment’s prohibition of images”). The idea of images sent from heaven predates Christian beliefs. Dobschütz begins his account with the Palladion: Dobschütz 1899, 1–3.

3 Kitzinger 1954, 113.

4 Mondzain 2005, 84. Indeed, these images share this quality with the depicted Christ, who was human but not “man-made”; cf. Belting 2005, 69 f.

5 See Dobschütz 1899, 71 f.

6 See Dobschütz 1899, 102–196; Wolf 2002, 22–24.

7 See Dobschütz 1899, 40–60; Mango 1972, 114 f., quoting Zacharias Rhetor: *Historia ecclesiastica*, XII, 4.

8 See Dobschütz 1899, 197–262. For a critical reading of the traditions of the *vera icon* see Wolf 2002.

9 Kitzinger 1954, 114 f.

10 Dobschütz 1899, 39.

11 Mondzain 2005, 66.

they are one and one, are there not two Gods? Because the imperial image, too, is called the emperor, and yet there are not two emperors: neither is the power cut asunder nor is the glory divided. And as the authority that holds sway over us is one, so the glorification that we address to it is one and not many, since the honour shown to the image is transmitted to its model. And what the image is down here by virtue of imitation, so the Son is over there by His nature. For just as in hand-made objects the likeness is by virtue of form, so is the case of the divine nature that is uncompounded the unity is in the communion of Godhead.<sup>12</sup>

This unity is part of the reason why holy images do not lose their celestial status even when a human takes over in the process of replicating the image.<sup>13</sup> Indeed, icons are the best example of faithful copies in the Christian sense of the word “faithful”. Faith was a precondition of the icons’ claim to truth.<sup>14</sup> The icons’ faithfulness is so intense, and they remain so true to the *acheiropoieton*, because the artistic intervention of the icon painter, “by virtue of form” (Basil of Caesarea), is kept to a minimum.<sup>15</sup> This did not only apply to icons copying *acheiropoietai* but other icons as well. Hans Belting explains that the

theological demand for ‘truth’ did [...] limit the scope of artistic production. ‘Truth’ was meant not in the sense of the art itself or of its imitation of nature but in the demand for authentic archetypes. An archetype requires repetition, which thus explains the conservative dogmatism of icon painting. When an authentic form seemed to have been found, whether for a religious truth or for a ‘genuine’ portrait of Christ, there could be no other ‘correct’ solution.<sup>16</sup>

Despite all discernible stylistic and other distinctions, part of an icon’s *raison d’être* was to be un-original. Christopher Wood – taking up earlier ideas by George A. Kubler – has described this phenomenon as substitutional chain or replica chain.<sup>17</sup> It means that works of art gain their authority by claiming to be essentially identical to a prior instance. Gary Vikan speaks of a “remarkable conservatism” and concludes that the concept of the icon ignored its objecthood.<sup>18</sup> From the perspective of modern day copyright law, this also ignores the object’s maker: the author. Within the iconic replica chain and

- 12 Basilius, Liber de Spiritu sancto, PG, vol. 32, col. 149–152 [chapter XVIII, para. 45], the modern translation of the passage is taken from Mango 1972, 47.
- 13 Cf. Dobschütz 1899, 271 [my translation]: “These miraculous copies, which [...] are closely related to the idea of the imprint, mark significantly the difference between ancient and Christian beliefs. The *diipetes* must have fallen from the sky, otherwise it is false. The *achiropoiite*, however, can be conceived as the miraculous copy of a miraculously emerging original. Where the ancient legend had to assume robbery or purchase of the authentic idol, the Christian legend spoke of an impression, which was miraculously granted by divine grace to exceptional adoration.”
- 14 Belting 2005, 49; Wood 2008, 38: “The actual manual copying from picture to picture, the transmission process [of the icon], is effectively taken on faith.”
- 15 Cf. Wood 2008, 39. This does not hinder a certain stylistic change and evolution; cf. Brubaker 1995, 150; Gouma-Peterson 1995, 126: “within acceptable parameters painters were able to be both original and innovative”; Weyl Carr 1995, 121: “The story of the icon in Byzantium [...] is one of constant change”.
- 16 Belting 1994, 19.
- 17 Wood 2008, 36, with reference to Kubler’s *The Shape of Time* (1962) *ibid.*, 37 f. Cf. Kubler 2007, 44–46, on “the invisible chain”.
- 18 Vikan 1989, 47, 51; see also Dobschütz 1899, 54: “Es liegt im Wesen des Achiropoiitenglaubens, dass er gleichgültig ist gegen das wirkliche Objekt.”

its implicit notions of faithfulness and truth the creative function of the author is minimised.<sup>19</sup>

The spiritual and commercial values of an icon coincide; both are based on the assumption of material identity and the faith in the miraculous image.<sup>20</sup> Even mass-produced small objects of personal devotion like cast-bronze icons of the Virgin and Child shared the spiritual value of the (absent) original model.<sup>21</sup> This monistic economy<sup>22</sup> was dichotomised around 1500, when secular interests in art coincided with improved reproduction technologies and the consequential advent of copyright categories to the art market. Like the ancient Greeks and Romans, Byzantium knew no copyright law.<sup>23</sup> The icon was authentic and authoritative but had no author in the Christian concept of admissible images. It served its purpose as a faithful replica, as an instance of the Godly original. This changed with the introduction of ideas of authorship and originality.

### **The new order of art: originality and mimesis**

This change did not come about suddenly and complete but rather as a complex and gradual paradigm-shift on many levels, not always free from simultaneous incongruities. This is not the right occasion to trace all of its intricacies. Instead, this chapter will focus on two aspects mentioned in Giorgio Vasari's *Lives of the Artists*. Here, Vasari credits Giotto with the "naturalist turn" of the Renaissance,

that very obligation which the craftsmen of painting owe to nature, who serves continually as model to those who are ever wresting the good from her best and most beautiful features and striving to counterfeit and to imitate her [...]. [Giotto] became so good an imitator of nature that he banished completely that rude Greek manner and revived the modern and good art of painting.<sup>24</sup>

In this passage we encounter two of Vasari's grand narratives of art history in a nutshell. Firstly, the artist as author appears on the stage. Vasari's history is a history of great individuals. Demand shifts from faithful devotional works to works authored by promi-

19 In the terminology of Nelson Goodman (1976, 113), the icon is conceptually allographic but materially autographic.

20 Cf. Wood 2008, 41: "The entire European network of cult images was sustained by a collective agreement not to ask questions about when a panel was painted, how it was obtained, or when it might have been restored."

21 Vikan 1989, 49 f.

22 Mondzain 2005 does not explore the market for icons in Byzantium, as one could infer from the title of her book, but analyses the theological concept of economy.

23 While plagiarism was socially scorned in Greece and Rome, there did not exist any codification of a copyright: Dziatzko 1894, 561; Schickert 2005, 131–133; Choe 2010, 18, 29. According to Schickert, the creative process was considered a graceful gift from the Gods, not an autonomous individual achievement. This would indeed confirm the conceptual production framework of Byzantine icons.

24 Vasari 1912–15, vol. 1, 71 f.; transl. of Vasari 1568, vol. 1, 119.

ment artists. The “rude Greek manner” following the replica chain of prototypes is interrupted and replaced by the requirement of original and innovative works. Secondly, while art remained “true”, religion was relativised or even replaced by nature as object of reference. The modern artist should no longer strive to replicate the true image of God but instead imitate nature.

### Truth to nature

In this way, faithfulness or truth remained an important artistic element, but religious truth, while continuing to play an important role, gave up its dominant aesthetic position to truth to nature.<sup>25</sup> Even the term *acheiropoieton* had extended its meaning about 1000 AD to encompass nature and its objects.<sup>26</sup> Peter Parshall speaks of a tension between inventive *mimesis* and factual documentation, between the image as a statement of fact and as a display of invention.<sup>27</sup> Furthermore, creativity had to balance the Neo-Platonic critique of imitation. Copyright ideas played a role in negotiating the effects of this tension. A prominent example is the sixteenth-century case of a plagiarised *Herbarium*.

In 1533, Christian Egenolff published in Frankfurt a *Kreuterbuch* edited by Eucharis Rösslin. This book copied the illustrations from Otto Brunfels’s *Vivae icones herbarum*, which had been published in 1530 by Johannes Schott, Egenolff’s former colleague from Strasbourg. Schott had obtained an Imperial privilege protecting the publication (and his investment) for six years. Now he brought Egenolff before the *Reichskammergericht* (Imperial Chamber Court). Unfortunately no decision of the case is known, but we know that Egenolff defended himself by claiming that his *Kreuterbuch* was based on an old book, that not all the illustrations were identical in both books, that pictures of the same plants were likely to resemble each other, and that a privilege did not prevent other artists from depicting the same subject.<sup>28</sup> Sachiko Kusukawa suggests that for Egenolff the true rendering of nature did not allow artistic license and could thus not be restricted by a privilege.<sup>29</sup> In a second case, Egenolff copied illustrations from Leonhart Fuchs’s *De historia stirpium* (1542) in his edition of Dioscorides’s *De materia medica* (1543). Charged with new accusations of theft, Egenolff replied in a pamphlet against Fuchs that artists competed by emulating each other, but that God was the creator of nature and the artists merely imitated him: “ea gloria soli creatori debetur Deo, proxima pictori, qui earum lineamenta quamproxime imitatus fuit”.<sup>30</sup> Fuchs countered Egenolff’s

25 On the history of the idea of *mimesis* see Tatarkiewicz 1980, 266–309.

26 Dobschütz 1899, 37 f., and *ibid.*, Belege, no. 17a.

27 Parshall 1993, 555.

28 The case is reported by Grotefend 1881, 16 f. The documents are partially transcribed in an article by a “Gerichtsassessor Altona” from Meisenheim in 1892 (*Altona* 1892, 899–903) and have recently been summarised and contextualised by Sachiko Kusukawa (Kusukawa 2012, 87–90).

29 Kusukawa 2012, 87.

30 Egenolff 1544, b4v; see Kusukawa 2012, 89.

“mocking insults”<sup>31</sup> with the argument that no two plants have exactly the same form, and two artists depicting the same plant would produce two different pictures.<sup>32</sup>

These two cases show that the view on nature was disputed. Nature could be seen as God’s prototype, a kind of natural icon, indeed not made by human hand. In this perspective nature is the greatest *acheiropoieton* of all, and the artist can and must humbly imitate her. This claim, however, was no longer appropriate once artists turned their images into objects of their personal expression. They were now claiming authorship of that image next to – and as good as – God’s authorship of nature (“alter deus”). Hans Blumenberg situates this self-consciousness in the figure of Nicholas of Cusa’s layman from his *Idiota de mente* (“The Layman on Mind”, 1450). Here, the humble act of carving spoons is compared to God’s own creativity.<sup>33</sup> As Blumenberg emphasises, this is a rare occasion of an account of creativity, which is situated within the sphere of technology.<sup>34</sup> From the perspective of the history of intellectual property law, this is both interesting and meaningful, as, not long after Nicholas of Cusa’s death, the first privileges were granted for technical inventions in Venice.<sup>35</sup>

### Originality of the artist

If images are looked at as works of art instead of as objects of devotion, the substitutional chain and in a way also the spiritual power of the icon is broken. The object turns into the work of an individual author, the artist, where it had been the work of a faithful replicant of the true image, the *vera icon*. This is exactly the historic moment when ideas of copyright come to be viable. The history of art copyright is the history of the acknowledgement of artistic work and creativity as a commercial factor. When Marcantonio Raimondi reproduced Albrecht Dürer’s woodcuts from his *Life of the Virgin* as copper engravings, he worked for a Venetian publisher selling devotional prints.<sup>36</sup> Dürer’s prints are an early example of images that on the one hand served a devotional function by their iconography and on the other hand became artistic products and collectibles by their authorship.<sup>37</sup> These two social functions can overlap, but the distinction marks a development towards the modern idea of the autonomous creative artist. At first sight, the invention of mechanic replication processes steered by the printing press supported

31 Fuchs 1545, A3r.

32 Fuchs 1545; see Kusakawa 2012, 89.

33 See Blumenberg 1957, 268.

34 Blumenberg 1957, 268.

35 Cf. Frumkin 1945, 144; Kostylo 2010, 24–26; Mandich 1948.

36 See Pon 1998. Dürer’s lawsuit against Raimondi brought before the Venetian *Signoria* is a Vasarian legend. However, the City Council of Nuremberg issued a decision on 3 January 1512 against a print seller who had offered counterfeited Dürer prints. See Petri 2014, 58–60.

37 Petri 2014, 53. Dürer was collected in Western Europe at large; examples include the collection of Ferdinand Columbus, see Landau 2003, 30.

demand for identical devotional images.<sup>38</sup> In a way, icons could now be mass-produced. Indeed, since the thirteenth century, when Pope Innocent III had granted remittance of sins to anyone who read the prayer “*Salve sancta facies*” to a copy of the Holy Face, there existed a market for images of Holy Faces for purposes of personal devotion.<sup>39</sup> The advent of prints not only secured the supply of these Holy Faces but also their formal identity. A *Head of Christ* (fig. 1) dating from 1500/10 is a good example of this visual culture of devotion – it even includes the prayer.

However, the “new regime of print”<sup>40</sup> also shifted the meaning and reception of artefacts and artworks. It became part of the artistic job description to sever the replica chain and, on the contrary, forge an original and independent vision. Christopher Wood mentions Dürer as an example.<sup>41</sup> Joseph Koerner has analysed the dialectical relationship between the *acheiropoietic* Holy Face and Dürer’s prints and the famous self-portrait from the Munich Pinakothek.<sup>42</sup> To create works of art meant to create something new. As a consequence, copies over the centuries assumed a more restrained position in the socially acceptable artistic process. For a considerable time the new perspective on the increasingly important artistic authorship co-existed with the demand for intact instances of a miraculous chain of images, until the aesthetic preference for the original invention also prevailed in the context of religious patronage.<sup>43</sup> Ever permissible as a training measure within the framework of artistic education,<sup>44</sup> the copy became unacceptable at the refined end of the increasingly secularised art market, while the common practice at the other end was being outlawed as piracy.<sup>45</sup>

This tension describes a fundamental condition of the economics of copyright. Today it feels natural that artists have the right to exploit their original works by producing reproductions for a wider audience or a different, even larger target group. From about

38 Wood 2008, 40.

39 Koerner 1993, chapter 5, 80–126.

40 Wood 2008, 13.

41 Wood 2008, 348 f.

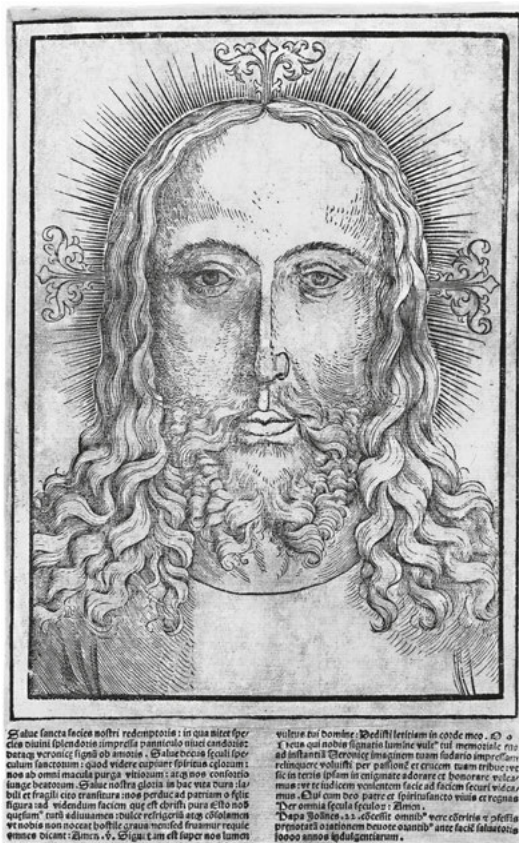
42 See Koerner 1993, 85.

43 See Holmes 2013, 269 f. for the example of Alessandro Allori’s reproductions of the miraculous image from SS. Annunziata dating from the 1580 s, and the case of Domenichino’s *Last Communion of St. Jerome* (1614), which was criticised for stealing its idea from Agostino Carracci’s painting of the same subject (1592). On this case see Cropper 2005.

44 Writing around 1400, Cennino Cennini advised young artists: “strive and delight always to copy the best things that you can find, made by the hand of great masters” (Cennini [Broecke] 2015, 47). Although this advice was contested by modern and avant-garde artists, artistic training has never ceased to be an exception to copyright restrictions.

45 Here an extended aside remark is permissible. Prints convey yet another faithfulness, since mechanical reproductions are at least conceptually faithful instances of themselves. Such a reproduction is theoretically identical in every instance. Regardless of the question of faith to the original, these reproductions are mutually faithful. This concept is undermined by the discriminating eye of the connoisseur and amateur, who can spot differences and individualising features of different states of a plate and even characteristics of individual impressions.





1 The Head of Christ, probably 1500/1510, woodcut, Washington, DC, National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Accession No. 1943.3.521

1500, this right could be protected against pirates and illicit copies by a privilege.<sup>46</sup> A privilege is a kind of individual copyright, granted by the authorities. Indeed, in Germany Dürer obtained a privilege from the Emperor for his books in 1511.<sup>47</sup> What started with printing privileges in Venice and Rome around 1500 developed into a more elaborate system of privileges adapting to the needs of the publishing trade (and others, mostly engineers).<sup>48</sup> The economy of images had started to shift; originality and creativity commanded higher prices than faithful instances of an iconic prototype. The existence of an acknowledged author is what makes art different from the icon or works from a replica

46 The literature on privileges and their history is abundant. For an overview of the early history of artistic privileges in Italy see Witcombe 2004.  
 47 These were *The Life of the Virgin*, the second edition of the *Apocalypse* and the *Small Passion*. The privilege is mentioned in the respective colophon of the three books.  
 48 Cf. Kostylo 2010.

chain. Usually it is the artist who wants to exploit his original by reproducing it – after all, this had been Dürer’s main incentive when he set out to defend his investments and ideas with an Imperial privilege, and the situation was the same for Raphael, Titian, Rubens, and other artists who sought to protect their art from plagiarists and pirates. Copyright laws are the result of an economic analysis for the benefit of publishers, and the first publishers of images were the artists themselves.

The next important step in the genesis of a modern copyright law was made in the 18<sup>th</sup> century. Then, the prints of the English artist William Hogarth were immensely popular and often pirated, interestingly not always accurately copied – some pirated editions were a paraphrase of the story told by Hogarth and not always close to the original.<sup>49</sup> However, they affected Hogarth’s share of the market negatively, and he started a campaign for better legal protection. Hogarth contributed to a petition entitled *The Case of Designers, Engravers, Etchers, &c.*, which was published early in 1735 (N.S.), and which stated that the print shops themselves sold pirated copies to their customers.<sup>50</sup> It continued:

If it be considered what it is that gives an Artist the Right to the Profits of his own Designs, Prints, &c., it will easily appear that these Copyers are no better than the Lowest of Robbers. [...] It is humbly hoped it will be thought proper to make it punishable by Act of Parliament for any one to copy the Designs of Another.<sup>51</sup>

Hogarth’s intense lobbying efforts were successful when the English parliament protected the work of original engravers in the so-called Hogarth Act in 1735.<sup>52</sup> It protected “every person who shall invent and design, engrave, etch, or work in *Mezzotinto* or *Chi-aro Oscuro*, any historical or other print or prints [...] for the term of fourteen years”.<sup>53</sup> In the framework of this first copyright act for visual artists, the paradigm shift was completed: the act protected those who invented something and who did not copy, those who created something new.<sup>54</sup>

### **Both true to the original and creative: the engraved reproduction**

In *The Case of Designers, Engravers, Etchers, &c.*, Hogarth had argued against the originality of reproductive engravings:

49 Dabhoiwala 2012; Kunzle 1966.

50 Hogarth 1735, 2; see also *Journal of the House of Commons*, vol. 22, 364. Under the Julian calendar in use in England until 1750, the new year started on 25 March, which is why the entry in the *Journal* is for 1734.

51 Hogarth 1735, 2, 4 f.

52 On Hogarth and the genesis of the Engravers’ Act see Deazley 2004, 88–94; Kunzle 1966, 311–318; Paulson 1992, 35–47; Rose 2005.

53 8 Geo. II, c.13.

54 Cf. Rose 2005, 64; for a cultural contextualisation see Mortier 1982.

[I]n taking a direct Copy of a Design, there is absolutely no Skill in Designing requir'd. It is to be done mechanically, by one who knows nothing of the Business. [...] They have likewise Mechanical Ways, by the Assistance of Rulers, &c. to take Copies of Prints, both of larger and smaller Sizes than the Original [...].<sup>55</sup>

This passage defines the exact copy as un-original. The faithful copy of an engraving apparently does not need an author, as it is mechanically conceived and made. While this is (almost) true for reproductions of prints, the case is different for prints reproducing paintings: while easily being identifiable as reproductions of a certain painting, they cannot render all aesthetic characteristics of their original. Materiality, colour, orientation and contrasts are but a few of the features which pose a problem to the reproductive engraver. As soon as the reproductive medium is different from the reproduced medium, these differences become obvious.<sup>56</sup>

The original Hogarth Act did not protect reproductive engravings. However, opposite to the logic of deficiencies or of technological progress, many artists and writers were of the opinion that the reproductive engraver undertook a very creative act in itself. Barbara Stoltz mentions Giovanni Baglione's chapter on the *Vite degli Intagliatori* in his *Vite de' Pittori, Scultori et Architetti* (1642) as an example of writings that consider the reproductive engraving a creative practice.<sup>57</sup> Later, legislators took account of the fact that also the reproductive engravings were the product of creative work. In the UK the updated Engravers' Copyright Act of 1766<sup>58</sup> also protected reproductive engravings. However, it had to be corrected in 1777 to protect only those reproductions that had been consented to by the author of the original.<sup>59</sup>

Not only in the United Kingdom but also in France, views on copyright changed. Perhaps here the views on the creative powers of engraving were the most advanced and pertinent in Europe. After having dissolved the Guild of St. Luke, Louis XVI guaranteed certain artist's rights in the *Déclaration en faveur de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* of 1777. Its article 8 stated that engravers needed the approval of the original artist to produce a reproduction, but it also declared that those reproductions were not allowed to be reproduced again. The revolutionary *décret-loi* of 19–24 July 1793 protected all "works of genius", which included reproductive engravings, since they did create something new.

The situation in the German-speaking states was more complicated, and the history of their copyright legislation shall not be told here.<sup>60</sup> The first state to protect engravings

55 Hogarth 1735, 4.

56 Gramaccini/Meier 2003, 64–79, reproduce a sequence of exemplary comparisons.

57 Stoltz 2010, 254.

58 7 Geo. III, c.38.

59 17 Geo. III, c. 58; see Rose 2005, 65.

60 Here only select examples from the bibliography on the subject can be offered: for a contemporary survey on German artistic copyright see Wächter 1877; for a general study on German copyright history between 1450 and 1850 see Vogel 1978.

was Prussia, whose act of 1837 took up the double nature of the reproductive work of art – the artist of the original work retained the reproduction rights, and the reproducer was protected against pirated reproductions.<sup>61</sup>

A reproductive engraving now had two authors, the creator of the original work of art and the engraver, who was largely seen as a kind of translator.<sup>62</sup> This activity was by and by considered to be artistic and creative, and it was understood that such an engraving also allowed for artistic license in some aspects.<sup>63</sup> In other words, some of the deficiencies of reproductions such as the exact reproduction of colour values were rebranded as pockets of freedom for creativity. These creative copies enjoyed copyright protection of their own. Notwithstanding, the aura of the original did not allow for much creative potential in the reproductions: engravings and other handcrafted reproductions were inherently untrustworthy in the unpredictable manner that they reported facts.<sup>64</sup> In 1893 Bernard Berenson singled out the problem of accuracy: “No engraver, however well intentioned, can help putting a great deal of himself into his reproduction.”<sup>65</sup> From this technical perspective, faithful reproductions remained a sequence of problems to be solved until the copy was technically perfect. One could also say it is the logic of progress, or in Christopher Wood’s words, the conversion of representation into an engineering problem.<sup>66</sup> Accordingly, French printers and engravers made remarkable efforts to reproduce colour in the late eighteenth century,<sup>67</sup> but it was only the advent of photography as a new reproductive medium which brought about a paradigm shift.

### **The mechanics of the photographed image unprotected by copyright**

Henry Fox Talbot’s *Pencil of Nature*, published between 1844 and 1846, contained a “Brief Historical Sketch of the Invention of the Art” (of photography), which starts with Fox Talbot’s account of how he wanted to sketch the landscape of Lake Como with the help of a *camera lucida*, but “I found that the faithless pencil had only left traces on the paper melancholy to behold.”<sup>68</sup> Characteristically, the author or draughtsman is the

61 Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung, in: Gesetz-Sammlung für die Königlichen Preußischen Staaten, Berlin 1837, Nr. 22, 165–171. A legal commentary on the new law, which was published immediately after it had come into force, is Hitzig 1838.

62 Cf. Gramaccini/Meier 2003, 56. The historical discourse is too complex to be outlined here. A prominent opponent to the creative status of reproductive engravings was Quatremère de Quincy; see Michel 2007, 592–596.

63 Cf. Delaborde 1856, 621: “La gravure est un art, précisément parce qu’elle permet, qu’elle exige même la participation de la pensée et du goût à un travail de reproduction.”

64 Fawcett 1986, 185 f.

65 Berenson 1893, 346.

66 Wood 2008, 40.

67 See exh. cat. Washington, DC 2003.

68 Fox Talbot 1844, [4].

source of – not even artistic – license, which makes it impossible to render nature faithfully. While the pencil remains faithless,<sup>69</sup> the photographic process becomes the faithful alternative, purportedly letting nature herself produce the image and presenting us with the “inimitable beauty of the pictures of nature’s painting”<sup>70</sup>. Photography not only promised to solve the aesthetic problem of truth to nature but also the problem of the faithful reproduction, which is true to the original. This double solution ruled out the conceptual role of the artist. Despite the unquestionable technical problems of the first reproductive photographs,<sup>71</sup> the medium promised the rebirth of the un-authored image guaranteeing a true reproduction.

Two early legal cases (of a potentially much longer list) can serve to illustrate the view that a photograph was the product of an automated process, and as such produced more accurate copies, at least of black and white prints. In 1855 a court in Berlin deemed photography a purely mechanical medium of reproduction in a case involving pirated photographic reproductions of an engraving.<sup>72</sup> In a similar case in England, the London based art dealer Ernest Gambart sued a Mr Ball, who had sold illicit photographs of Thomas Landseer’s engraving of *The Horse Fair* by Rosa Bonheur. The court argued that photography was “the most perfect of all known modes of taking copies: every line and every shade is reproduced exactly as in the original”.<sup>73</sup> This was evidently an exaggeration for photographs in general but true for photographs of black and white engravings.<sup>74</sup> Again, in this case the photograph played the role of a technology that made the truest possible copy.

As photographs were not deemed to have an author, they could not be protected under copyright law. For dealers wanting to capitalise on the new technology, this posed a problem: when the London-based dealer Ernest Gambart tried to sell photographs of Rosa Bonheur’s *Shetland Ponies*, he had to admit that his investments were fruitless.<sup>75</sup> In England, photographs were not yet enlisted in the catalogue of copyright protected media, and in France and the German states, photography had yet to be considered a creative medium. Photographic studios and publishers tried to intervene in a debate that in some regards had already established the truth that photography was not an art. In lieu of the numerous contemporary statements, one of the more famous quotations by the French author Alphonse de Lamartine must serve the purpose. In 1841, Lamartine

69 Delaborde 1856, 624, describes the engraver’s burin in similar terms: “un burin débile ou volontairement infidèle”. He remained, however, sceptical and did not regard the photograph’s “mathematical faithfulness” the last word in art reproduction.

70 Fox Talbot 1844, [5].

71 See contribution by Helmut Hess in this volume. Also, the problem of representing colour persisted for some time; Londe 1888, 90: “on ne peut pas encore reproduire [les couleurs] en vraies valeurs d’une manière parfaite.”

72 Ricke 1998, 36 f.

73 *Gambart v. Ball*, 14 Common Bench Reports (New Series), 306 (311).

74 Cf. Delaborde 1856, 625 f., on photographing drawings and prints; critically *ibid.*, 631.

75 *Gambart* 1863, 19 f.

had been the author of a report on a copyright law project. In December 1858 he famously remarked that photography with its slavish precision would never be an art but only an optical plagiarism of nature, “un plagiat de la nature par optique”: “Mais où est la conception de l’homme? où est le choix? où est l’âme? où est l’enthousiasme créateur du beau? où est le beau? Dans le cristal peut-être, mais à coup sûr pas dans l’homme.”<sup>76</sup> With these words, Lamartine describes photographs as inhuman works, products of chemistry. He was not alone in criticising the new technology as artless. Copyright theory had widely appropriated this opinion. For many nineteenth century lawyers, the photograph was the prototype of a “not new” image, in the sense of “not original”, and the legislators acted accordingly.

In Germany, the Act for the Protection of Photographs from 1876 was conceived as a parallel act to the Act for the Protection of Works of Art, but did not offer the same level of protection: photographs were only protected for five years (§ 6) and only against mechanical reproduction, or photographs (§ 3), whereas “true” works of art enjoyed a protection term of the artist’s life plus 30 years. Photographs of copyrighted works of art were not protected at all (§ 1), as copyright pertained to the author of the original work. Photographs of works of art in the public domain were protected as any other photograph.<sup>77</sup> As Stefan Ricke rightly observes, the Act avoided the term “author” (“Urheber”) to describe photographers.<sup>78</sup> Photographs were generally not accepted as art but given a comparatively meagre protection.

In France, the copyright law of 1793 protected a “production de l’esprit ou du génie” only, and it was widely debated whether photography was such a product. French law courts never decided the matter on a principal level. When in 1862 the photographic firm of Léopold-Ernest Mayer, Louis-Frédéric Mayer and Pierre-Louis Pierson sued the photographers Pierre Eugène Thiébault and Pierre Alexis Marcelin Betbéder, and the art dealer Schwalbé for *contrefaçon* of some of its photographs, notably portraits of the Count of Cavour and Lord Palmerston, the final verdict by the Cour de cassation ruled that a photograph *could* be a protectable work of art and that it was for the courts to decide on a case-by-case basis whether the photograph in question was a “work of spirit or genius” or merely mechanical.<sup>79</sup>

British legislation bypassed this problem, as its laws were not based on the assumption of a creative act but on the right to copy and reproduce works of art, literary and other. Perhaps the distinction between the Anglo-American copyright system and the continental system of author’s rights is best visible in this historical moment of 1862, the

76 Lamartine 1858, *Entretien* 36, 410 f.

77 See Ricke 1998, 111 f.

78 Ricke 1998, 113; cf. Klostermann 1876, 80, explaining that photography was not regarded an artistic process.

79 Cour de cassation (28 November 1862), *Dalloz Jurisprudence générale* 1863, 1, 53–55 (54–55). On the case see Girardin/Pirker 2008, 28 f.; McCauley 2008, 64–67; Rooseboom 2008, 296 f.

year of the introduction of the Fine Arts Copyright Act in the United Kingdom. The act protected photographs irrespective of the status of the image as art or industry<sup>80</sup> until 1st July 1912, when the Imperial Copyright Act came into force and photographs were submitted to a more discriminating copyright regime.<sup>81</sup>

Thus, at the time of growing commercial relevance of reproductive photographs in the late nineteenth century, the position of the author differed in the copyright laws of the three mentioned countries. In the UK the photograph's author was irrelevant until 1912. In Germany the photographer was not accepted as author. In France the courts assessed photographs on an individual basis, questioning whether they were artful and consequently had an author or not. Photography was generally regarded as a medium to (re-)produce faithful copies, because it seemed to minimise the human factor. This alienated the medium to the categories of copyright. To create nothing new is a legal impossibility in a copyright framework, since "creating" here means "to make something new and original".<sup>82</sup> An image can either be created and is new in the sense of a copyrightable original, or it is simply made, and then it need not be new. The English expression "faithful copy" reveals a connotation the German counterpart "treue Kopie" does not, namely the belief in something miraculous, inexplicable, mysterious, and incomprehensible. In its early days the photograph shared these characteristics with a historical precursor, the image not made by human hand. The invention of the photograph indicated the return of the *acheiropoieton*.

### The acheiropoietic photograph of the Shroud of Turin

Indeed both worlds met in an anachronistic clash in May 1898 when the Italian lawyer and amateur photographer Secondo Pia took photographs of the Shroud of Turin.<sup>83</sup> According to carbon-14 dating conducted in 1988, the shroud was originally made between 1260 and 1390.<sup>84</sup> The details of its image are not easily distinguishable. Pia's negative of the photograph supposedly gave the impression of a positive image (fig. 2).<sup>85</sup> In the view

80 See Deazley 2003, 237; McCauley 2008, 68–70.

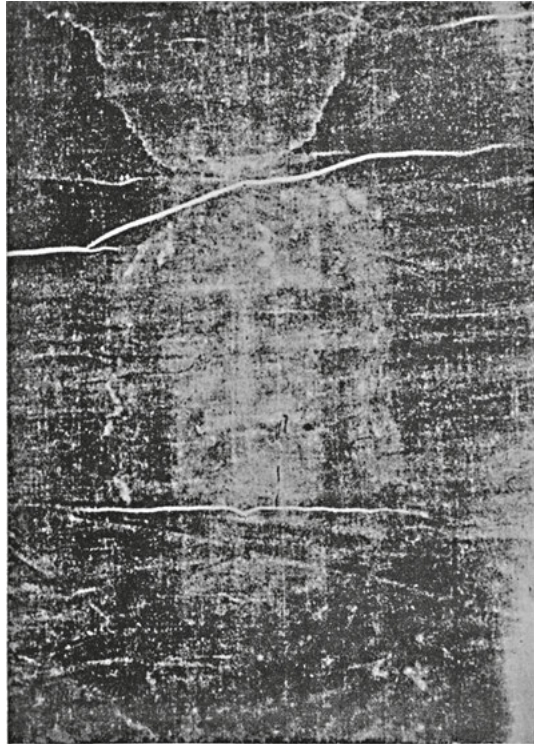
81 1 & 2 Geo. V, c. 46; cf. McCauley 2008, 70.

82 Cf. Petri 2013.

83 See Zaccone 1998, with further references. Secondo Pia's own account, the "Mémoire sur la reproduction photographique du saint Suaire de Turin dans le soir du 28 mai 1898" was printed in Loth 1910, 17–21, in his own translation. For a thorough analysis of the photographic framework of the shroud around 1900 see Geimer 1999 and the slightly revised German version in Geimer 2010, 175–251.

84 See Damon/Douglas [et al.] 1989. Those results have not been successfully contested; see the references in [https://en.wikipedia.org/wiki/Radiocarbon\\_14\\_dating\\_of\\_the\\_Shroud\\_of\\_Turin](https://en.wikipedia.org/wiki/Radiocarbon_14_dating_of_the_Shroud_of_Turin) (last access 1 July 2015).

85 See Loth 1900, 40; Vignon 1902, 11; cf. Geimer 2010, 182, commenting that the surprise that met Pia's negatives was slightly bewildering, since dark traces on a shroud will inevitably render as light traces in a negative.



2 Secondo Pia, photograph of the Shroud of Turin, 1898, detail

of several writers, the mechanics and chemistry of the photograph had made visible the features of Christ, which were perceived to have been photographed on the fabric by their own miraculous powers: “Ce suaire est donc comme un cliché photographique.”<sup>86</sup> The shroud became a *négatif objectif*, an object with the characteristics of a photographic negative.<sup>87</sup> Pia’s new photographs, quickly reproduced and distributed as albumen prints on cardboard,<sup>88</sup> proved the discovery of a hidden photograph in the shroud.<sup>89</sup> Furthermore, it was first with these photographs that the shroud became intelligible (“[la] reproduction photographique [...] le montrait plus exactement qu’on n’aurait pu le connaître par les yeux”<sup>90</sup>), if only in the shape of reproductions in different techniques implying different

86 Loth 1900, 41.

87 Loth 1910, 4. The terminology was not yet developed in Loth 1900, 39–42.

88 See exh. cat. Turin 1998, no. 21.

89 Belting 2005, 64 f.

90 Loth 1910, 8; cf. Loth 1900, 26: “La photographie avait pénétré ce que l’œil ne pouvait voir [...]”; “les mille détails imperceptibles à l’œil, [...] que seul l’appareil photographique voit”, *ibid.*, 45.



grades of retouching and image processing.<sup>91</sup> For some authors, the authenticity of Pia's photograph informed and confirmed the authenticity of the "real" image of the shroud, as exemplified in one of the early books on the subject by Arthur Loth, published in 1900: "la photographie nous a révélé que le Saint-Suaire n'est point une peinture, ni une copie faite de main d'homme d'après un original quelconque ou avec l'imagination d'un artiste."<sup>92</sup> Peter Geimer reminds us that the *topos* of deficient graphic arts was prevalent in the late 19<sup>th</sup> century, and that photography was deemed to heal that deficiency.<sup>93</sup> In the words of Arthur Loth, the process was very straightforward, as the image of Christ had been "simplement copié",<sup>94</sup> first on the shroud, then in the photograph. The shroud is a faithful copy in both senses of the word. Its ostensible embodied photographic process reflects the ancient cultural technique of the acheiropoietic image:<sup>95</sup> "it must be recognized that the figures on the Holy Shroud are in no sense the work of man."<sup>96</sup> Other authors were more sceptical. In his pamphlet, *Le saint Suaire de Turin est-il l'original ou une copie?*, Ulysse Chevalier did not make photography the subject of his discussion but concluded that the shroud was a medieval fake from an analysis of sources,<sup>97</sup> whereas Adolphe-Louis Donnadiéu faced the problem of the fallacy of the photograph in the first lines of his critical book on the subject.<sup>98</sup> Donnadiéu also deconstructs the concept of "simple copy" by pointing out that the conditions of taking the photograph were not ideal. He attributes the positive impression of Pia's negatives to varying sensitivities of photo-chemical substances to certain colours, the resulting orthochromatic aberrations, and to considerable overexposure.<sup>99</sup> While the photographer may have been acting in good faith, this faith is not enough to guarantee a perfect copy.<sup>100</sup> Here Donnadiéu reinstates the author as the cause of the photograph, with all the deficiencies of a traditional artist that Paul Vignon singles out as having been set aside by the alleged acheiropoietic photo-

91 Didi-Huberman 1984, 65; Geimer 2010, 222 f.; Kaenel 2001, 89–91. Vignon 1902, 110, maintained that the processing of Pia's original negative were unaltered reproductions.

92 Loth 1900, 39; cf. Belting 2005, 66. Kaenel 2011 appears to confound the two publications by Loth (1900 and 1910).

93 Geimer 1999, 85; cf. Loth 1900, 50: "l'absolue perfection mécanique". This was not true for all, as Walter Benjamin (Benjamin 1972, 5 f.) reminds us. He cited an article supposedly from the the German newspaper *Leipziger Anzeiger* claiming that photography was blasphemy, and that "God's image cannot be captured by any human machine." While the article is a piece of fiction by Max Deuthendey (1867–1918), its underlying arguments remain important; see Kemp 1980, 68.

94 Loth 1900, 45.

95 On the concept of cultural techniques, a translation from the German "Kulturtechniken", see Winthrop-Young 2013.

96 Vignon 1902, 125.

97 Chevalier 1899.

98 Donnadiéu 1903, 1; Geimer 2010, 206 et passim, quotes his name as Adrien Donnadiéu, which is not correct.

99 Donnadiéu 1903, 56–58; cf. Geimer 2010, 221–232.

100 Donnadiéu 1903, 26: "L'auteur [...] a copié le sujet tel qu'on le lui a présenté, tel qu'on lui a permis de le copier. Il a été de très bon foi, mais on le lui a mal présenté, on le lui a fait copier dans de mauvaises conditions."

graphic process of the shroud.<sup>101</sup> Indeed, experts knew how to “manipulate the image at almost every stage from initial choice of process, lens, viewing angle and distance, lighting, focus and exposure, through all the procedures of developing and perhaps retouching, down to the final printing and presentation.”<sup>102</sup>

Arguably, the status of the shroud depended – and depends – on the faith of the spectator, which is also true for an icon or an *acheiropoietic* image (or, by the way, for autographic works of art like original oil paintings<sup>103</sup>). Indeed, as Roland Barthes has famously remarked in his original *Chambre claire*, the Shroud of Turin is a photographic *acheiropoieton*.<sup>104</sup> Philippe Kaenel has described Barthes’ remark as a returning footnote to André Bazin’s *Ontology of the Photographic Image*: “Let us merely note in passing that the Holy Shroud of Turin combines the features alike of relic and photograph.”<sup>105</sup> Indeed this understanding can be traced back to the first statements on the 1898 photographs of the shroud.<sup>106</sup> A few of the early authors on the shroud’s photographs explicitly placed them in the tradition of the *acheiropoieton*: Ernst Dobschütz and Fernand de Mély.<sup>107</sup> The photographic process successfully replaces the author in the conception of the image. Furthermore, the photograph replaces its reference, as the miracle was found in Pia’s negative, not in the shroud itself – an *acheiropoietic mise en abyme*.<sup>108</sup> More practically, if one concedes a copyright for reproductions of two-dimensional works such as Secondo Pia’s photographs of the shroud, that copyright has expired in 2011, 70 years after Pia’s death in 1941. For a truly miraculous un-authored image, however, no copyright would have been legitimate. In the universe of the *acheiropoieton*, Pia’s photographs did not create anything new, they revealed the original image. Fittingly the patron saint of photographers is St. Veronica.<sup>109</sup>

### **Conclusion: faith in the un-authored copy and the miracle of St. Nikon**

For the faithful, the *acheiropoietai*, the images allegedly made without the touch of the human hand, were miraculous phenomena. At its early stages, photography was com-

101 Vignon 1902, 30: “No painter, in his most elaborate work, has ever risen to such exactitude”. Cf. also the comments by Geimer 1999, 72, on Vignon’s book.

102 Fawcett 1986, 191.

103 Malkan 2005, 458.

104 Barthes 1980, 129.

105 Kaenel 2011, 76; Bazin 1960, 8. On the connection between Bazin and Barthes see also Broadfoot 2012, 146 f. Mondzain 2005, 202, observes a “sort of lexical traffic between a technological vocabulary and a spiritual vocabulary”.

106 Geimer 2010, 203–205.

107 See Dobschütz 1899, 76; de Mély 1902, 47.

108 Geimer 1999, 73 f.; Kaenel 2011, 83. Donnadiu 1903, 174, demanded that the shroud itself should be investigated, not the photograph.

109 She was chosen by the vote of a number of French photographic societies in 1897; Anonymous, 1898, 368.

monly considered just as mysterious. While the mechanism was man-made, the production of the image to a certain extent no longer was. The object of a main current of modern aesthetic faith, nature, was now herself able to produce images: “on est en présence, non d’une copie, mais d’une représentation originale, faite d’après nature [...]”.<sup>110</sup> While this statement about the Shroud of Turin conflates nature and Christ as image-processing entities, it points back to the *Pencil of Nature* and confirms the understanding of photography as an authorless technique. However, photography is no longer understood as part of nature.

*Acheiropoietai* and photographs stood, conceptually, at the margins of continental copyright law. Coincidentally, a Japanese camera brand and a Byzantine Saint share the same name. When St. Nikon died, an admirer, John Malakenos, commissioned a portrait of the saint from a painter, and described the Saint to him in detail. The artist, however, “was unable, from the description alone, even though trained to the height of his art, to paint in exact likeness what he hadn’t seen.” One day, the Saint appeared to the painter. As soon as he realised who had entered his studio, he quickly turned to the tablet

which he held in order to impress the image he saw – Oh! the miracle! He sees the holy form of the thrice-blessed automatically impressed on the tablet. Astonished therefore at this he turned around toward the saint quickly, saying with great fear ‘Lord have mercy.’ But he no longer saw him; for the blessed one had at once vanished. And the painter added the remaining colours to the outlined resemblance and brought the icon to completion.<sup>111</sup>

While the Japanese camera was not named after a Byzantine Saint with a photographic afterlife – “Nikon” was introduced as a compact camera brand in 1946, being a variation of *Nippon Kōgaku Kōgyō Kabushikigaisha* (日本光学工業株式会社, “Japan Optical Industries Corporation”) – the final “N” in “Nikon” was added to allude to Zeiss’ brand “Ikon”.<sup>112</sup> The coincidence makes perfect *acheiropoietic* sense, particularly as there is no apparent author for it. In Ernst Dobschütz’s words, “Faith in [the *acheiropoietai*] was stronger than their own power.”<sup>113</sup> James Trilling’s conclusion that in Byzantium, miraculous images emerged spontaneously, because people knew what to look for,<sup>114</sup> points at the spectator as the *ad-hoc* and ephemeral author of an apparition and to the timelessness of *acheiropoietai*, which photography cannot prevent. *Quod erat demonstrandum* in our own age of images of the Virgin appearing on American “grilled sandwiches”.<sup>115</sup> Today, the

110 Loth 1900, 48.

111 Sullivan 1987, no. 44, 152–155.

112 See [https://en.wikipedia.org/wiki/Nikon#Names\\_and\\_brands](https://en.wikipedia.org/wiki/Nikon#Names_and_brands) (last access 1 July 2015). The article also points out that “Nikko” coincidentally means “sunlight”.

113 Dobschütz 1899, 51. Georges Didi-Huberman (1984, 65; 1997, 52 f.), reintroduces Benjamin’s concept of the aura to the miraculous reproductive process.

114 Trilling 1998, 126.

115 In 1994, the darker parts of a toasted sandwich formed the image of a female face in the household of Diane Duyser from Florida. For references for this and other examples of apparitions of Christ, Mary and religious symbols see [https://en.wikipedia.org/wiki/Perceptions\\_of\\_religious\\_imagery\\_in\\_natural\\_phenomena](https://en.wikipedia.org/wiki/Perceptions_of_religious_imagery_in_natural_phenomena) (last access 1 April 2015).

U.S. Copyright Office pragmatically states that “To qualify as a work of ‘authorship’ a work must be created by a human being [...]. Works that do not satisfy this requirement are not copyrightable. The Office will not register works produced by nature, animals, or plants.”<sup>116</sup> Or by God, as this definition also excludes *acheiropoietai*. Moreover, reproductions not conceived by human hand remain outside the scope of modern copyright law. They can be authorised but never authored.<sup>117</sup> An author brings his individual personality with him and thereby undermines the aims of the faithful copy. The most faithful copy is the un-authored copy.

## Bibliography

- Altona, [Gerichtsassessor]: Aus den Akten des Reichskammergerichts, in: Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft, 12.1892, 898–913.
- Anonymous: Photographic Miracles, in: The Process Photogram, 5.1898, 368–370.
- Barthes, Roland: Camera Lucida. Reflections on Photography, transl. by Richard Howard, London 1982 [first published as *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris 1980].
- Basil of Caesarea: On the Holy Spirit, transl. by George Lewis, London 1888 [originally written c 375].
- Bazin, André: The Ontology of the Photographic Image, in: Film Quarterly, 13.1960, 4–9 [first published in French as: *Ontologie de l’image photographique*, in: *Les problèmes de la peinture*, ed. by Gaston Diehl, Lyon 1945].
- Belting, Hans: Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art, Chicago 1994 [first published in German as *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990].
- Belting, Hans: *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, Munich 2005.
- Benjamin, Walter: A Short History of Photography, in: Screen, 13.1972 (1), 5–26 [first published in German as: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: *Die Literarische Welt*, 7, 18.9., 25.9., 2.10.1931].
- Berenson, Bernard: Isochromatic Photography and Venetian Pictures, in: The Nation (New York), 57, 9 November 1893, 346 f.
- Blumenberg, Hans: “Nachahmung der Natur”. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: *Studium Generale*, 10.1957, 266–283.
- Broadfoot, Keith: Barthes’s Religious Substance. Photography and *Acheiropoietos*, in: *Image & Narrative*, 13.2012, 141–154.
- Brubaker, Leslie: Originality in Byzantine Illumination, in: *Originality in Byzantine Literature, Art and Music. A Collection of Essays*, ed. by A. R. Littlewood, Oxford 1995, 147–165.
- Cennino Cennini: Cennino Cennini’s *Il libro dell’arte*. A New English Translation and Commentary with Italian Transcription, ed. and transl. by Lara Broecke, London 2015.
- Chevalier, Ulysse: *Le saint Suaire de Turin, est-il l’original ou une copie?* Étude critique, Chambéry 1899.
- Choe, Byoung Jo: Geistiges Eigentum im römischen Recht? – unter besonderer Berücksichtigung des Urheberrechts, in: *Seoul Law Journal*, 52.2010 (2), 1–35.
- Cropper, Elizabeth: *The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-Century Rome*, New Haven/London 2005.
- Dabhoiwala, Faramerz: The Appropriation of Hogarth’s Progresses, in: *Huntington Library Quarterly*, 75.2012, 577–595.

<sup>116</sup> U.S. Copyright Office 2014, 22.

<sup>117</sup> Malkan 2005, 425.

- Damon, Paul E. / Donahue, Douglas J. [et al.]: Radiocarbon dating of the Shroud of Turin, in: *Nature*, 337.1989, 611–615.
- Deazley, Ronan: Struggling with Authority: The Photograph in British Legal History, in: *History of Photography*, 27.2003, 236–246.
- Deazley, Ronan: *On the Origin of the Right to Copy. Charting the Movement of Copyright Law in Eighteenth-Century Britain (1695–1775)*, Oxford/Portland, Or. 2004.
- Delaborde, Henri: *La Photographie et la gravure*, in: *Revue des deux mondes*, 2.1856, 617–638.
- Didi-Huberman, Georges: The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain), in: *October*, 29.1984, 63–81.
- Didi-Huberman, Georges: *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, in: exh. cat. *L’Empreinte* (Centre Georges Pompidou, Paris 1997), ed. by Georges Didi-Huberman, Paris 1997, 15–191.
- Dobschütz, Ernst v.: *Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899.
- Donnadieu, Adolphe-Louis: *Le saint Suaire de Turin devant la science*, Paris [1903].
- Dziatzko, Karl: Autor- und Verlagsrecht im Alterthum, in: *Rheinisches Museum für Philologie*, 49.1894, 559–576.
- Egenolff, Christian: *Adversum illiberales Leonharti Fuchsii, medici Tubingensis, calumnias, responsio Christiani Egenolphi, typographi Francofortani*, Frankfurt/M. 1544, URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10972932-6> (last access 12 October 2017).
- Exh. cat. *Colorful Impressions. The Printmaking Revolution in Eighteenth-Century France* (Washington, DC, National Gallery of Art 2003/2004), ed. by Margaret Morgan Grasselli, Aldershot 2003.
- Exh. cat. *L’immagine rivelata. 1898. Secondo Pia fotografa la Sindone* (Turin, Archivio di Stato di Torino, 1998), ed. by Gian Maria Zaccane, Turin 1998.
- Fawcett, Trevor: *Graphic Versus Photographic in the Nineteenth Century Reproduction*, in: *Art History*, 9.1986, 185–212.
- Frumkin, Maximilian: *The Origin of Patents*, in: *Journal of the Patent Office Society*, 27.1945, 143–148.
- Fuchs, Leonhart: *Adversus mendaces et christiano nomine indignos Christiani Egenolphi, typographi Francofortani suiue architecti, calumnias, Leonharti Fuchsii responsio*, Basel 1545, URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb11069345-9> (last access 12 October 2017).
- Gambart, Ernest: *On Piracy of Artistic Copyright*, London 1863.
- Geimer, Peter: *L'autorité de la photographie – Révélations d'un suaire*, in: *Études photographiques*, 6.1999, 67–99.
- Geimer, Peter: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010.
- Girardin, Daniel / Pirker, Christian: *Controverses. Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Arles 2008.
- Goodman, Nelson: *Languages of Art*, 2<sup>nd</sup> ed. Indianapolis 1976.
- Gouma-Peterson, Thalia: *Originality in Byzantine Religious Paintings (Mosaics and Frescoes)*, in: *Originality in Byzantine Literature, Art and Music. A Collection of Essays*, ed. by A. R. Littlewood, Oxford 1995, 125–145.
- Gramaccini, Norbert / Meier, Hans Jakob: *Die Kunst der Reproduktion. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*, Munich/Berlin 2003.
- Grottefend, Hermann: *Christian Egenolff, der erste ständige Buchdrucker zu Frankfurt a. M. und seine Vorläufer*, Frankfurt a. M. 1881.
- Hamber, Anthony J.: *“A Higher Branch of the Art”. Photographing the Fine Arts in England, 1839–1880*. Amsterdam 1996.
- Hitzig, Julius Eduard: *Das Königl. Preußische Gesetz vom 11. Juni 1837 zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung*, Berlin 1838.
- [Hogarth, William, et al.:] *The Case of Designers, Engravers, Etchers, &c. Stated in a Letter to a Member of Parliament* [London 1735].
- Holmes, Megan: *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven/London 2013.
- Kaanel, Philippe: *Le corps du Christ entre imaginaires photographique et graphique au XX<sup>e</sup> siècle: autour du suaire de Turin*, in: *Les cahiers du GRIT*, 1.2011, 76–91.

- Kemp, Wolfgang (ed.): *Theorie der Fotografie*, vol. I: 1839–1912, Munich 1980.
- Kitzinger, Ernst: *The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm*, in: *Dumbarton Oaks Papers*, 8.1954, 83–150.
- Klostermann, Rudolf: *Das Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken*, Berlin 1876.
- Koerner, Joseph Leo: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago/London 1993.
- Kostly, Joanna: *From Gunpowder to Print: The Common Origins of Copyright and Patent*, in: *Privilege and Property. Essays on the History of Copyright*, ed. by Ronan Deazley [et al.], Cambridge 2010, 21–50.
- Kubler, George: *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven/London, 2007 [1962].
- Kunzle, David: *Plagiarism-by-Memory of the Rake's Progress and the Genesis of Hogarth's Second Picture Story*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29.1966, 311–348.
- Kusukawa, Sachiko: *Picturing the Book of Nature. Image, Text, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany*, Chicago 2012.
- Lamartine, Alphonse de: *Cours familier de littérature*, vol. 6, Paris 1858.
- Landau, David: *The print collection of Ferdinand Columbus (1488–1539)*, in: *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, ed. by Christopher Baker, Caroline Elam [et al.], Aldershot 2003, 29–36.
- Londe, Albert: *La Photographie moderne. Pratique et applications*, Paris 1888.
- Loth, Arthur: *Le portrait de N.-S. Jesus-Christ d'après le saint-Suaire de Turin, avec reproductions photographiques*, Paris/Poitiers [1900].
- Loth, Arthur: *La photographie du Saint Suaire de Turin*, Paris/Poitiers [1910].
- Macartney, Hilary: *William Stirling and the Talbotype Volume of the Annals of the Artists of Spain*, in: *History of Photography*, 30.2006, 291–308.
- Malkan, Jeffrey: *What is a Copy?*, in: *Cardozo Arts and Entertainment Law Journal*, 23.2005, 419–463.
- Mandich, Giulio: *Venetian Patents (1450–1550)*, in: *Journal of the Patent Office Society*, 30.1948, 166–224.
- Mango, Cyril A.: *The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972.
- McCauley, Anne: *"Merely Mechanical". On the Origins of Photographic Copyright in France and Great Britain*, in: *Art History*, 31.2008, 57–78.
- Mély, Fernand de: *Le Saint-Suaire de Turin est-il authentique? Les Représentations du Christ à travers les âges*, Paris 1902.
- Michel, Christian: *Une mutation du regard. L'interprétation gravée de Raphaël de l'Ancien Régime à la Restauration*, in: *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert*, ed. by Philippe Kaenel and Rolf Reichardt, Hildesheim 2007, 591–607.
- Mondzain, Marie-José: *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*, Stanford, Cal., 2005 [first published in French as: *Image, Icône, Économie. Les sources Byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris 1996].
- Mortier, Roland: *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*. Geneva 1982.
- Parshall, Peter: *Imago Contrafacta. Images and Facts in the Northern Renaissance*, in: *Art History*, 16.1993, 554–579.
- Paulson, Ronald: *Hogarth. High Art and Low, 1732–1750*, Cambridge 1992.
- Petri, Grischka: *On the Copyright Hermeneutics of the Original*, in: *The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objekts*, ed. by G. Ulrich Großmann and Petra Krutisch, 3 vols., Nuremberg 2013 [2014], vol. 1, 166–70.
- Petri, Grischka: *Der Fall Dürer vs. Raimondi. Vasaris Erfindung*, in: *Fälschung – Plagiat – Kopie*, ed. by Birgit Ulrike Münch, Andreas Tacke [et al.], Petersberg 2014, 52–69.
- PG *Patrologia cursus completus, Series graeca*, ed. by Jacques Paul Migne, 161 vols., Paris 1844–1866.
- Pon, Lisa: *"Alla Insegna del Gesù". Publishing Books and Pictures in Renaissance Venice*, in: *The Papers of the Bibliographical Society of America*, 92.1998, 443–465.
- Pon, Lisa: *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven/London 2004.

- Ricke, Stefan: Entwicklung des rechtlichen Schutzes von Fotografien in Deutschland unter besonderer Berücksichtigung der preußischen Gesetzgebung, Münster 1998.
- Rooseboom, Hans: *De schaduw van de fotograaf. Positie en status van een nieuw beroep, 1839–1889*, Leiden 2008.
- Rose, Mark: Technology and Copyright in 1735. The Engraver's Act, in: *The Information Society*, 21.2005, 63–66.
- Schickert, Katharina: *Der Schutz literarischer Urheberschaft im Rom der klassischen Antike*, Tübingen 2005.
- Stoltz, Barbara: Giovanni Bagliones Vite degli Intagliatori und die Theorie der Autorschaft – disegno, inventio, imitatio, in: *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, ed. by Markus A. Castor, Jasper Kettner [et al.], Berlin/Munich 2010, 249–260.
- Sullivan, Denis F.: *The Life of Saint Nikon*, Brookline, Mass., 1987.
- Tatarkiewicz, Władysław: *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics*. The Hague [et al.] 1980.
- Trilling, James: The Image not Made by Hands and the Byzantine Way of Seeing, in: *The Holy Face and the Paradox of Representation*, ed. by Herbert L. Kessler and Gerhard Wolf, Bologna 1998, 109–127.
- U.S. Copyright Office: *Compendium of U.S. Copyright Office Practices*, § 313.2, December 2014, URL: <http://copyright.gov/comp3/chap300/ch300-copyrightable-authorship.pdf> (last access 12 October 2017).
- Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 3 vols., Florence 1568.
- Vasari, Giorgio: *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*, transl. by Gaston du C. De Vere, 10 vols., London 1912–1915.
- Vignon, Paul: *The Shroud of Christ*, Westminster 1902 [translation of: *Le Linceul de Christ. Étude scientifique*, 2nd ed., Paris 1902].
- Vikan, Gary: Ruminations on Edible Icons. Originals and Copies in the Art of Byzantium, in: *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, ed. by Kathleen Preciado (Studies in the History of Art, 20), Washington, DC 1989, 47–59.
- Wächter, Oscar: *Das Urheberrecht an Werken der Bildenden Künste, Photographien und gewerblichen Mustern*, Stuttgart 1877.
- Weyl Carr, Annemarie: Originality and the Icon. The Panel Painted Icon, in: *Originality in Byzantine Literature, Art and Music*, ed. by A. R. Littlewood, Oxford 1995, 115–124.
- Winthrop-Young, Geoffrey: Cultural Techniques. Preliminary Remarks, in: *Theory, Culture & Society*, 30.2013, 3–19.
- Witcombe, Christopher L. C. E.: *Copyright in the Renaissance*, Leiden 2004.
- Wolf, Gerhard: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, Munich 2002.
- Wood, Christopher S.: *Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago 2008.
- Zaccone, Gian Maria: *La Fotografia della Sindone del 1898*, in: *exh. cat. Turin 1998*, 19–29.

Helmut Hess

## WIEDERHOLUNGEN UNTER „HINWEGGLASSUNG JEDER FARBE“

### Die Grisaille-Kopie als Transkriptionshilfe in der frühen Reproduktionsfotografie

Die Fotografie, die in der Aneignung von Realität von Beginn an ein Monopol für sich reklamierte, richtete ihren Fokus in diesem Sinne auch auf Werke der Kunst. Sie eroberte damit ein Terrain, das vordem nahezu ausschließlich der Grafik gehörte. Die Reproduktion von Kunst wurde bald zu einem bevorzugten Tätigkeitsfeld der Fotografen. Sie versprach hohes ideelles Ansehen: Man stellte die Meisterwerke der Kunst der Allgemeinheit zur Verfügung und war damit gleichsam „Architekt“ eines imaginären Museums<sup>1</sup>, das dem bürgerlichen Bildungsideal der Zeit in die Hände spielte. Man rüstete zudem die sich eben formierende Kunstgeschichte mit Bildmaterial aus und hatte so bedeutenden Anteil an der Genese des Faches als akademische Disziplin. Die fotografische Reproduktion von Kunst versprach andererseits aber auch handfeste, lukrative Einnahmen. Sie galt als neuer, mächtig prosperierender Markt, in den zahlreiche Fotografen unterschiedlichster Provenienz drängten. Das bestechende Argument, mit dem die Fotografie etikettiert wurde, war die Behauptung der „unnachahmlichen Treue“<sup>2</sup>, wenn auch vorerst nur in Schwarz-Weiß. Man erhob damit Anspruch auf Authentizität. Das Schwarz-Weiß hatte die Fotografie mit der Grafik gemein. Sie wusste sich damit auch in der lang tradierten Kunsttheorie verankert, die Farbigkeit als reines Akzidens abwertete.<sup>3</sup> Doch gern wurden andere Mängel des neuen Verfahrens verschwiegen: Die frühen fotografischen Bil-

1 Zu André Malraux' *musée imaginaire* vgl. Grasskamp 2014.

2 In einem Brief an die Herzogin Friederike von Anhalt-Dessau vom 7. Februar 1839 beschreibt Alexander v. Humboldt Daguerres Erfindung als „Gegenstände, die sich selbst in unnachahmlicher Treue mahlen“, zitiert nach Neite 1979, 28.

3 Z. B. Friedrich Pechts Urteil über den *Betlehemitischen Kindermord* von Rubens in der Schwarz-Weiß-Reproduktion des Kunstverlags Franz Hanfstaengl: „Die packende Gewalt, das wahrhaft Erschütternde wirken auf diesem Werke des Rubens in der Nachbildung fast noch mehr als am Original selber, wo die berauschte Farbenpracht den Eindruck des Fürchterlichen theilweise wieder aufhebt. [...]“, *Allgemeine Zeitung*, 10. November 1876, Nr. 315, Beilage, 4799. Zur Bedeutung und Favorisierung von Schwarz-Weiß im wissenschaftlichen Kunstdiskurs vgl. Wagner/Lethen (Hg.) 2015.



der waren wenig haltbar und, schwerer wiegend, die fotografische Emulsion konnte nur ein sehr geringes Farbenspektrum rezipieren.<sup>4</sup>

William Stirling, schottischer Adliger, Politiker und Kunsthistoriker, publizierte 1847/48 die *Annals of the Artists of Spain*: Ein dreibändiges Textwerk zur neu in den Fokus gerückten spanischen Malerei, dem erstmals ein fotografischer Bildband mit 66 Fotografien (Kalotypen) von Nicolaas Hennemann, einem ehemaligen Mitarbeiter des berühmten Fotografen Henry Fox Talbot, beigegeben wurde.<sup>5</sup> Dieser erste „Kunst-katalog“ mit Fotografien, der im Unterschied zu den Textbänden allerdings nur eine Auflage von 25 Exemplaren hatte, war in einigen Bänden mit dem Hinweis versehen, dass verblasste Fotografien zurückgenommen und ausgetauscht werden können.<sup>6</sup> Zum Eingeständnis ungenügender Haltbarkeit des offerierten Produkts kam hinzu, dass man nicht die Originalgemälde, sondern lediglich deren grafische Kopien, also Nachstiche und, in unserem Kontext besonders interessant, in einigen Fällen Gemäldekopien fotografiert hatte, Ölgrisailen wie Antony Hamber berechtigt annimmt.<sup>7</sup> Es waren also Reproduktionen nach Reproduktionen, womit wir beim Thema sind.

Die geringe Farbempfindlichkeit der frühen Fotografie wurde zunächst gerne verschwiegen. Die Emulsion reagierte primär auf die Farbe Blau. Die Farben Rot, Gelb und Grün wurden nur ungenügend rezipiert, damit erfolgte eine falsche Umsetzung der Farbigkeit in entsprechende Grauwerte. Noch 1873 schrieb Hermann Wilhelm Vogel, Professor für Fotochemie und Spektralanalyse an der Technischen Hochschule in Berlin:

Es ist bekannt, daß gewisse Farben, wie Rot, Gelb, Grün photographisch sehr schwach oder gar nicht wirken. [...] Das Helle erscheint, wenn es gelb tingiert ist, in der Photographie oft dunkel, das dunkle, wenn es blau tingiert ist, hell und nur durch Negativretusche kann man diesen Übelstand einigermaßen mildern.<sup>8</sup>

Eine Lösung für das Problem wurde also in ausgiebiger Retusche, besonders im Negativ, gesucht. Die Gemäldereproduktion, die nach einer korrekten Übersetzung der Farbwerte in Graustufen verlangte, sollte sie wissenschaftlichen Ansprüchen genügen, stellte die Fotografie deshalb vor enorme Schwierigkeiten. Fotografische Aufnahmen von Gemäl-

4 Vgl. auch Hess 2001, 137–144.

5 Talbotype Illustrations to the Annals the Artists of Spain, London 1847. Alle 66 Kalotypen sind online einsehbar: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/62116/william-stirling-nikolaas-henneman-talbotype-illustrations-to-the-annals-of-the-artists-of-spain-british-1847/> (letzter Zugriff 07.01.2017). Macartney 2006, 291–308. Vgl. auch The Stirling Maxwell Research Project: <http://www.gla.ac.uk/schools/cca/research/instituteofarthistory/projectsandnetworks/stirling-maxwellresearchproject/> (letzter Zugriff 07.01.2017).

6 In der zweiten Auflage wurde sogar wieder auf fotografische Illustration verzichtet: Heidtmann 1984, 20.

7 Hamber 1996, 75. Zum Begriff und zur Historie der Grisaille vgl. Artikel „Grisaille“ in The Grove Encyclopedia 2008, 262–266; zur Bedeutung der Farbe Grau vgl. Bushart/Wedekind (Hg.) 2016; zu Graustufen vgl. Bredekamp/Prinz (Hg.) 2011.

8 *Berichte der Deutschen Chemischen Gesellschaft*, VI, 1873, 1302, zitiert nach Baier 1980, 267. Vgl. auch Vogel 1885.

den blieben daher bis in die 1860er Jahre hinein die Ausnahme. Reproduziert wurden Strichvorlagen in Schwarz-Weiß, also Kupferstich, Radierung, aber auch Lithografie, die in ihrer Grauwertverteilung und Tonigkeit der Fotografie am nächsten kam. Auch Skulptur, monochrom und nicht farbig gefasst, eignete sich besonders für die Fotografie. Der Kunsthistoriker und spätere Leiter der Grafischen Sammlung Albertina in Wien, Moritz Thausing, bemerkte noch 1866,

daß die photographischen Kopien berühmter Gemälde, wie sie jetzt in den Handel und in die Schaufenster kommen, sehr häufig nicht von den Originalen, sondern von Kupferstichen und guten Lithographien abgenommen sind.<sup>9</sup>

Überblickt man frühe fotografische Unternehmungen zur Reproduktion von Kunst, bestätigt sich, dass vorrangig monochrome Vorlagen präferiert wurden: 1853 publizierte der Pariser Verlag Gide et J. Baudry *l'Œuvre de Rembrandt reproduit par la photographie*, mit Beschreibungen und einem Kommentar von Charles Blanc, ehemaliger *Directeur des Beaux-Arts* und später Direktor des Louvre. Die hundert Fotografien des berühmten Fotografenduos Bisson frères reproduzierten das grafische Werk Rembrandts, nicht die Gemälde, auch wenn der Titel etwas anderes suggeriert.<sup>10</sup> Von Albrecht Dürer fotografierten sie nur die Kupferstiche, die von 1854 bis 1857 bei Goupil in Paris und bei Colnaghi in London erschienen.<sup>11</sup> Beim groß angelegten, höchst ambitionösen Projekt der fotografischen Erfassung sämtlicher Werke Raffaels, das 1851 auf Initiative von Prinz Albert von Sachsen-Coburg und Gotha, Prinzgemahl von Queen Victoria, startete, beschränkte man sich ebenfalls vorrangig auf die Reproduktion von Handzeichnungen des hoch verehrten Künstlers. Diese sogenannte *Ruland/Raphael Collection* umfasste 1863 bereits 800 Handzeichnungen in Reproduktion.<sup>12</sup> Die Schwierigkeiten der fotografischen Reproduktion von Gemälden verdeutlicht schlaglichtartig die frustrierte Aussage von William Lake Price, der sich im Rahmen des Raffael-Projekts 1859 in Rom aufhielt. Zwei Tage lang hatte er versucht, *Cesare und Cardinal Borgia* zu fotografieren, „with every Lens, light from sun to shade, and every kind of process, without seeing more than the empty frames, not a vestige of an image“.<sup>13</sup>

Um 1865 publizierte Hanns Hanfstaengl, Bruder des berühmten Fotografen Franz Hanfstaengl, *Meisterwerke der königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden* (Abb. 1). Hanns Hanfstaengl hatte aber nicht die Gemälde fotografiert, sondern Kopien in Grisaille-Manier, die von Ernst Winkler eigens für die fotografische Reproduktion angefertigt worden wa-

9 Thausing 1866, 292.

10 Blanc 1853–1858. Vgl. Asser 2000, 170–199.

11 Bisson Frères 1854–1857. Vgl. Aubenas 1999, 186 u. 202.

12 Zur Geschichte der *Raphael Collection* siehe Becker/Ruland 1863, 27–39, und Montagu 1995, 37–57.

13 Analysierend führt er weiter aus: „so completely did the yellow varnish of three centuries defy the process“, zitiert nach Montagu 1995, 40. Für weitere Beispiele früher Fotokampagnen vgl. Heidtmann 1984, 15–27.



1 Kunstverlag Hanns Hanfstaengl, Dresden: Murillo, Madonna mit Kind, um 1670, Dresden, Gemäldegalerie; nach einer Grisaille-Kopie von Ernst Winkler, um 1865; Fotografie (Salzpapier), 64,0 × 47,0 cm

ren. Die *Photographische Correspondenz* berichtete über dieses aufwendige Unternehmen:

Dieser ausgezeichnete Künstler [Hanns Hanfstaengl] hat bereits 12 Cartons von den hervorragendsten Kunstwerken der Gallerie photographisch reproducirt und bei meiner Wanderung durch die Säle der italienischen Schule sah ich eben die Madonna von Murillo und die Venus von Palma als weitere Completirung dieser Sammlung in Arbeit.<sup>14</sup>

Den Rezensenten scheint es nicht zu stören, dass Hanfstaengl nicht die Originale fotografierte, denn euphorisch fährt er fort:

Wunderbar schien mir die Vollendung der Copien; die Möglichkeit, durch eine pastellartige Zeichnung mit schwarzer Kreide oder Stifte dem Geiste und Ausdruck eines in Farben ausgeführten Meisterwerkes so nahe zu kommen, hatte für mich etwas wahrhaft Überraschendes.<sup>15</sup>

14 *Photographische Correspondenz* 1865, Vol. 2, 165 f.

15 *Ibid.*

Kritischer urteilte der Rezensent im *Photographischen Archiv*:

Heutzutage erobert bekanntlich die Photographie die Welt, und wenn sie in solchen Prachtblättern wie diesen auftritt, so trägt dies um so mehr dazu bei, ihr die Herrschaft zu gewinnen. [...]. Sie ist von unschätzbarem Werthe in allen solchen Fällen, wo es darauf ankommt, von irgend einem Kunstwerke, mag es Zeichnung, Gemälde, Bildwerk sein, ein mechanisch-treues Abbild, ohne Vermittlung irgend eines anderen Auges und einer anderen Hand, zu gewinnen. [...] Hanfstängl's Photographien fallen aber nicht unter die Rubrik dessen, wofür die Photographie unersetzlich ist, denn sie sind nicht nach den Originalgemälden sondern nach gezeichneten Copien gemacht.<sup>16</sup>

Vom Maler und Zeichner Karl Wilhelm Schurig, der 1857 als Professor an die Dresdner Akademie berufen wurde, wissen wir, dass er ein gefragter Gemäldekopist war und speziell für den Dresdner Kunstverlag F. & O. Brockmann<sup>17</sup> zahlreiche Kreidezeichnungen in Grisaille-Manier „zum Zweck photographischer Vervielfältigung“<sup>18</sup> fertigte. So berichtet die *Zeitschrift für bildende Kunst* 1874 in ihrem Nekrolog über den Maler:

Er lieferte für das photographische Institut von Brockmann eine Reihe höchst gelungener Kreidezeichnungen der hervorragendsten Werke der Dresdener Galerie, welche bezüglich der Korrektheit und Behandlung zu den besten derartigsten Reproduktionen gehören. Auch die Köpfe aus Raffael's Cäcilienarstellung zeichnete er vor dem Original in Bologna behufs der photographischen Vervielfältigung für das genannte Institut, welches ihm seine Zeichnungen bis zu 2000 Thaler das Blatt bezahlte. Die meisten seiner Zeichnungen, wie selbst die der Sixtinischen Madonna, führte er in der Größe der Originale aus.<sup>19</sup>

Berühmte Beispiele seiner Kopistentätigkeit sind neben Raffaels *Sixtinischer Madonna* (Taf. XI), die *Madonna des Bürgermeister Meyer* von Hans Holbein dem Jüngeren (Abb. 2), die als ebenbürtiges deutsches Meisterwerk der italienischen *Sixtina* in der Galerie auch räumlich gegenübergestellt wurde. Kurioserweise stellte sich aber schon 1871 im sogenannten Dresdner Holbeinstreit heraus, dass die gefeierte Dresdner Madonna nicht das Original war, sondern eine Kopie von Bartholomäus Sarburgh. Das Original befand sich in Darmstadt, während die Dresdner eine Kopie aus dem 17. Jahrhundert besaßen. Schurig hatte kurz vorher, um 1865, also eine Grisaille-Kopie nach der Kopie gefertigt, die dann wiederum fotografisch kopiert wurde.<sup>20</sup> Karl Wilhelm Schurig und Ernst Winkler zählen zu den wenigen Kopisten, die aufgrund der Qualität ihrer Grisaille-Kopien sogar namentlich auf den Bildlegenden der fotografischen Reproduktionen von den Kunstverlagen erwähnt werden (Abb. 2 und 3).

16 Photographisches Archiv 1865, Vol. 6 (Nr. 96), 452.

17 Ab 1869 „F. & O. Brockmann's Nachfolger, photographische Kunstverlagshandlung, Inhaber H. F. Rud. Tamme“. Zum Brockmann Verlag: Photographisches Archiv 1885, Vol. 26, Nr. 540 und 383 f.; Beitrag von Holger Starke, in: [https://photo.dresden.de/de/04/c\\_99.php](https://photo.dresden.de/de/04/c_99.php) (letzter Zugriff 06.01.2017).

18 Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 55, Nachträge bis 1899: Wandersleb – Zwirner, Leipzig 1910, 617.

19 Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, IX. Jahrgang, Leipzig 1874, Heft 24, 27. März 1874, Nekrolog, Sp. 389.

20 Zum Dresdner Holbeinstreit vgl. Maaz 2014 und Tietjen 2006, 96–115.



2 Photographie und Verlag von F. & O. Brockmann's Nachfolger: Hans Holbein d. J., sog. Madonna des Bürgermeister Meyer (Kopie), Dresden, Gemäldegalerie; nach einer Grisaille-Kopie v. Prof. Carl Wilhelm Schurig; Fotografie (Albuminpapier), um 1870, 16,5 × 10,7 cm

Für die Künstler, die sich durch die propagierte Abbildtreue der „neuen“ Fotografie in ihrer Existenz bedroht sahen, offerierte die fotografische Kunstproduktion bis in die 1870er Jahre hinein paradoxerweise eine neue lukrative Einnahmequelle als Kopisten im Dienste der Kunstverlage. Auffälligstes Beispiel ist Schurig's Grisaille-Kopie in Originalgröße von Raffaels *Sixtinischer Madonna*, für die er laut *Photographischem Archiv* die stattliche Summe von 24.000 Mark erhalten haben soll.<sup>21</sup> Unabhängig davon, ob der

21 Photographisches Archiv, 1885, Vol. 26 (Nr. 540), 383: „Allgemein dürfte es nicht bekannt sein, daß die Schurig'sche Zeichnung zu diesem Bilde 24.000 Mark gekostet hat! Es ist aber auch das Vollen-detste, was wir in dieser Richtung überhaupt besitzen.“ Die Einführung der Mark als einheitliche Währung infolge des neu erstandenen Deutschen Kaiserreiches erfolgte erst 1871, davor war in Sachsen der Taler (Reichs- und Vereinstaler) Hauptwährung. Vielleicht kam dieser überaus hohe Betrag durch eine fehlerhafte Umrechnung von Taler zu Mark zustande.



3 Photographie und Verlag von F. & O. Brockmann's Nachfolger: Tizian, Maria (Detail aus: Maria mit dem Kind und vier Heiligen), Dresden, Gemäldegalerie; nach einer Grisaille-Kopie v. Prof. Carl Wilhelm Schurig; Fotografie (Albuminpapier), um 1870, 16,5 × 10,8cm

hohe Preis tatsächlich gezahlt wurde, zeigt das Beispiel, dass die Kunstverlage bereit waren, hohe Summen in diese Art von Gemäldekopien zu investieren, da sie eben auf monochrome Vorlagen angewiesen waren, wie auch die *Photographische Correspondenz* als Szenekenner zu berichten weiß:

[Der Reproduktionsfotograf] war gezwungen, die Bilder ganzer Galerien, wenn er sie photographisch wiedergeben wollte, grau in grau malen zu lassen, um dem Originale ähnliche Abdrücke zu bekommen, und es wurden von Kunsthandlungsfirmer, wie Braun in Dornach, Bruckmann in München, Hanfstängl [sic] in Dresden, Miethke & Wawra in Wien etc., Tausende von Gulden für derlei Graugemälde verausgabt.<sup>22</sup>

22 Photographische Correspondenz, 1889, Vol. 26 (Nr. 344), 211.

Meist aber warben die Kunstverlage damit, dass sie die Aufnahmen direkt nach dem Original fertigten. Nur äußerst ungern gestand man den Umweg über die Grisaille-Kopie zur Abbildtreue ein. Dabei schufen „manche Reproduktionsanstalten sich ganze Galerien grauer Gemälde unter einem Kostenaufwand von vielen Tausenden von Mark“<sup>23</sup>.

Die Probleme in der tonwertrichtigen Umsetzung einer Farbvorlage existierten natürlich auch für die Porträtfotografie. Ein gelblicher Teint des Porträtierten mutierte in der Fotografie zur Dunkelhäutigkeit, blondes Haar wurde zu schwarzem.<sup>24</sup> Kosmetische Eingriffe an der zu porträtierenden Person und aufwendige Retusche in Negativ und Positiv waren die Folge. Während die Retusche vor allem im Negativ auch gängige Praxis in der Reproduktionsfotografie war, sollten Manipulation am Originalgemälde natürlich nicht vorgenommen werden. Aber die Klagen des Direktors der Alten Pinakothek in München, Philipp v. Foltz, zeichnen 1873 ein anderes Bild:

Ferner können Bilder direkt durch die Photographen selbst geschädigt werden, die sie wie der technische Ausdruck heißt zu behandeln pflegen, das ist mit fremdartigen, die Tiefen verstärkenden, Glanz brechenden, die Farbe bald erhöhenden, bald abschwächenden, allen Bildern aber immer Gefahr bringenden Stoffen überziehen.<sup>25</sup>

In den *Photographischen Mitteilungen* wurde noch 1878 für die Gemäldeproduktion der Ratschlag erteilt, „die Bilder vor dem Photographiren mit einer Mischung aus gleichen Theilen Eiweiss, Glycerin und Zucker zu überstreichen“.<sup>26</sup>

Werfen wir einen Blick auf die fotografische Reproduktion zeitgenössischer Malerei. Aus Anlass des hundertsten Geburtstags von Friedrich Schiller gab der erfolgreiche Stuttgarter Cotta-Verlag in den Jahren 1859–1862 eine umfangreich bebilderte Jubiläumsausgabe der Gedichte heraus. Man entschloss sich, zusätzlich zur herkömmlichen grafischen Illustration mit Holzschnitten, vor allem Fotografien als modernes Medium zu verwenden, für die man den berühmten Fotografen Joseph Albert beauftragte. Damit aber eine optimale fotografische Reproduktion möglich war, wurden die beauftragten Maler angehalten, die Vorlagen in Grisaille auszuführen. Zwölf der 44 Illustrationen wurden in dieser Grau-in-Grau-Manier in Öl auf Leinwand angelegt. Die Künstler wa-

23 Röhl 1939, 62.

24 Photographische Correspondenz, 1889, Vol. 26 (Nr. 344), 211: „Man verbrauchte manches Pfund Reismehl mit und ohne Farbenbeimischung, um der Laune der Camera – die gelblichen Farben ‚schwarz zu bringen‘ – ein Schnippchen zu schlagen.“

25 Bericht von P. v. Foltz an König Ludwig II. vom 30. September 1873, zitiert nach Hess 1999, 125. Weiter heißt es: „Das Original, gerade von dem durch Hanfstaengl vorgelegten einschmeichelnden Probeblatte, welches ihm zum Zwecke photographischer Nachbildung von dem Herrn Herzog von Coburg nach München überlassen war, wurde in dessen Atelier in der Art behandelt, daß Hanfstaengl sich damit an das Personal der kgl. Pinakothek zur Wiederherstellung wenden mußte, das es ihm – der es bis zur Unkenntlichkeit behandelt hatte – glücklich soweit wieder herstellte, daß er vorderhand darnach photographieren konnte.“

26 Photographische Mitteilungen, 1878, 14. Jg., 264.

ren unter anderem Emil Kirchner, Carl und Ferdinand Piloty, Arthur von Ramberg, Moritz von Schwind, Hans Makart und Arnold Böcklin.<sup>27</sup>

Erstaunlich ist, dass es sich hier nicht vorrangig um Illustratoren handelte, die üblicherweise für Verlagshäuser tätig waren, sondern um in der Zeit bedeutende und hoch angesehene Künstler. Noch erstaunlicher ist, dass sie ihr künstlerisches Produkt bereitwillig den Vorgaben der Fotografie anpassten. Sie scheuten sich auch nicht, im Bedarfsfall das eigene farbige Werk in Grisaille-Manier zu wiederholen, damit es für die fotografische Aufnahme geeignet ist. Die Aussicht auf breite Vermarktung der Bilder erhöhte offenbar die Anpassungsfreudigkeit der Künstler. Dem Käufer fotografischer Gemälde-reproduktionen wurde dieser Zwischenschritt meist verschwiegen. Die aufwendige Werkwiederholung, die durch die Fotografie eigentlich überflüssig gemacht werden sollte, hielt im Dienste eben dieser Fotografie erneut Einzug.

Besonders interessant ist in unserem Zusammenhang der Maler Wilhelm v. Kaulbach, seit 1849 Direktor der Akademie der Bildenden Künste in München. Bereits 1856 hatte der Verleger Friedrich Bruckmann noch vor der eigentlichen Verlagsgründung 1858 in Frankfurt am Main, den konkreten Plan gefasst, eine „Galerie“ mit „Goethe's Frauengestalten“ herauszubringen. Zu diesem Zwecke schloss er im gleichen Jahr mit Kaulbach einen Vertrag, in dem die Konditionen, aber auch der Inhalt der einzelnen Blätter (ursprünglich 30, ab 1860 nur 21 Blätter) bereits festgelegt waren.<sup>28</sup> Obwohl sich Kaulbach vertraglich vorbehalten hatte, statt der gewünschten Zeichnungen Ölbilder zu liefern, entschied er sich dann bezeichnenderweise doch für eine Ausführung in Kohle (also eine Grisaille-Manier). Als es dann 1859 um die Entscheidung ging, in welcher Reproduktionsart man die großformatigen Kohlezeichnungen (ca. 100 × 75 cm) publizieren sollte, hatte Bruckmann das traditionelle Medium des Kupferstichs vorgesehen. Kaulbach plädierte dagegen für die Fotografie und überzeugte den Verleger, dass sie das bessere Reproduktionsmedium für seine Arbeiten sei.

Ich glaube Ihnen anschaulich die brilliantesten Beweise vorzeigen zu können, die uns klarmachen, daß wir die Herren Kupferstecher wirklich nicht mehr zu flattieren [= umschmeicheln] brauchen und sie getrost ab danken können – ich zeige Ihnen Photographien.<sup>29</sup>

Kaulbachs Zeichnungen waren grau in grau anlegt und eigneten sich deshalb hervorragend für die fotografische Reproduktion. Der Maler hatte bereits früh Kontakt mit der Fotografie. Schon für seinen Freskenzyklus an den Außenseiten der Neuen Pinakothek in München verwendete er für die Künstlerporträts Fotografien von Alois Löcherer. Er kannte die Probleme und Defizite der Fotografie und stellte deshalb seinen Werkprozess

27 Ranke 1977, 37 f., 99, und Mazzoni 1992, 170–173.

28 Vertrag vom 22. März 1856. „Goethes Frauen- und Mädchengestalten in charakteristischen Darstellungen aus seinen Werken. In einer Weise ausgeführt, daß dadurch Goethes Leben- und Ideengang angedeutet, zugleich aber auch des Dichters Anschauungen über Frauen und Frauenlos sich entwickeln ließen.“, zitiert nach Pfeiffer-Belli 1958, 29 f., vgl. auch Pecht 1888, 459. Die erste Zeichnung *Hermann und Dorothea* entstand 1857.

29 Zitiert nach Ranke 1977, 39.



konsequent auf die Bedürfnisse der frühen Reproduktionsfotografie ab. Der graue Karton wurde geradezu ein Markenzeichen seiner künstlerischen Produktion.<sup>30</sup> Mit der Reproduktion wurde Joseph Albert beauftragt, der die großformatigen Zeichnungen ähnlich großformatig (ca. 48 × 68 cm) fotografierte.<sup>31</sup> 1860 erschien die erste Lieferung und mit der Bezeichnung „Facsimile-Cartons“ suggerierte der Verleger eine 1:1-Vervielfältigung, die er außerdem von Kaulbach signieren ließ<sup>32</sup>, was der Reproduktion die Aura eines Originals verlieh. Die *Goethe-Galerie* wurde ein internationaler Erfolg, der sogar dazu führte, dass Stimmen laut wurden, die eine generelle Anpassung der Künstler an die Bedingungen der Fotografie forderten:

Eben diese Vollkommenheit, die es nunmehr möglich macht, Prachtwerke mit photographischen Vignetten zu illustriren, sollte die Künstler, welche die Originalkomposition dazu liefern, zu einem sorgfältigen Studium der photographischen Effekte ihrer Werke aneignen [...].<sup>33</sup>

Während man bei zeitgenössischen Künstlern bereits im Entstehungsprozess des Werks Zugeständnisse an die technischen Bedingtheiten der Fotografie einfordern konnte, blieb die Grisaille-Kopie, wollte man aufwendiges Retuschieren vermeiden, bei Gemälde-reproduktionen Alter Meister bis in die 1870er Jahre notwendiges Transfermedium. Die Kopisten der Kunstverlage drängten förmlich in die Galerien, um die begehrten Gemälde in monochrome Kopien übersetzen zu können. In München beispielsweise nahm der Andrang der Kopisten derartige Ausmaße an, dass sich die Direktion der Alten Pinakothek 1866 veranlasst sah, die „Copirverordnung“ dahingehend zu ändern, daß „das Copiren in der Alten Pinakothek nur zum Zwecke des Studiums gestattet ist“<sup>34</sup>. Aufschlussreich ist in diesem Kontext ein Bericht des Direktors Philipp v. Foltz von 1868 an König Ludwig II., in dem kompetent auf die Probleme der Reproduktionsfotografie aufmerksam gemacht und damit auch die Verwendung der Grisaille-Kopie aus zeitgenössischer Perspektive thematisiert wird:

Überall dasselbe Geschrei, überall dieselbe Phrase, wie die Fotografen mit ihren spiegeltrauen Aufnahmen gar keine andere Absicht verbinden, als durch ihre Thätigkeit der Kunst die mögliche Verbreitung zu verschaffen. Wie es aber mit der sogenannten spiegeltrauen Wiedergabe aussieht, von der uneigennützig Absicht nicht zu reden [...], wie ungenügend zur Zeit noch photographische Aufnahmen nach Gemälden sind und wie dabei von einer wahrheitstreuen Wiedergabe so lange gar nicht die Rede sein kann, als die Ungleichheit der Töne auf der negativen Platte in der Folge der verschiedenartigen Einwirkung des Lichts auf die drei Hauptfarben: blau, roth und gelb und sohin auf ihre hunderterlei Abstufungen und Mischungen von der Wissenschaft nicht beseitigt ist; so lang das aber nicht der Fall ist, werden photographische Reproduktionen nach colorirten Kunstwerken nur die äußere Contur eines Bildes richtig wiedergeben, alles dazwischen liegende aber verwischen, weil sie die optische Wirkung des Originals zerreißen, die coloristische Absicht des Meisters unausgesprochen lassen und was das Schlimmste ist,

30 Vgl. Hess 2012, 318–331.

31 Schmidt 1902, Vol. 1, 112.

32 Vgl. Ranke 1977, 40 und 99.

33 Photographisches Archiv, 1861 (Nr. 2), 59.

34 Gedrucktes Exemplar in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (BayHStA), MK 14312, Vol. VII, 1862–1874. Vgl. Hess 1999, 105.

die Modulationen derart fälschen, daß aller seelischer Ausdruck – das Hauptsächlichste in einem Bilde – unter 100 Fällen 99mal vernichtet erscheint, so zwar, daß die Photographie nach Bildern mit ihrer Mischung von Lüge und Wahrheit auf das eigentliche Künstler-Auge fast denselben quälenden Eindruck hervorbringt, den gute Musikstücke auf verstimmten Instrumenten vorgetragen, auf das musikalisch gebildete Ohr ausüben.<sup>35</sup>

Der Künstler Philipp v. Foltz, seit 1851 auch Professor an der Akademie der bildenden Künste in München, stand dem neuen Bildmedium skeptisch gegenüber. Mit den Methoden und Hilfsmitteln, die unzureichende Farbensensibilität der Fotografie zu kaschieren, war er bestens vertraut:

Dies ist auch der Grund – will man wirklich gute photographische Nachbildungen nach auf Flächen aufgetragenen Kunstwerken haben, daß die Künstler die Vorlagen grau in grau malen, wie es hier Kaulbach, Ramberg, Horschelt, Piloty thun, ja letzterer sah sich, um nur einigermaßen gute Nachbildungen nach seinem Nero, Wallenstein, Julius Caesar zu erhalten, genöthigt, Wiederholungen der genannten Bilder in verkleinertem Maßstabe mit Hinweglassung jeder Farbe anzufertigen.<sup>36</sup>

Die eigens angefertigte Grisaille-Kopie spielte zwar, nachdem die Farbempfindlichkeit der Fotografie in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts gesteigert werden konnte, nur noch eine untergeordnete Rolle. Dafür bediente man sich ausgiebig der Negativretusche. Sie war billiger und schneller auszuführen als die aufwendige Herstellung einer Grisaille-Vorlage. So heißt es denn auch in den *Photographischen Mittheilungen* bei einer Beurteilung der Reproduktionen der Photographischen Gesellschaft Berlin:

Alle Reproduktionen von Oelgemälden, welche in Berlin erschienen, sind direct nach den farbigen Originalen gefertigt und verdanken sie ihre Güte der Routine der darin eingearbeitenden Operateure einerseits, der verständigen Negativretouche andererseits.<sup>37</sup>

Welche Bedeutung man der Retusche bei der *Korrektur* von Fotografien beimaß, belegen auch die Zahlen der Beschäftigten in diesem Metier. Im Kunstverlag Braun, der besonders die Klientel der Wissenschaftler im Visier hatte und deshalb seine Produkte mit ausgezeichneter fotografischer Treue und Akkuratess bewarb, waren bereits 1870 insgesamt „hundert Männer und Knaben beschäftigt [...]. Die Retouche der Abdrücke scheint die meiste Mühe zu verursachen, denn sie beschäftigt dreissig bis vierzig Leute“.<sup>38</sup> Ein Drittel bis knapp die Hälfte des Personals war demnach dafür vorgesehen, die

35 BayHStA, MK 14331, Bericht an König Ludwig II. vom 26. August 1868, zitiert nach Hess 1999, 106.

36 BayHStA, MK 14312, Vol. VII 1862–1874, Bericht v. 4. November 1870. Philip Foltz, der die fragwürdigen Methoden der fotografischen Gemäldereproduktion scharf kritisierte, sah sich bald selbst heftiger Kritik ausgesetzt, wie der Kunstkritiker Friedrich Pecht berichtet: „1865 ward er [Foltz] zum Director der Pinakothek ernannt, wo er Anfangs sich durch bessere Placirung und Beleuchtung der Bilder etc. viel Verdienst erwarb, später aber durch ein zu förmlicher Manier gewordenes Uebermalen der alten Bilder noch mehr Schaden anzurichten drohte, bis er 1875 pensionirt ward [...]“, in: Allgemeine deutsche Biographie, Bd. 7, Leipzig, 1878, 151.

37 Photographische Mittheilungen, 1880, 16. Jg., 50.

38 Photographisches Archiv, 1870, Vol. 11 (Nr. 207), 221.

mangelnde Farbempfindlichkeit der Fotografie auszugleichen. In ähnlichen Relationen bewegten sich die Retusche-Abteilungen anderer Kunstverlage.

Dennoch verweist die Zeitschrift auch noch 1880 auf ein Beispiel einer Grisaille-Kopie:

[Es] ist neuerdings nur ein einziger Fall bekannt, dass eine einfarbige Skizze für photographischen Gebrauch nach einem Originalgemälde gefertigt wurde. Es geschah dieses bei Makart's Catharina Cornaro (1872/73).<sup>39</sup>

Diese besonders aufwendige Form der künstlerischen Doppelproduktion von Gemälde und Grisaille-Kopie war bis in die 1870er Jahre keine Seltenheit. Weder Künstler noch Fotograf hatten aber ein besonderes Interesse am Bekanntwerden dieser speziellen Form der Werkwiederholung, stellte es doch den „spiegeltrauen“ Anspruch der Fotografie in Frage und rückte die Künstler in die direkte Abhängigkeit der Reproduktionsindustrie. Erst die Verbesserungen der Farbempfindlichkeit Anfang der 1880er Jahre machte die Grisaille-Vorlage weitgehend obsolet. So wundert es auch nicht, dass man von Beginn an, international Anstrengungen unternahm, diese weitgehende Farbenblindheit der Fotografie zu beseitigen. 1873 gelang dem bereits erwähnten Herman Wilhelm Vogel der entscheidende Schritt: Er entdeckte Sensibilisierungs-Farbstoffe, die das fotografische Aufnahmematerial auch für Grün und Gelb empfindlich machten (Abb. 4).<sup>40</sup> Doch es dauerte noch zehn Jahre bis Anfang der 1880er Jahre die ersten orthochromatischen Platten (Eosinplatte und Azalinplatte) auf den Markt kamen.<sup>41</sup>

Die großen Kunstverlage wie Braun in Dornach oder Hanfstaengl in München forschten im Geheimen intensiv an einer Verbesserung der Farbempfindlichkeit. Pionierarbeit leistete dabei der Kunstverlag Braun in Dornach. 1878 verwendete Gaston Braun erstmals orthochromatisches Kollodium für die Gemäldereproduktionen der Galerien in Madrid und St. Petersburg, „bei welchem die korrekte Gelb- und Blauwirkung das Staunen der Fachwelt erregte“<sup>42</sup>. Es verwundert daher nicht, dass es zu einem zweiten Boom der Reproduktionsfotografie kam, als um 1885 orthochromatisches Fotomaterial allgemein verfügbar wurde. Die Kunstverlage wollten ihre alten Galerieaufnahmen, die entweder stark retuschiert oder eben nach Grisaille-Kopien angefertigt waren, durch neue sogenannte orthochromatische Aufnahmen ersetzen. Die Farbe Rot blieb allerdings für die Fotografie auch nach 1885 problematisch. In der Reproduktionsfotografie wurden deshalb weiterhin Farbfilter, vor allem Gelbfilter, verwendet, was eine erhebliche Verlängerung der Belichtungszeit bedeutete. Eine Aufnahme im direkten Sonnenlicht war deshalb von großer Wichtigkeit, denn sie verkürzte die Exposition um mehr als das zehnfache.

39 Ibid.

40 Eder 1905, 316.

41 Zur Geschichte der Orthochromasie vgl. Eder 1905, 315–325, und Vogel 1885. Orthochromasie oder Isochromasie bedeutet Farbrichtigkeit, also die Eigenschaft der fotografischen Platte eine tonwertrichtige Wiedergabe der Farben in entsprechende Grauwerte zu übersetzen. Sie reagierten aber noch nicht *allfarbig* (panchromatisch).

42 Eder 1905, 320.



4 Raffael, Sixtinische Madonna, Dresden, Gemäldegalerie; Aufnahme mit Silber-Eosin (rechts) und ohne (links), 1873, aus: *Historisches Lehrmuseum für Photographie* von Hermann Krone, Dresden, Lehrtafel Nr. 65

fache, auf etwa fünf bis zehn Minuten.<sup>43</sup> Erst Anfang des 20. Jahrhunderts kamen die ersten sogenannten panchromatischen Negativplatten, die das gesamte Farbenspektrum tonwertrichtig wiedergaben, auf den Markt.<sup>44</sup>

Über die Schwierigkeiten einer im Tonwert richtigen Farbwiedergabe wusste auch Bernard Berenson, Connaissanceur, Kunstsammler und Kunstberater von Museen und bedeutenden Sammlern, erstaunlich gut Bescheid. In einem Artikel über *Isochromatic Photography and Venetian Pictures* von 1893 erkannte er nicht nur die grundlegende Bedeutung der Fotografie für Kennerschaft und die Konstruktion einer Stilgeschichte der Kunst, er ging sogar so weit zu behaupten, Giovanni Morelli, Pionier in Sachen Kunstkennerschaft, habe sich in seinen frühen Studien nur deshalb überproportional mit der Zeichnung und der toskanischen Malerei, die die Linie und nicht die Farbe favorisiert, befasst, weil „the old system of photography was, even in the hands of the best operators,

43 Vgl. Vogel 1885, 57–62, und Hess 1999, 128–132.

44 Vgl. Gernsheim 1983, 404. Erst die panchromatische Fotoemulsion war *allfarbig* sensibel. Dieser Begriff ist nicht mit ortho- oder isochromatisch gleichzusetzen.

incapable of rendering the values of colors – only fit, at the best, to give an accurate notion of the outline“.<sup>45</sup> Morelli musste gezwungenermaßen diesen Schwerpunkt bilden, denn die farbenblinde Fotografie war nicht in der Lage die venezianische Malerei, die der Farbe huldigt, adäquat in Grauwerte umzusetzen: „Even an engraving gave a better idea of Titian or Tintoret than photographs of this kind, such as Naya’s, for instance [...]“.<sup>46</sup>

Es ist beeindruckend, mit welcher Kennerschaft Berenson über die Produkte der Kunstverlage urteilt. Während der Fotograf Carlo Naya bei der Gemäldereproduktion in den Augen Berensons der große Verlierer ist, werden als vorbildhaft die isochromatischen Braunschen Fotografien aus dem Louvre, der National Gallery und Dresden hervorgehoben, ebenso die Fotografien von Hanfstaengl aus Berlin, die von Löwy aus Wien, und die von Marozzi aus Mailand. Für Venedig empfiehlt Berenson die Gemäldeaufnahmen von Alinari und besonders von Anderson. Im Umkehrschluss kann gefolgert werden, dass Berenson ein beachtliches Fotoarchiv besessen haben muss, an dem er sein international geschätztes Urteilsvermögen über Kunst und sein vergleichendes Sehen entwickelte und schulte.

In den Anfängen des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit von Gemälden erlebte kurioserweise die manuelle Reproduktion einen neuen Höhepunkt. Sie war, wie auch Berenson kritisch hervorhebt, weit besser geeignet, die Farbvaleurs eines Gemäldes in entsprechende Grauwerte zu übertragen als die Fotografie.<sup>47</sup> Wollte man aber als Endprodukt eine Fotografie und dabei auf tiefgreifende Retusche verzichten, war die Ko-

45 Berenson 1893, 346 f. (Wiederabdruck: Roberts 1995, 127–131, dort sehr gute Bildbeispiele von Fra Angelicos *Kreuztragung* ohne und mit isochromatischer Fotografie, 124–126 und Fig. 5.1. Ein zeitgenössisches Beispiel isochromatischer und nicht isochromatischer Aufnahmen in hoher Druckqualität in der Rezension über „J. M. Eder, Die orthochromatische Photographie“, in: Die Graphischen Künste, 1885 (Nr. 7), 53, und bei Vogel 1885, Taf. I–II.

46 Zitiert nach Roberts 1995, 130.

47 Dieser Mangel der geringen Farbempfindlichkeit der frühen Fotografie konnte auch als Qualität und Auszeichnung gewertet werden, vor allem dann, wenn die Gemälde-Vorlage von mittelmäßiger Qualität war. So urteilt Théophile Gautier über eine Publikation mit fotografischen Reproduktionen zu Werken von Paul Delaroche: „Wenn es sich um Malerei handelt, wird die Fotografie – trotz aller mit ihr verbundenen bürgerlichen Vorurteile – zum Künstler, sie interpretiert die vor sie gestellten Leinwände in ihrem Sinne.“ Sie ist in der Lage durch ihre mangelnde Farbreeptionsfähigkeit und ein damit einhergehender Verlust an Detailgenauigkeit eine Abstraktionsfähigkeit zu generieren, die sich zum Vorteil für die reproduzierte Malerei auswirkt. Die Fotografie „weiß überflüssige oder zu offensichtliche Details in dunkle Partien zu opfern und ihr lebendigstes Licht für die interessanteste Figur aufzusparen [...]“, zitiert nach Brevern 2011, 59. Zu dieser *Théorie des sacrifices*, wie sie bereits Baudelaire für Delacroix’ Malerei in Anspruch nahm, vgl. Brevern 2011, 58–61. In eine ähnliche Richtung nur unter umgekehrten Vorzeichen argumentierte Thomas Delf, unter seinem Pseudonym Charles Martel. Der inhärente „Entfärbungsprozess“ der frühen Fotografie begünstige den Primat der Linie und lasse so das Wesentliche einer Komposition viel deutlicher hervortreten. Die Vorherrschaft des Disegno im Gewand eines modernen Paragone führt zum Triumph der Fotografie. „In photography, the drawing is mathematically accurate, and the linear perspective exact; while there are a host of minute details, caprices in nature, which, although evident to the artist’s sight, it is beyond the power of his hand to put on canvas: these form the triumphs of photography, and in great measure compensate for its deficiencies.“ Zitiert nach Tietjen 2011, 39.

pie und nicht das Original die begehrte Vorlage des Fotografen. Die Fotografie generierte ihre eigenen Vorlagen – ein Kuriosum und zugleich eine Absurdität, derer sich Walter Benjamin vermutlich noch nicht bewusst war.

## Bibliografie

- Aubenas, Sylvie: Die Fotografie als Mittel zur Verbreitung von Wissenschaft und Kunst, in: Ausst.-Kat. Die Brüder Bisson: Aufstieg und Fall eines Fotografenunternehmens im 19. Jahrhundert (Essen, Museum Folkwang 1999; Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1999; Paris, Bibliothèque Nationale de France 1999), hg. v. Milan Chlumsky, Dresden 1999, 184–187.
- Asser, Saskia: Rembrandt in photographische staat. Charles Blanc, Bisson frères en L'Œuvre de Rembrandt reproduit par la photographie, 1853–1858, in: Bulletin van het Rijksmuseum, 48.2000, 170–199.
- Becker, Ernst/Ruland, Carl, The „Raphael Collection“ of H. R. H. the Prince Consort, in: Fine Arts Quarterly Review, 1.1863 (May), 27–39.
- Baier, Wolfgang: Quellendarstellung zur Geschichte der Fotografie, München 1980.
- Berenson, Bernard: Isochromatic Photography and Venetian Pictures, in: Nation, 57.1893 (1480), 346 f., Wiederabdruck in: Roberts 1995, 127–131.
- Bisson Frères (Louis-Auguste Bisson und Auguste-Rosalie Bisson): Œuvre d'Albert Dürer photographié par MM. Bisson Frères d'après la Collection appartenant à M. Simon. Erschienen in 28 Lieferungen à 4 Blatt im Großfolioformat, Paris und London 1854–1857.
- Blanc, Charles: L'Œuvre de Rembrandt reproduit par la photographie, décrit et commenté par M. Charles Blanc, Paris 1853–1858.
- Bredenkamp, Horst/Prinz, Felix (Hg.): Graustufen (Reihe Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Vol. 8.2), Berlin 2011.
- Brevern, Jan von: Die Wissenschaft vom Verzicht. Farbenlehren der Schwarz-Weiß-Fotografie im 19. Jahrhundert, in: Bredenkamp/Prinz (Hg.) 2011, 54–64.
- Bushart, Magdalena/Wedekind, Gregor (Hg.): Die Farbe Grau, Berlin 2016.
- Eder, Josef Maria: Geschichte der Fotografie, Halle 1905.
- Gernsheim, Helmut: Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre, Frankfurt a. M./Berlin [u. a.] 1983.
- Grasskamp, Walter: André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon, München 2014.
- Hamber, Anthony J.: „A Higher Branch of the Art“. Photographing the Fine Arts in England, 1839–1880, Amsterdam 1996.
- Heidtmann, Frank: Wie das Photo ins Buch kam, Berlin 1984.
- Hess, Helmut: Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild, München 1999.
- Hess, Helmut: „Unnachahmlich treu, aber leicht vergänglich.“ – Zur frühen Reproduktionsfotografie, in: Druckgraphik – Funktion und Form, Vorträge beim Symposium zur Ausstellung „Es muß nicht immer Rembrandt sein – die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts München“ vom 2.–3. Juli 1999, hg. v. Robert Stalla, München [u. a.] 2001, 137–144.
- Hess, Helmut: Wilhelm von Kaulbachs gemalte Kunstgeschichte im photographischen Mappenwerk und seine Atelierinszenierungen, in: Zwischen Biedermeier und Gründerzeit. Deutschland in frühen Photographien 1840–1890 aus der Sammlung Siegert, hg. v. Ulrich Pohlmann und Dietmar Siegert, München 2012, 318–331.
- Maaz, Bernhard: Hans Holbein d. J. Die Madonnen des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen in Dresden und Darmstadt: Wahrnehmung, Wahrheitsfindung und -verunklärung. Künzelsau 2014.
- Macartney, Hilary: William Stirling and the talbotype volume of the Annals of the Artists of Spain, in: History of Photography, 30.2006 (4), 291–308.
- Mazzoni, Ira: Inkunabel photographischer Buchillustration, in: Weltkunst, 62.1992 (3), 170–173.
- Montagu, Jennifer: The „Ruland/Raphael Collection“, in: Roberts 1995, 37–57.

- Neite, Werner: Die frühen Jahre der Photographie – Dokumentarisches zu den Anfängen in Deutschland, in: Ausst.-Kat. „In unnachahmlicher Treue“. Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1979, Köln 1979, 27–41.
- Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert, München 1888.
- Pfeiffer-Belli, Erich: 100 Jahre Bruckmann. 100 Jahre Brücke zur Kunst, Festschrift zum 100-jährigen Bestehen, München 1958.
- Ranke, Winfried: Joseph Albert – Hofphotograph der bayerischen Könige, München 1977.
- Roberts, Helene E. (Hg.): Art History through the camera lens. Documenting the image, Vol. 2, Amsterdam 1995.
- Röll, Edmund: Hermann Wilhelm Vogel, Leipzig 1939.
- Schmidt, Rudolf: Deutsche Buchhändler. Deutsche Buchdrucker. Beiträge zu einer Firmengeschichte des deutschen Buchgewerbes, Bd. 1, Berlin 1902.
- Thausing, Moritz: Kupferstich und Photographie, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 1.1866, 287–294.
- Tietjen, Friedrich: Bilder einer Wissenschaft. Kunstreproduktion und Kunstgeschichte, Wien Trier 2006.
- Tietjen, Friedrich: Zwischen Schwarz-Weiß und Grau. Fotografische Reproduktion von Farben vor der Farbfotografie, in: Bredekamp/Prinz (Hg.) 2011, 38–44.
- Vogel, Hermann Wilhelm: Die Photographie farbiger Gegenstände in den richtigen Tonverhältnissen. Handbuch der farbenempfindlichen (isochromatischen oder orthochromatischen) Verfahren, Berlin 1885.
- Wagner, Monika / Lethen, Helmut (Hg.): Schwarz-Weiß als Evidenz. „With black and white you can keep more of a distance“ (Schriftenreihe des IFK, Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Wien, Bd. 1.), Frankfurt a.M. 2015.
- Ward, Gerald W. R. (Hg.): The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art, Oxford 2008.

Kristina Hegner

## DIE GESCHICHTE UND FUNKTION DER GEMÄLDEKOPIEN IN DEN GROSSHERZOGLICH-MECKLENBURGISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN

Der vorliegende Beitrag fokussiert die Gemäldekopien in den großherzoglich-mecklenburgischen Kunstsammlungen in einer historischen Perspektive.<sup>1</sup> Anhand von verschiedenen Quellen lassen sich sowohl Veränderungen im Bestand als auch in den Standorten der Werke ablesen.

Die Geschichte der großherzoglich-mecklenburgischen Kunstsammlungen reicht bis in das 18. Jahrhundert zurück und ist eng mit der Person des Herzogs Christian Ludwig II. von Mecklenburg-Schwerin (reg. 1747–1756) verbunden. Als kaiserlicher Commissarius zog er 1735 in das Schloss seiner Ahnen in Schwerin ein. Dies hatte die Anlegung eines Schlossinventars zur Folge.<sup>2</sup> In den nächsten Jahren überführte er einen Teil seiner Gemälde aus den Schlössern und Palais' in Güstrow, Ludwigslust, Neustadt und Rostock nach Schwerin. So existieren von Schloss Neustadt sowohl ein Inventar aus dem Jahre 1736 als auch Listen der 1737 und 1738 von dort abgeholten Gemälde.<sup>3</sup> Christian Ludwig fügte in Schwerin dem Schlossflügel aus dem 16. Jahrhundert einen Fachwerkbau hinzu, der auch seine Sammlung an Kunstwerken beherbergen sollte und 1752 vollendet war.<sup>4</sup> Ein eigens in diesem Jahr angelegtes handschriftliches Inventar und ein späteres Verzeichnis der Gemälde, das Galerieinspektor Johann Gottfried Groth aus eigenem Antrieb 1792 drucken ließ, geben Auskunft über die Ausstattung, unterstützt von Aufrissen der Wandabwicklung.<sup>5</sup> Da die Nachfolger Christian Ludwigs in Ludwigslust residierten, beließen sie im Schweriner Schloss vieles beim Alten. Der napoleoni-

- 1 Diesem Beitrag liegt ein Ausstellungskatalog der Verfasserin zugrunde: Ausst.-Kat. Schwerin 2012. Gleichzeitig beschäftigte sich Ilka Voermann in ihrer Dissertation mit der Schweriner Sammlung: Voermann 2012, 248–281; dort eine Aufstellung der Kopien in der Großherzoglichen Gemälsammlung, unvollständig lediglich die Angaben zum Verbleib. Vgl. zum Umgang mit Gemäldekopien in der Schweriner Sammlung den Beitrag von Ilka Voermann im vorliegenden Band.
- 2 Landeshauptarchiv Schwerin (LHAS), 2.12–1/26 Hofstaatssachen 1250, Kunstsammlungen, Inventar Schloss Schwerin 1735.
- 3 LHAS, 2.26–2 Hofmarschallamt 1776, Neustadt, Inventare.
- 4 Vgl. Seelig 2007.
- 5 Groth 1792 und 1794.



sche Bilderraub, der über 200 Schweriner Gemälde betraf,<sup>6</sup> war 1808 Anlass für ein handschriftliches Verzeichnis der in Schwerin verbliebenen und aus Schloss Ludwigslust hierher überführten Kunstwerke.

Nach ihrer Rückkehr aus Frankreich kamen die einst aus dem Schweriner Schloss geraubten Gemälde nicht hierher zurück, sondern wurden in Schloss Ludwigslust ausgestellt. Dies bewog den damaligen Galeriedirektor Friedrich Lenthe 1821 einen gedruckten Katalog herauszugeben, um diese Gemäldesammlung einem gebildeten kunstliebenden Publikum vorzustellen. Das gleiche Ansinnen lag 1836 dem Druck des Kataloges der Gemälde auf Schloss Schwerin zugrunde. Da die Gemälde dann anlässlich des Schlossneubaus (1843–1857) in ein Bürgerhaus und später in das 1882 eröffnete Großherzogliche Museum am Alten Garten in Schwerin umziehen mussten, wurde zunächst ein internes handschriftliches Inventar und schließlich ein gedruckter Katalog der im Museum ausgestellten Gemälde notwendig. Die genannten Inventare bzw. Kataloge erlauben Rückschlüsse auf die jeweilige Funktion der Kopien in den fürstlichen Gemäldesammlungen zu Zeiten der Herzöge und Großherzöge von Mecklenburg-Schwerin und zu den Motiven der jeweiligen Fürsten und Galeriedirektoren, die im Folgenden genauer beleuchtet werden.

### **Die Schweriner Sammlung zur Zeit der Herzöge Christian Ludwig II. und Friedrich**

Das Augenmerk des Herzogs Christian Ludwig II. lag auf der obligatorischen Porträtreihe regierender Fürsten, aber vor allem auf der geschätzten niederländischen Malerei und auf erotischen Themen. Zur Ergänzung seiner Sammlung durch ausgewählte Bilder dieser Gattungen gab er etliche Kopien bei den in Dresden wirkenden Malern Georg Weißmann und Christian Wilhelm Ernst Dietrich in Auftrag: vor allem Fürstenporträts und Venusdarstellungen nach Vorbildern der Dresdener Galerie und Kupferstichen.<sup>7</sup> Zugleich ließ er zahlreiche Gemälde der Schweriner Galerie von seinem Hofmaler Johann Dietrich Findorff für seine weiteren Schlösser und Palais' in Ludwigslust, Neustadt, Güstrow und Rostock kopieren, vor allem pikante erotische, meist mythologische Szenen sowie die repräsentativen lebensgroßen Tierstücke des französischen Hofmalers Jean Baptiste Oudry.<sup>8</sup>

Abweichend von der musealen Präsentation liebte man vor allem im Barock eine auf Pendants bedachte wandfüllende Hängung und diese erforderte ein gleichberechtigtes Nebeneinander von Originalen und Kopien. Beispielsweise gab Christian Ludwig 1734 dem Kammerdiener Nikolaus von Hafft die Zustimmung, auf einer Auktion in Den

6 Zum napoleonischen Bilderraub vgl. Seelig 2009 und Ausst.-Kat. Schwerin 2014, 43–55.

7 Vgl. LHAS, 2.12–1/26 Hofstaatsachen – Kunstsammlungen, Angebote und Erwerbungen, 31 (Dietrich) und 149 (Weißmann). Vgl. auch Hegner 2012 a, 44–49.

8 Vgl. Hegner in Baudis/Hegner 2005, 24–32, 127, 134–136 und Hegner 2012 a, 49 f.

Haag eine Pferdedarstellung von Paulus Potter nebst seinem Gegenstück anzukaufen, „welches aber eine Copey ist“.<sup>9</sup> Beide Gemälde nahm er wohl mit in sein Schweriner Schloss. Deren später von Hofmaler Findorff angefertigte Kopien hingegen hingen 1837 in Schloss Neustadt.<sup>10</sup> Noch zu Lebzeiten des Herzogs kopierte Findorff zudem in leicht veränderter Form das 1744 datierte und möglicherweise direkt für den Herzog geschaffene Gemälde *Liebkosung in der Küche* (Abb. 1) von Christian Wilhelm Ernst Dietrich.<sup>11</sup> Bei diesem wiederum handelt es sich seinerseits um eine seitenverkehrte Kopie nach François Boucher unter Vorlage des Reproduktionsstiches von P. Aveline *La belle cuisinière*.<sup>12</sup> Die Kopie Findorffs ist letztmals 1836 im Schweriner Schloss verzeichnet.<sup>13</sup> Bis heute erhalten blieb ein Tierstück nach Oudry: Auf Zuraten seines Sohnes Friedrich hatte Christian Ludwig 1750 die lebensgroße Darstellung eines ausgewachsenen indischen Panzernashorns namens Clara von Jean Baptiste Oudry erworben, das um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Attraktion auf den Jahrmärkten Europas darstellte.<sup>14</sup> Seiner Größe wegen konnte dieses Gemälde jedoch nicht im Schweriner Schloss gezeigt werden, sondern lediglich die verkleinerte und in den Proportionen veränderte Findorffsche Kopie (Abb. 2).<sup>15</sup> Sie hing bereits 1752 „im Zimmer, in dem das Perpetuum mobile steht“.<sup>16</sup>

Nach dem Tod von Christian Ludwig verlegte Herzog Friedrich (reg. 1756–1785), Förderer der Herzoglichen Cartonfabrik, seine Residenz nach Ludwigslust und beließ nur die Regierung in Schwerin. Sein Ehrgeiz galt der Schöpfung des Residenzensembles

- 9 Kopie nach Paulus Potter, Zwei Pferde auf der Weide, 28 × 23 cm, Eichenholz, Schwerin, Staatliches Museum, gemalt nach einer Radierung von 1652, Inv. G 2358. Vgl. Schlie 1882, Nr. 840. Sofern nicht anders vermerkt, befinden sich alle nachfolgend besprochenen Gemälde im Staatlichen Museum Schwerin.
- 10 Johann Dietrich Findorff, Schwarzscheckiges Pferd auf der Weide, vergrößerte Kopie nach Potter, Staatliches Museum Schwerin, Inventar Schloss Neustadt ohne Jahr, 149, Nr. 71 (ohne Maße und Technik) und derselbe, Schwarzscheckiges Pferd, Kopie nach Potter, Inventar Schloss Neustadt ohne Jahr, 150, Nr. 72 (ohne Maße und Technik); vgl. auch Hegner in Baudis/Hegner 2005, 135, Nr. 100 und 101.
- 11 Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Liebkosung in der Küche, 40 × 31 cm, Eichenholz, 1744, Inv. G 2530.
- 12 Vgl. Schlie 1882, Nr. 278: „eine Copie von der Gegenseite nach dem Bilde des François Boucher in der Gallerie zu Mainz, [...] nach dem Stich Aveline's copirt *La belle cuisinière*“.
- 13 Johann Dietrich Findorff, In einer Küche ..., 17 ½ × 14 Zoll, Holz. Vgl. Lenthe 1836, Nr. 359 und Parthey I, 1863, 439, Nr. 1.
- 14 Jean Baptiste Oudry, Rhinoceros, 310 × 456 cm, Leinwand, 1749, Inv. G 1928. Vgl. Claudia Schönfeld in Berswordt-Wallrabe (Hg.) 2000, Nr. 75 und Ausst.-Kat. Los Angeles/Houston/Schwerin 2008, 54 f., 142 f.
- 15 Johann Dietrich Findorff, Rhinoceros, 112 × 140 cm, Leinwand, 1751/52, Inv. G 1515. 1752 noch ohne Angabe des Kopisten, vgl. LHAS, 2.26–2 Hofmarschallamt Schwerin 1737–1752, 1949, Inventarium über die fürstlichen Zimmer, Mobilien und Gemählde auf dem herzoglichen Schloße zu Schwerin, aufgenommen Anno 1752 Mense Januar. Der Name Findorffs erstmals 1792 genannt, vgl. Groth 1792, 105, U 20: „Ein Rhinoceros. Im Kleinen nach Oudry kopiert“. Vgl. auch Hegner in Baudis/Hegner 2005, 52.
- 16 Vgl. Anmerkung 10.



1 Christian Wilhelm Ernst Dietrich, *Liebkosung in der Küche*, 1744, Eichenholz, 40 × 31 cm, Schwerin, Staatliches Museum

in Ludwigslust, das heißt der Anlage des Parks ab 1764, der Errichtung von Hofkirche (1765–1770), Schloss (1772–1776) und Stadt durch seinen Hofbaumeister Johann Joachim Busch sowie seiner umfangreichen kunst- und naturwissenschaftlichen Bibliothek.<sup>17</sup> So hat sich im Kupferstichkabinett des Staatlichen Museums Schwerin unter anderem die 1756 erschienene Erstausgabe *Le Antichità Romane* in vier Bänden mit Kupferstichen des venezianischen Architekten und Kupferstechers Giovanni Battista Piranesi erhalten.<sup>18</sup> In Friedrichs dreißigjähriger Regierungszeit vermehrte sich die Gemäldesammlung nicht wesentlich und die durch ihn bestellten „Copien“ beschränkten sich auf eigenhändige Wiederholungen der von Hofporträtmaler Georg David Matthieu geschaffenen Bildnisse der herzoglichen Familie.<sup>19</sup>

17 Das 1769 angelegte Verzeichnis befindet sich in der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin, die Bücher sind sowohl hier als auch in der Universitätsbibliothek Rostock zu finden. Vgl. Ausst.-Kat. Schwerin 2013, 118 mit Anm. 44.

18 Inv. Arch 27a.

19 Vgl. Steinmann/Witte 1911, 74–82.

2 Johann Dietrich Findorff,  
Rhinoceros, 1751/52, Kopie nach  
Jean Baptiste Oudry, Leinwand,  
112 × 140 cm, Schwerin,  
Staatliches Museum



## Herzog Friedrich Franz I. und Galeriedirektor Friedrich Lenthe

Mit seinem Neffen Friedrich Franz I. (reg. 1785–1837), seit 1815 Großherzog, begann eine neue Ära. Er kaufte Korkmodelle antiker Bauten Roms, Marmorkopien antiker Bildwerke bei seinem in Rom lebenden Hofbildhauer Johann Jürgen Busch und einige Kopien nach italienischen Gemälden der Dresdener Galerie.<sup>20</sup> Am Anfang stand die *Büßende Magdalena* des 1787 gestorbenen Barockmalers Pompeo Batoni in Originalgröße, 1790 kopiert für Schloss Ludwigslust vom einstigen Strelitzer Hofmaler Karl Friedrich Bock, der seinerzeit am Berliner Hof tätig war.<sup>21</sup> Bock kopierte auch ein vorgebliches Porträts von Oliver Cromwell, das 1798 aus Schloss Ludwigslust nach Schloss Neustadt gegeben wurde, wo es noch gegen 1837 hing.<sup>22</sup>

Infolge des napoleonischen Kunstraubs sind 1808 größere Veränderungen in den Standorten zu verzeichnen. Die *Büßende Magdalena* wurde in das Schweriner Schloss gegeben, während jene Werke, die vormals im Schweriner Schloss ihre Heimstatt hat-

20 Zu Busch vgl. LHAS, 2.26–1 Kabinett 1, 10159, Busch Doc. 21 und LHAS, 2.12–1/26 Hofstaatsachen, Bestellungen, K 6.

21 Karl Friedrich Bock, *Büßende Magdalena*, 53 × 79 Zoll, Leinwand, verschollen, 1790. Vgl. Lenthe 1836, Nr. 133: „Copie nach Battoni von Bock, ehemals Hofmaler in Strelitz. Auf Lein, 79 Zoll breit, 53 hoch. Die heilige Magdalena in hellblauem Gewande mit langen blonden Haaren liegt in einer Felsenhöhle und liest in einem Buche, welches auf einem Totenkopfe ruht. – Das Original des Pompejus Hieronimus Battoni, welcher um 1760 in Rom Historien und Bildnisse malte, befindet sich auf der Dresdener Gallerie. Diese Copie ist recht brav, so wie sich in der Kirche zu Crivitz auch noch von Bock eine schöne Copie nach der berühmten Nacht von Correggio befindet, welche in Dresden ist, und die Geburt Christi und Anbetung der Hirten vorstellt“.

22 LHAS, 2.26–2 Hofmarschallamt, 1783 Neustadt – Verzeichniß der [1798] nach Neustadt abgesandten Gemälde.

ten, nach ihrer Rückgabe 1815 in das Ludwigschluster Schloss gelangten. Diese Galerie umfasste nun – nach dem Wiener Kongress – 218 erlesene Werke meist niederländischer Meister. Das Verzeichnis der Ludwigschluster Galerie, das der Hofmaler und Galeriedirektor Friedrich Lenthe 1821 für „Kenner und Freunde der Kunst“ drucken ließ, weist keine Kopien aus.<sup>23</sup> Eine Ausnahme bildeten lediglich zwei unter dem Namen des berühmten kurfürstlich-sächsischen Hofmalers Anton Graff aufgeführte Darstellungen der büßenden Maria Magdalena nach Werken in der Dresdener Galerie.<sup>24</sup> Mit einem Abriss zum Leben und Schaffen des Künstlers huldigte der Graff-Schüler Lenthe zunächst seinem Lehrer und führte weiter aus: „Von mehreren Copien, die er nach Gemälden der Dresdner Gallerie verfertigte, ist diese Magdalena nach Battoni, welche sich in Lebensgröße dargestellt auf der Dresdner Gallerie befindet, hier verkleinert von Graff recht wohl nachgeahmt. [...]“ sowie „Eine Copie nach der berühmten Magdalena auf den Dresdner Gallerien von Anton Correggio, der von 1494 bis 1534 lebte. Diese Copie ist in der nämlichen Größe, wie das Original. [...]“.<sup>25</sup> Im Sinne einer barocken, auf Symmetrie bedachten Hängung hatte Graff die Magdalena von Battoni als Pendant auf fast die gleiche Größe verkleinert wie das angeblich von Correggio stammende Gemälde, das heute seinerseits als Kopie gilt.<sup>26</sup> Eine weitere Kopie dieses vermeintlichen Correggio-Bildes, wohl von anderer Hand, hing 1836 im Schweriner Schloss.<sup>27</sup>

1827 dann beauftragte Friedrich Franz I. den damals in Rom lebenden 25-jährigen Maler Gottlieb Heinrich von Schröter, Sohn des Rittergutsbesitzers auf Langensee bei Bützow in Mecklenburg, mit einer Kopie nach Raffaels römischem Fresko *Triumph der Galatea* in der Villa Farnesina. Diese in Originalgröße gemalte Kopie (Abb. 3) hing wohl in den Privatgemächern des Großherzogs, denn sie fehlt in dem 1836 von „Gallerie-Director und Hofmaler Lenthe“ verfassten gedruckten *Verzeichniß der Großherzoglichen Gemälde-Sammlung, welche sich auf dem alten Schlosse in Schwerin befindet*.<sup>28</sup> Im Zusammenhang mit dem Umbau des Schweriner Schlosses (1843–1857) kam sie zusammen mit der Gemäldesammlung vorübergehend in ein Interimsquartier.<sup>29</sup> Das Bild ver-

23 Lenthe 1821.

24 Lenthe 1821, Nr. 187: „Anton Graff geboren zu Winterthur, gestorben zu Dresden 1813. Joh. Ulr. Schellenberg war sein Lehrer. Er lebte in Augsburg acht Jahre, von dort aus verbreitete sich sein Ruhm über Deutschland. In seinen Portraits findet man Zeichnung, Charakter, edle Züge, schöne Formen und ein lebhaftes Colorit. Er war einer der ersten Porträtmaler, die gelebt haben. Im Jahre 1766 kam er nach Dresden, wo er 1776 als Hofmaler angestellt ward. Die Zahl seiner Portraits und Familiengemälde belief sich schon 1796 auf mehr als 1100. [...]“ und Nr. 191. Beide versteigert 1920 bzw. 1921 im Auktionshaus Lepke, Berlin, vgl. LHAS, 5.12–77 Landesmuseum Schwerin 4 abgegebene und verkaufte Stücke, Doc. 99.

25 Ebd.

26 Kopie nach Correggio, Die büßende Magdalena, 29 × 39 cm, Kupfer, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. 154, vermisst.

27 Lenthe 1836, Nr. 211, versteigert 1921 im Auktionshaus Lepke, vgl. Anm. 17.

28 Lenthe 1836.

29 Gottlieb Heinrich von Schröter, *Triumph der Galatea*, 295 × 222 cm, Leinwand, 1827. Vgl. Prosch beg. 1863, Zimmer XIV, später Copienzimmer.



3 Gottlieb Heinrich von Schröter, Triumph der Galatea, 1827, Kopie nach Raffael, Leinwand, 295 × 222 cm, ehemals Schwerin, Mecklenburgisches Landesmuseum

blieb anschließend bis 1930 in großherzoglichem Besitz und ging nach Kriegsende verloren.<sup>30</sup> Das dem Großherzog bei Regierungsgeschäften als Quartier dienende Schweriner Schloss war in der übrigen Zeit Besuchern zugänglich, auf deren Bedürfnisse Lenthe sich einstellte. In der Einleitung zum oben genannten Katalog schreibt er 1836:

Die Rahmen der Bilder habe ich mit Nummern und den Namen der Meister bezeichnen lassen, so dass es jedem Beschauer, mit diesem Catalog in der Hand, sehr leicht werden wird, sich selbst die nöthige Unterweisung zu verschaffen. Und so, denke ich, sollen diese Bogen eine Einladung werden, dass diese Schätze sich eines zahlreichen und häufigen Besuches zu erfreuen haben.<sup>31</sup>

Von den 700 Gemälden, die Lenthe notiert und beschreibt, werden etwa 25 als Kopien benannt, die Hälfte von mecklenburgischen Künstlern des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ausgeführt. Lenthe hatte bis 1810 an der Akademie in Dresden Malerei studiert und damals selbst einige Werke der dortigen Galerie kopiert und später auch Reproduktionsgraphiken angefertigt.<sup>32</sup> Vor diesem Hintergrund ist erklärbar, dass er generell in der Kopfzeile hinter dem Schöpfer des Originals auch den Namen des Kopisten vermerkt.

30 Aus herzoglichem Besitz wurde es 1930 für das Mecklenburgische Landesmuseum angekauft, Inv. 1460. Seit der im Januar 1946 von der Sowjetischen Militäradministration angeordneten Räumung der im Schweriner Schloss verbliebenen Kunstwerke verschollen, vgl. Hegner 1998, 118, Nr. 543.

31 Lenthe 1836, VI.

32 So unter anderem eine Kopie nach Correggios *Heilige Nacht* und 1823 eine Lithographie des in großherzoglichem Besitz befindlichen Oudry-Gemäldes *Erlegtes Wild*. Vgl. Thieme-Becker 1970 (Nachdruck), Bd. 23, 61; Zur Geschichte der Dresdener Akademie vgl. Altner/Bächler 1990.

Dabei verzichtete er jedoch auf nähere Angaben zu jenem, auch wenn diese ihm bekannt waren wie im Falle des mecklenburgischen Hofmalers Rudolph Suhrlandt. Neben sieben Kopien nach Gemälden der herzoglichen Sammlung, vor allem von der Hand Findorffs, finden wir im Schweriner Schloss damals auch acht Kopien nach italienischen Gemälden. Die meisten von ihnen hatte Suhrlandt während seiner Dresdener Studienzeit zwischen 1799 und 1803 nach Werken der dortigen Galerie in Originalgröße gemalt, darunter ein *Johannes der Täufer* nach Pompeo Batoni, eine *Ruhende Venus mit Amor* nach Guido Reni, eine weitere *Ruhende Venus mit Amor* nach Tizian (ohne Wiedergabe des Lautenspielers) und die 1803 datierte *Danae* nach Anthonis van Dyck.<sup>33</sup> Kopieren gehörte zur Künstlerausbildung, um die unterschiedlichen Stilrichtungen und handwerklichen Fähigkeiten zu üben. Dies praktizierte Suhrlandt anhand von Aktdarstellungen. Im Gegensatz zu diesen Übungsstücken dürfte eine weitere Kopie Suhrlandts ein fürstliches Auftragswerk gewesen sein: *Alte Frau bei Kerzenlicht in der Bibel lesend* von Georg David Matthieu. Für Lenthe stand diese Kopie für das Original, das sich damals in Schloss Ludwigslust befand. Seine ausführlichen Äußerungen im Schweriner Katalog, vor allem zum Künstler, betreffen ausschließlich Matthieu.<sup>34</sup> Vier von Suhrlandts Kopien biblischen und mythologischen Inhalts stellte Galeriedirektor Lenthe in einem Untergeschosskabinett des am Schweriner Schloss angebauten Fachwerkgebäudes aus, gemeinsam mit einer Findorff-Kopie und weiteren neun Gemälden.<sup>35</sup>

Betrachtete Lenthe diese Kopien wohl lediglich unter thematischem Gesichtspunkt, so lag ihm im Falle des jung verstorbenen Christian Peters aus Ludwigslust, der achtzehnjährig 1826 zwei der Gemälde von Abraham Hondius in der Ludwigslust-Galerie kopierte, die künstlerische Leistung des Kopisten am Herzen. Die vorbildlichen Originalgemälde der großherzoglichen Sammlung erwähnte er nur nebenbei. Auch fügte er noch einige lobende Worte hinzu: „Sohn des Herrn Hoflieferanten in Ludwigslust. Ein angehender Künstler, mit welchem ein vielversprechendes Talent, in der Blüthe seiner

33 Diese Datierung entstammt der Liste der 1920 zum Verkauf abgegebenen Kopien. Vgl. LHAS, 5.12–77 Landesmuseum 4, Abgaben und Verkäufe; bereits in Wien muss die fünfte Kopie Suhrlandts *Venus und Amor* nach einem Gemälde aus der Correggio-Schule entstanden sein, das sich in der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein befindet. Vgl. Erbentraut 2000, 26 f. (Abb.).

34 Lenthe 1836, Nr. 292: „Copie nach G. D. Matthieu, von Suhrlandt. Auf Lein, 39 Zoll hoch, 34 breit. Dieser Matthieu war in Berlin geb. 1737 und gest. zu Ludwigslust im Novbr. 1778. Seine Eltern waren aus Frankreich gebürtig und ebenfalls in der Malerei geschickt. – Von diesem Künstler, der unter Herzog Friedrichs Regierung als Hofmaler sehr schöne Portraits geliefert hat, die freilich manieriert sind, besonders in der Carnation, so wie ohne Bestreben, die Natur nachzuahmen, befinden sich auf dem Schweriner Schlosse, so wie in Ludwigslust und Neustadt noch mehrere. Hier das Bild seiner gewesenen Amme, bei einem Lichte dargestellt, wie sie mit dem Vergrößerungsglase in der Hand im neuen Testamente liest. Auf dem Tische sieht man einen Hund und ein Glas Wasser. Das Original ist im letzten Jahre seines Lebens gemalt und befindet sich auf der Ludwigslust-Galerie.“

35 Lenthe 1836, Nr. 687–700. Einen Grundriss der mit Kunstwerken ausgestatteten Räume des Schweriner Schlosses aus dem Jahre 1790/94 ist im Staatlichen Museum Schwerin erhalten, gezeichnet von Galeriedirektor Groth, vgl. Seelig 2007.

Lebenszeit, von dieser Erde schied“.<sup>36</sup> Eine Ausnahme machte Lenthe auch im Falle des Wismarer Malers Georg Lüders sen., von dem eine *Lukrezia* (Taf. XII) und eine Darstellung des Evangelisten Johannes im kleinen Kabinett neben des Großherzogs Schreibzimmer hingen. Allerdings wusste er über den Künstler nichts zu sagen.<sup>37</sup> Zur 1823 gemalten *Lukrezia* bemerkte später der Intendant der großherzoglichen Kunstsammlungen Eduard Prosch: „Nach Adriaen van der Werff. In der Gallerie zu Dresden“.<sup>38</sup> Da das Original in Dresden nicht nachweisbar ist, ist anzunehmen, dass der Kopie ein Kupferstich zugrunde lag.

Die zweite Kopie von Georg Lüders, ein *Johannes der Evangelist auf Patmos* nach Domenichino, bezieht sich auf ein Gemälde in der Eremitage zu St. Petersburg,<sup>39</sup> genauer gesagt auf einen Kupferstich von Johann Friedrich Müller (Abb. 4). Müller zeichnete das Gemälde noch in Stuttgart in der Sammlung des Regierungsrats G. Frommann, bevor es gleich vielen Hunderten von Kunstwerken für das Musée Napoleon requiriert wurde. Der Stich entstand 1808 und ein Exemplar desselben befindet sich in der Schweriner Sammlung.<sup>40</sup> Der Erwerb solcher Reproduktionsgraphiken, vor allem nach italienischen Renaissancegemälden, fällt wohl in die Ära Friedrich Lenthes. Die angekauften Stiche und Radierungen zählen durchweg zu den bekanntesten Arbeiten der jeweiligen Stecher.

Etwa zeitgleich mit dem gedruckten Katalog der Gemäldesammlung im Schweriner Schloss, wahrscheinlich gleich im Anschluss um 1837, stellte Friedrich Lenthe ein handschriftliches Inventar der Gemälde auf Schloss Neustadt an der Elde zusammen. Vor der Mitte des 19. Jahrhunderts hingen hier prozentual die meisten Kopien, vor allem von Dietrich Findorff.<sup>41</sup> Unter den circa 150 Gemälden waren etwa 25 ausgewiesene Kopien,

36 Lenthe 1836, Nr. 629: „Christian Peters, geb. zu Ludwigslust 1808, gest. zu Schwerin den 15. Septbr. 1830. [...] Hier auf Lein, 21 ½ Zoll breit, 18 hoch, eine Copie nach Hondius, sieht man eine wilde Gans, die von einem weißen Hühnerhund, welchem noch 2 andere folgen, am Bein ergriffen wird. – Das Original ist auf der Ludwigsluster Gallerie unter No. 147.“; Lenthe 1836, Nr. 630: „Von demselben, nach Hondius. Eben so groß. Ein Schwaan, durch 3 Hunde von seinem Neste aufgeschreckt, entflieht seinen Verfolgern. – Das Original ist auch in Ludwigslust unter No. 161.“

37 Lenthe 1836, Nr. 450: „Copie von Georg Lüders nach v. d. Werff“ und Nr. 451 (Nachahmung Domenichinos). Im Verzeichnis der Werke jüngerer Meister in der Schweriner Gemäldegalerie von 1884 fehlt die *Lukrezia*.

38 Georg Lüders der Ältere nach Adriaen Van der Werff (?), *Lukrezia*, 127 × 97 cm, Leinwand, Inv. G 1441. Barbara Gaehtgens führt in ihrem Werkverzeichnis unter C 10 eine verschollene *Lucretia* van der Werffs auf, die sich um 1770 im Neuen Palais zu Potsdam befunden haben soll und letztmals 1976 versteigert wurde. Sie betont die Zuschreibung an Hendrik van Limborch und dass es sich wohl um eine veränderte Kopie der Maria in Van der Werffs *Verkündigung an Maria* in der Dresdener Gemäldegalerie handelt. Vgl. Gaehtgens 1987, 424; zur Kopie vgl. Hegner 2012 b, 83.

39 Domenichino, *Johannes der Evangelist auf Patmos*, 83 × 72,5 cm, Leinwand, St. Petersburg, Eremitage, Inv. GE 246. 1881 aus dem Winterpalais in die Eremitage übernommen.

40 Johann Friedrich Wilhelm Müller nach Domenichino, *Hl. Johannes in Verzückung*, 1808, Schwerin, Staatliches Museum, Kupferstichkabinett, Inv. 11415 Gr.

41 Vgl. handschriftliches Inventar Neustadt o. J. (um 1837), aufbewahrt im Staatlichen Museum Schwerin.





4 Johann Friedrich Wilhelm Müller, Hl. Johannes in Verückung, 1808, nach einem Gemälde Domenichinos, Kupferstich, ca. 41 × 40 cm, Schwerin, Staatliches Museum

deren Originale zu einem großen Teil in den anderen großherzoglichen Schlössern präsentiert wurden: niederländische Gemälde und die bereits erwähnten Tierstücke von Jean Baptiste Oudry.<sup>42</sup>

42 Es handelt sich um „1 großes allegorisches Gemälde. Copie nach Rubens, sehr schadhafft“ (In dem 3ten Zimmer rechts), „Seestück Schiffe im Sturm. Copie nach Backhuisen“ und „Schiffe auf ziemlich ruhigem See, im Hintergrunde rechts eine Stadt. Copie nach Backhuisen wovon das Original sich in Ludwigslust befindet“ (beide unten neben dem Eingangs Saale, links das erste Zimmer). Im anschließenden Kabinett linker Hand waren unter 64 Gemälden folgende Kopien: „Nr. 8 Portrait, Brustbild welches für das des Olivier Cromwell ausgegeben (Copie)“, „Nr. 13 Ein sitzender Hirte mit Ziegen, Schafe und Hund, Copie nach Roos“, „Nr. 14 Schlägerei von Landleuten. Copie, das Original auf dem Schweriner Schlosse“, „Nr. 15 Hirte mit Ziegen und Schafe Gegenstück zu Nr. 13“, „Nr. 17 Die Folgen der Schlägerei, eine Operation, Gegenstück zu Nr. 14“, „Nr. 27 Landschaft mit 3 liegenden und stehenden Kühen, so wie auch Schafe und Ziegen, Hirte und Hirtin von A. Nepperdey Copiert nach van der Velde“, „Nr. 28 Conversations Stück, 2 Damen und ein Herr, die Dame in weißem Atlaß und die andere braun gekleidet Copie nach Netscher“, „Nr. 49 Rembrandts Tochter Blumen in der Hand, mit Halskette und Perlen und braunen violetten Gewand Copie nach Rembrand von Schumacher.“ Es handelt sich um *Saskia* in der Dresdener Galerie. In Zimmer O mit 60 Gemälden befanden sich unter Nr. 4 *Mädchen mit Apfel*, „Vergrößerte Copie nach Schalcken Original in der Ludwigslust Gallerie“, Nr. 24 *Wolf in der Falle*, „Findorff nach Oudry“, Nr. 26 „Ein stehender Hirsch neben einer liegenden Hirschkuh in der Mitte eines Gehölzes bei einem Gewässer von Findorff nach Oudry“, Nr. 28 „Vor einer Felsenhöhle liegt ein Steinbock, wovor Baumstämme, deren Wurzeln aus der Erde hervorragen, von Findorff nach Oudry“, Nr. 39 „Vergrößerte Copie nach Lingelbach. Das Original ist in Ludwigslust auf der Gallerie“, Nr. 40 Viehstück „Nach van de Velde“, Nr. 54 „Portrait einer jungen Dame in rothem Kleide, mit schwarzem Bande in dem auffrisierten Haare, hält vor sich in der rechten Hand ein brennendes Licht, welches einen sehr rothen Schein verursacht. Nach Schalcken“. Im Zimmer Q mit 93 Gemälden waren vier Kopien: Nr. 42 „In der

## Großherzog Friedrich Franz II. und Galeriedirektor Eduard Prosch

Nach dem Tod seines Vaters Paul Friedrich, der nur fünf Jahre regiert hatte, übernahm 1842 der erst neunzehnjährige Friedrich Franz II. (reg. 1842–1883) das Großherzogtum Mecklenburg-Schwerin. Sein Anliegen war zunächst der Umbau des alten Schlosses seiner Vorfahren zum neuen Residenzschloss und die Einrichtung einer Ahnengalerie mit 31 Bildnissen der regierenden bzw. ‚stammhaltenden‘ Herzöge vom 14. bis zum späten 18. Jahrhundert.<sup>43</sup> In ihr sollten sowohl Originalgemälde als auch zwölf im Format angepasste Kopien ihren Platz finden, die zwischen 1852 und 1857 von Theodor Fischer-Poisson angefertigt wurden.<sup>44</sup> In diesem Zusammenhang wird wohl eine 1851 von H. Buttstaedt ausgeführte Kopie nach dem Bildnis Herzog Heinrichs V. von Mecklenburg im Coburger Schloss entstanden sein.<sup>45</sup>

Wie zu Zeiten Herzog Friedrichs lag unter Großherzog Friedrich Franz II. die Hauptfunktion der Gemäldekopien in der Präsentation der Angehörigen des Fürstenhauses, vor allem retrospektiv mit dem Schwerpunkt Ahnenreihe. Eine Kopiensammlung zur Belehrung des kunstsinnigen Publikums anzulegen, lag nicht im Interesse des Großherzogs – im Gegensatz zum Aufbau einer systematischen Gipsabgussammlung. Bereits während des Schlossumbaus (1843–1857) war nicht nur ein eigener Museumsbau, sondern eine noch anzulegende Sammlung von Gipsabgüssen und Skulpturen im Gespräch. Sie entsprach der Intention Friedrich Franz II., der ästhetischen Bildung und den Wissenschaften zu dienen. 1869 beauftragte er den jungen mecklenburgischen Archäologen Friedrich Schlie mit dem Aufbau einer „Sammlung von Gipsabgüssen nach den hervorragenden Bildwerken der Alten für die Stadt Schwerin“ – gemäß dessen gleichnamiger Denkschrift.<sup>46</sup> Das didaktische Anliegen der Sammlung, die später drei Säle im Erd-

Nähe einiger Eichen packt ein gelber Bullenbeißer ein kleines wildes Schwein von Findorff nach Oudry“, Nr. 71 *Weißes Pferd* „Vergrößerte Copie von Findorff nach Potter, wovon das Original auf der Schweriner Gallerie, so wie auch von dem folgenden“, Nr. 72 *Schimmel mit schwarzer Mähne* „Findorff nach Potter“, Nr. 85 *Simson und Delila*. „Nach van der Werf von Wilke, das Original befindet sich in der Ludwigscluster Gallerie“, auf einer Diele hing „Ein Pferdestall mit mehreren Pferden und Vieh in Pastell nach Wouermann“, in einem Nebenkabinett noch „Portrait Friederich I von Preußen Copie“ und „Ansicht von Altona Copie“ (Kopie von Heinrich Suhrlandt nach Findorff). Für die Kopien von Findorff vgl. Hegner in Baudis/Hegner 2005, 134 f.

43 Nach dem Tode Herzog Christian Ludwigs im Jahr 1756 hatten Herzog Friedrich und der spätere Großherzog Friedrich Franz I. in Ludwigslust residiert, während die Regierung in Schwerin geblieben war. Paul Friedrich (1837–1842) zog das Alte Palais am Alten Garten in Schwerin vor. Zum neuen Schloss vgl. Bartels 2008.

44 Zu Fischer vgl. den Beitrag von Kristina Hegner in AKL 2004, Bd. 40, 410 f.

45 Heinrich Buttstaedt nach Jost Stettner, Bildnis Herzog Heinrich V. zu Mecklenburg, 44,5 × 37 cm, Leinwand, 1851, Inv. G 580. Das von Stettner gemalte Coburger Bildnis ist seinerseits eine Kopie, dem Typus entsprechend wohl nach Lukas Cranach d. Ä. Laut Schweriner Gemäldekarteikarte soll sich diese Kopie ursprünglich in der Bibliothek des Gothaer Schlosses befunden haben. 1876 jedenfalls wird sie im Großen Katalog der Herzoglichen Kunstsammlungen der Veste Coburg aufgeführt, Hinweis Klaus Weschenfelder, Coburg.

46 Zur Gipsabgussammlung vgl. Hegner 2012 c.

geschoss des Großherzoglichen Museums am Alten Garten einnehmen sollte, unterstreicht ein Schreiben Schlies an den Großherzog aus dem Jahre 1881:

[...] alles dies in Erwägung und mit Festhaltung des programmgemäßen Grundsatzes, daß nicht alles für einen completen Lehrapparat Erforderliche, sondern in vorwaltender Rücksicht auf die ästhetische Bildung des Publicums nur das Beste vom Besten aus der Antike in geschichtlicher Folge ausgesucht werden solle.<sup>47</sup>

Doch zunächst müssen wir in das Jahr 1844 zurückkehren, zur Räumung des Schweriner Schlosses. Mit dem unerlässlichen Umzug der Kunstsammlungen in ein Interimsquartier in der unter Großherzog Paul Friedrich angelegten Schweriner Paulsstadt betraute Friedrich Franz II. den Kabinettsrat Eduard Prosch. 1845 konnte dieser die *Großherzoglichen Sammlungen* in zwei miteinander verbundenen Häusern an der Ecke Alexandrinenstraße/Wilhelmstraße (heute Bahnhofstraße) dem Publikum öffnen.<sup>48</sup> 1851 nach dem Tod Lenthes zum Intendanten der großherzoglichen Kunstsammlungen ernannt, begann Prosch im Jahre 1863 ein handschriftliches Verzeichnis der im Interimsquartier befindlichen Kunstwerke zu führen, das er bis 1877 ergänzte: *Catalog und Inventarium der Grossherzoglichen Gemälde-Gallerie und der Grossherzoglichen Sammlung plastischer Kunstwerke in Schwerin*.<sup>49</sup> Der Erwerb von Kopien spielte während seiner Amtszeit nur eine untergeordnete Rolle, auch wenn der Hofmaler Carl Schumacher im Jahr 1853 während seines dritten Aufenthaltes in Dresden eine Kopie von Lorenzo Lottos *Maria mit dem Christkind und dem Johannesknaben* malte. Laut Erwerbungsakten kaufte Prosch 1852 von Maler Gustav Schultz aus Berlin eine von ihm kopierte *Maria Magdalena* angeblich nach Bartolomé Esteban Murillo<sup>50</sup> und eine *Lavinia* nach Tizian.<sup>51</sup> Sie dienten als Ersatz für nicht vorhandene Originale im eigenen Bestand. Es folgte zwar noch eine von Theodor Schmidt 1856 in Originalgröße gemalte Kopie des Dresdener *Schokoladenmädchens* von Jean-Étienne Liotard, doch weiteren Kopienangeboten musste Prosch nach Rücksprache mit Friedrich Franz II. eine vorläufige Absage erteilen. Entsprechend schrieb er am 19. November 1860 an den Königlichen Galerieinspektor C. Schmidt in Dresden: „daß ich diesen Augenblick zum Ankauf Ihrer beiden offerierten, gewiß sehr schönen Copieen Ihnen gar keine Hoffnung machen kann“.<sup>52</sup> Das Streben des Großherzogs und seines Intendanten galt vielmehr dem Erwerb von hochrangigen altdeutschen und altniederländischen, insbesondere aber von italienischen Originalgemäl-

47 LHAS, 5.2–1 Kabinett III, 4719 Bau, Einrichtung und Verwaltung des Museums in Schwerin [...], Blatt 50.

48 Zu den Großherzoglichen Kunstsammlungen in der Paulsstadt vgl. Reifferscheidt 1933, 133–138 und Prosch 1863.

49 Aufbewahrt im Staatlichen Museum Schwerin, abgekürzt im Folgenden mit *Prosch 1863*. Zu Eduard Prosch und seinen Erwerbungen vgl. LHAS, 5.2–1 Kabinett III, 4776.

50 Heute Mateo Carato zugeschrieben.

51 LHAS, 5.2–1 Kabinett III, 4776. Dort auch Auflistung der folgenden Erwerbungen.

52 LHAS, 5.2–1 Kabinett III, 4776.

den zu mäßigen Preisen.<sup>53</sup> In seiner Stellungnahme zum Angebot des Herrn von Ritter zum Verkauf der väterlichen Italiener-Sammlung hob Prosch 1868 daher den Originalstatus der darin enthaltenen Werke eigens hervor, bemängelte allerdings ihre Qualität:

Nach meiner Ansicht würde die größere Mehrzahl der Gemälde für die Großherzogliche Galerie keine sehr wünschenswerte Erwerbung seyn. Zwar ist auch nicht eine Copie darunter, allein es sind die meisten Arbeiten von wenig hervorragenden Meistern.<sup>54</sup>

Eine Vorstellung von der Qualität der Kunst der Hoch- und Spätrenaissance vermitteln die bereits unter Lenthe erworbenen Druckgraphiken, die Prosch im dritten Zimmer des Kupferstichkabinetts an die erste Wand hängte.<sup>55</sup>

Bis auf die erwähnten Ausnahmen gelangten Kopien nur unabsichtlich, nämlich als vermeintliche Originale, in die Schweriner Sammlung: In dem Bemühen der Galeriedirektoren bzw. -intendanten, die fürstliche Sammlung mit Originalwerken zu ergänzen, bestritten sie einen Teil der Ankaufsumme mit der Abgabe von Gemälden aus der großherzoglichen Sammlung. Deshalb wurden 1852 mit Zustimmung des Großherzogs unter anderem zwei Findorff-Kopien nach Adriaen van de Velde zum Erwerb eines kleinen *Hieronymus-Altärchens* und einer *Madonna mit dem verwickelten Kinde* von Jan Gossaert an den Verkäufer Milich in Aachen abgegeben.<sup>56</sup> Diese beiden Ankäufe sind noch heute im Bestand des Staatlichen Museums Schwerin. Nur wissen wir seit Friedrich Schlies Katalog von 1882 (Nr. 423), dass es sich bei der Schweriner Madonna um eine der zahlreichen Werkstattrepliken oder Kopien nach Gossaert handelt.<sup>57</sup> Eine weitere kleinformatige, 1836 bei Lenthe unter Nr. 458 verzeichnete Findorff-Kopie<sup>58</sup> „nach Carlo Dolce's Caecilia“ in der Dresdener Gemäldegalerie erhielt 1854 der Kunsthändler G. Finck aus Berlin neben weiteren 22 Gemälden der Großherzoglichen Galerie und 7.000 Talern in Courant für zwölf vermeintliche Originalgemälde vornehmlich italienischer Meister.<sup>59</sup> Das Gemälde *Triumphzug des Bacchus und der Ariadne* (Abb. 5), von dem man damals annahm, es stamme von Francesco Albani, erkannte erst Friedrich Schlie, Direktor des 1882 eröffneten Großherzoglichen Museums, als verkleinerte Kopie nach dem zentralen Deckengemälde Annibale Carraccis in der Galleria Farnese in Rom.<sup>60</sup> Vielleicht lag ihr der Reproduktionsstich von Carlo Cesio aus dem Jahre 1675 zugrunde,

53 Derart äußerte sich Friedrich Franz II. 1857 in der Dresdener Galerie gegenüber Professor Wilhelm Zahn. LHAS, 5.2-1 Kabinett III, 4776, Brief von Zahn an Friedrich Franz II. vom 6. Oktober 1857.

54 LHAS, 5.2-1 Kabinett III, 4776, Prosch am 1. Dezember 1868.

55 Prosch 1863, 177.

56 LHAS, 5.2-1 Kabinett III, 4776, Schreiben von Prosch am 9. September 1852. Bei den Kopien handelt es sich um Lenthe 1836, Nr. 38 und Nr. 638.

57 Nachahmer des Jan Gossaert, Maria mit dem verwickelten Kinde, 62,2 × 50,2 cm, Holz, Inv. G 197, vgl. Hegner 1990, Nr. 67.

58 25,1 × 21,5 cm [10 ½ × 9 Zoll], Kupfer.

59 LHAS, 2.12-1/26 Hofstaatssachen, 6 Kunstsammlungen, Akte 301a, Dok. 57. Hinweis Gero Seelig.

60 Kopie nach Annibale Carracci, Triumphzug des Bacchus und der Ariadne, 54 × 100 cm, Leinwand, 18. Jh., Inv. G 560, vgl. Hegner 2012b, 83.



5 Triumphzug des Bacchus und der Ariadne, 18. Jh., Kopie nach Annibale Carracci, Leinwand, 54 × 100 cm, Schwerin, Staatliches Museum

der nochmals 1753 in Mappenwerken zur Galleria Farnese veröffentlicht wurde.<sup>61</sup> Die kleine, auf grober Leinwand gemalte Kopie ist wohl spätestens um die Mitte des 18. Jahrhunderts, eher früher, entstanden. Neben zeichnerischen Unzulänglichkeiten und Vereinfachungen dominieren eine warme Farbigkeit und schwellende Formen. Als vorgebliches Original fand dieses Gemälde keine Aufnahme in das vorrangig mit Kopien bestückte Zimmer XIII im bereits erwähnten Interimsquartier der Kunstsammlungen in der Schweriner Paulsstadt.<sup>62</sup>

Waren bislang nur die oberen Stockwerke angemietet worden, so wurden die beiden Bürgerhäuser 1872 von der Obersten Verwaltungsbehörde des Großherzoglichen Haushalts angekauft.<sup>63</sup> Dies ermöglichte sowohl die Präsentation der Gipsabgussammlung als auch die endgültige Einrichtung des „Copien-Zimmers“ in einem größeren Raum. Jetzt vereinte es 36 Kopien, davon 23 nach italienischen Gemälden namentlich der Dresdener Galerie.<sup>64</sup> Letztere waren meist direkt von den Künstlern erworben worden. Erstmals sind auch die fünf von Carl Schumacher während seiner Studienzeit und einem zweiten Aufenthalt in Dresden in Originalgröße angefertigten Kopien verzeichnet, die Schumachers Interesse für die altdeutsche Kunst und die italienischen Früh- und Hoch-

61 Vgl. Schlie 1882, Nr. 133.

62 Einige der jüngeren Kopien befanden sich auch in Raum XIV. Vgl. Prosch 1863.

63 Reifferscheid 1933, 137.

64 Prosch 1863, ergänzt 1872.

renaissance belegen: *Maria mit dem Christkind und dem kleinen Johannes* nach Giacomo Francia (kopiert 1828), *Maria mit dem Christkind und dem kleinen Johannes* nach Lorenzo Lotto (kopiert 1853), *Der Zinsgroschen* nach Tizian (kopiert 1828) sowie *Saskia* nach Rembrandt.<sup>65</sup> Von Palma il Giovane *Jacob und Rahel*, das seinerzeit noch als Giorgione galt, kopierte Schumacher nur die Hauptgruppe. Andere, vor allem ältere Kopien beließ Prosch in ihrem jeweiligen Zimmer. So verblieben die Suhrlant-Kopie nach Matthieu *Alte Frau bei Kerzenlicht* und das Findorffsche *Rhinoceros* im Zimmer 20, dem Vorplatz an der großen Treppe.<sup>66</sup>

Auch einige der Neustädter Gemälde, darunter aber nur vier Kopien, kamen in das Schweriner Interimsgebäude. Seit Lenthes Schweriner Katalog von 1836 waren 14 Kopien hinzugekommen, darunter neben denen Schumachers auch vorübergehend solche aus dem persönlichen Besitz des Großherzogs, wie zum Beispiel zwei von Ferdinand Flor in Italien gemalte Kopien nach Raffael: ein später Sebastiano del Piombo zugeschriebenes Damenbildnis in den Uffizien zu Florenz, „wahrscheinlich Bildniß der Vittoria Colonna“,<sup>67</sup> und die sog. *Madonna di Foligno* in den Vatikanischen Museen. Als Privatbesitz kam letztere Kopie jedoch nicht in das neue Großherzogliche Museum.<sup>68</sup>

### **Das Großherzogliche Museum unter der Direktion von Friedrich Schlie und Ernst Steinmann**

Mit dem Geld aus den Reparationen des Deutsch-Französischen Krieges konnte der schon 1846 gehegte Wunsch nach Errichtung eines eigenständigen Museumsbaus 1882 Wirklichkeit werden. 1877 begannen die Bauarbeiten unter Hofbaurat Hermann Willebrand.<sup>69</sup> Unter der Leitung des im gleichen Jahr zum Nachfolger von Eduard Prosch berufenen Friedrich Schlie wurde der Umzug der Großherzoglichen Kunstsammlungen und der Großherzoglichen Altertümersammlung in das neue Gebäude vorbereitet und vollzogen, vereint mit den besten Werken aus den Schlössern, sofern diese nicht vom Großherzog benötigt wurden. Schlie, erster Direktor des Großherzoglichen Museums am Alten Garten in Schwerin, verzichtete bei der Einrichtung der Gemäldegalerie, die zur Eröffnung 1408 Exponate zählen sollte, auf einige der Kopien, zum Beispiel auf die Murillo-Kopie von Gustav Schultz und die *Lukrezia* von Lüders. Beide fehlen im von Schlie verfassten Katalog der Schweriner Gemäldesammlung.<sup>70</sup> Auch veränderte er das

65 Die Kopien sind letztmals verzeichnet bei Schlie 1884, Nr. 1300, 1299, 1298, 1297, 1296.

66 Prosch 1863/1872.

67 Schlie 1882, Nr. 823 a. Diese Kopie wurde 1920 für 700 Mark bei Lepke versteigert.

68 Herzog Georg von Mecklenburg-Strelitz hatte dasselbe einstige Altarbild von Carl Eggers für den Audienzsaal des Neustrelitzer Schlosses kopieren lassen. Vgl. K. Hustaedt, Die Kopien-Galerie im Neustrelitzer Landesmuseum, in einem Zeitungsartikel vom 10. September 1929, archiviert im Staatlichen Museum Schwerin.

69 Zum Museumsgebäude vgl. Berswordt-Wallrabe 1995, 7–9.

70 Vgl. Schlie 1882.

ursprüngliche Konzept für den neuen Museumsbau: Wie die Deutsche Bauzeitung 1875 schrieb, sollten „die Kopien in die kleineren Zimmer rechts nach dem See zu“ kommen.<sup>71</sup> Schlie ordnete stattdessen die von ihm in das Museum aufgenommenen älteren Kopien grundsätzlich den Schulen der entsprechenden Originale zu. Er strebte bei der Einrichtung der im Hauptgeschoss des Museums gelegenen Galerie ein wandfüllendes, reiches Bukett von Gemälden an, dessen Gesamteindruck sich die Kopien unterordneten. Damit gab er, wie bereits erwähnt, die von Prosch im Interimsquartier praktizierte und noch vor seinem Amtsantritt geplante räumliche Trennung von Kopien und Originalen auf. Über der Tür eines der Säle platzierte er das 1852 angekaufte repräsentative Bild *Lot und seine Töchter in einer Felsengrotte*.<sup>72</sup> Von Schlie zunächst als Schulbild und 1890 als „alte Copie“ bezeichnet, gilt es heute als frühes Werk von Rubens nach dessen Rückkehr aus Italien.

Insgesamt etwa 90 Kopien sind 1882 in Schlies Kurzverzeichnis, das Alte und Neuere Meister umfasst, zu finden, dazu kommen 1890 sowohl einige handschriftliche Nachträge in der dritten Auflage dieses Verzeichnisses als auch drei Neuzuschreibungen.<sup>73</sup> Die meisten der Kopien galten bis dato als Originale, vor allem diejenigen nach Peter Paul Rubens. Dazu kamen noch 18 seit Ende des 18. Jahrhunderts angefertigte Kopien und circa zehn bereits von Lenthe und Prosch als Kopien gekaufte oder erkannte Gemälde wie das *Porträt der Maria de Medici*.<sup>74</sup> Es hing 1836 in der kleinen Galerie neben des Großherzogs Schreibzimmer im Schweriner Schloss und wurde von Friedrich Lenthe schon damals als Kopie nach Anthonis van Dyck verzeichnet.<sup>75</sup> Sofern der Name des jeweiligen Kopisten bekannt war, führte Schlie sowohl in seinem ausführlichen Gemäldekatalog als auch im Kurzverzeichnis die Kopien unter deren Namen auf, anderenfalls unter dem Künstler des Originals. Folglich sind die jüngeren Kopien im *Verzeichniss der Werke neuerer Meister* aufgeführt.<sup>76</sup> Die meisten von ihnen stammten von der Hand mecklenburgischer Maler wie Karl Friedrich Bock, Carl Georg Christian Schumacher, Rudolph Suhrlant und Johann Dietrich Findorff und waren in Kabinetten platziert. Die Italiener-Kopien Schumachers gelangten in Kabinett 13, diejenigen von Suhrlant weit-

71 Bauzeitung 9 von 1875, Nr. 43, 218. Freundlicher Hinweis von Gero Seelig.

72 Peter Paul Rubens, *Lot und seine Töchter*, 104 × 141 cm, Leinwand, um 1610, Inv. G 158; vgl. Schlie 1882, Nr. 899; Schlie 1890, Nr. 899; Seelig 2003, 90 f., 146 f.

73 Schlie 1882a und Schlie 1890. Das Exemplar mit den handschriftlichen Einträgen befindet sich im Staatlichen Museum Schwerin.

74 Anonym nach Anthonis van Dyck, *Bildnis Maria de Medici* (Teilkopie in Originalgröße), 105 × 86 cm, Leinwand, Inv. G 332. Vgl. Seelig 2003, 135 (ohne Kat.-Nr.).

75 Vgl. Lenthe 1836, Nr. 539: „Nach A. van Dyck. Eine schöne Copie. Auf Lein, 46 Zoll hoch, 36 ½ breit. Bildniß der Königin Marie de Medicis, in schwarze Seide gekleidet, mit einem großen nach hinten sich niederbiegenden Halskragen und mit in die Höhe gestreiften Manschetten. In der rechten Hand hält sie eine Rose, die Linke hängt herunter. Neben ihr liegt eine Königskrone“; Prosch 1863, Zimmer 5, Nr. 38; Schlie 1882, Nr. 319: „gute alte Copie“.

76 Schlie, *Jüngere Meister*, 1882, Nr. 1153 Karl Friedrich Bock, 1177 Joseph Dorn, 1283 T. Schmidt jun., 1267 und 1268 (Schirmer), 1296 bis 1300 (Carl Schumacher), 1328 bis 1334 (Rudolph Suhrlant).



6 Stanislaus Scamossi, *Himmliche und Irdische Liebe*, 1903, Kopie nach Tizian, Leinwand, 118 × 274 cm, Schwerin, Staatliches Museum

gehend in Kabinett 10 und 11 gemeinsam mit Kopien und Originalen von Findorff. Unter den 58 von Schlie übernommenen Findorff-Gemälden waren nur vier Kopien, alle nach Originalen der herzoglichen Sammlung, darunter zwei nach Jean Baptiste Oudry: das bereits erwähnte *Rhinoceros* und *Hyäne im Kampf mit Hunden*.<sup>77</sup> Zudem zeigte Friedrich Schlie sowohl das Matthieu-Gemälde *Alte Frau bei Kerzenlicht* als auch die Suhrlandsche Kopie.<sup>78</sup> Man darf mit Recht annehmen, dass diese Hängung eine Würdigung der Kopisten bezweckte.

Nach dem Tod Schlies im Jahr 1902 folgte ihm der mecklenburgische Pfarrersohn Ernst Steinmann im Amt,<sup>79</sup> der ab 1904 die Ausstellungsräume neu ordnete und die meisten Kopien ins Depot verbannte. Er hatte Christliche Archäologie studiert und sich in Italien mit der Kunst der Renaissance beschäftigt. So verdanken wir ihm einen letzten bedeutenden Kopien-Ankauf: eine repräsentative Kopie von Tizians *Himmliche und Irdische Liebe* (Abb. 6). Stanislaus Scamossi malte sie 1903 in Originalgröße innerhalb von sechs Monaten nach dem Original in der Villa Borghese, wobei er die Kopie mit einem schwarzen Rand um die Szene versah. Steinmann, dessen Liebe Italien galt, sah die Kopie 1904 in Rom im Atelier des jungen ungarischen Malers und schrieb begeistert:

77 Des Weiteren *Halt beim Zeltlager* nach Philips Wouwerman und *Italienische Landschaft mit Staffage* nach Hendrik Verschuring. Vgl. Schlie 1882, Nr. 365 und 370. Beide Kopien wurden gleich der *Hyäne im Kampf mit den Hunden* 1921 bei Lepke, Berlin, versteigert. Vgl. LHAS, 5.12–77 Landesmuseum Schwerin, 4 abgegebene und verkaufte Stücke.

78 Schlie 1882, Nr. 640 und 1334.

79 Zu Ernst Steinmann vgl. Lehmann-Brockhaus 1994, 451–464 und Tesche 2003.





7 Schwerin, Italiensaal im Großherzoglichen Museum, eingerichtet 1905

Das Gemälde würde einer der Hauptanziehungspunkte unseres Museums werden, denn es ist geradezu wunderbar wie d. Künstler die venezianische Leuchtkraft der Farbe herausgebracht, wie er jeden Pinselstrich Tizians wiedergegeben hat u. auch die Technik des Meisters sich völlig angeeignet hat.<sup>80</sup>

In diesen Zeilen drückt sich Steinmanns Wertschätzung der künstlerischen Leistung des Kopisten aus.<sup>81</sup> Tatsächlich sollte diese Kopie im 1905 neu gestalteten Italiener-Saal (Abb. 7) eine dominierende Stelle einnehmen. Ernst Steinmann verlieh diesem Raum die Aura eines Prunkgemaches eines italienischen Kunstsammlers. Vor Damast bespannten Wänden ordnete er Gemälde, Plastiken und Möbel an.<sup>82</sup> 1911 gab Steinmann sein Direktorenamt auf und zog sich gänzlich in seine Wahlheimat Italien zurück. In Rom setzte ihn Henriette Hertz 1913 als ersten Direktor der von ihr im Jahr zuvor gestifteten *Biblioteca Hertziana* ein.

80 LHAS, 5.12–7/1 Ministerium für Unterricht 6853, Doc. 26.

81 1904 empfahl er die in Florenz lebende Malerin und Kopistin E. von London für die Silberne Verdienstmedaille [des herzoglichen Hauses]. Vgl. LHAS, 5.12–7/1 Meckl.-Schwerinsches Ministerium für Unterricht [...], 6871 Kunstsammlungen, Dokument 159.

82 Vgl. Reifferscheid 1933, 150, und historische Fotos im Staatlichen Museum Schwerin.

## Dezimierung des Kopienbestands unter der Direktion Walter Josephis

Ein entscheidender Wandel in der Ausstellungs- und Sammlungspolitik vollzog sich mit dem neuen Schweriner Museumsdirektor Walter Josephi, der Kopien gegenüber kritisch eingestellt war und ihre Veräußerung zwecks Aufstockung des Ankaufsetats plante. Unmittelbar vor der Übergabe der großherzoglichen Gemäldegalerie an den Staat schrieb er am 14. März 1920 an das Ministerium für Kunst:

Das Landesmuseum ist im Besitz einer grossen Anzahl von Kopien alter und neuer Meistergemälde. Selbstverständlich kann eine Galerie von Qualität wie die des Landesmuseums solche Kopien nicht ausstellen, und so sind sie zunächst auf den Boden des Museums gewandert, dann aber, als die Gefährdetheit dort offensichtlich wurde, an Hof- und Staatsgebäude ausgeliehen. Es liegt auf der Hand, jetzt in der Zeit unsinnig hoher Bilderpreise, wo sogar für derartige Kopien eine nicht unerhebliche Summe zu erzielen wäre, dem Gedanken einer Veräusserung näher zu treten, um Mittel für den Ankaufsreservefond zu gewinnen. [...] Die Auktionsfirma Rud. Lepke in Berlin, an die wir eine Anfrage richteten, ob sie eventuell die Versteigerung dieser Kopien übernehmen würde, schreibt zusagend [...]. Da die Museumsverwaltung ganz abgesehen von der eventuellen Stärkung des Ankaufsreservefonds, sehr gern von diesem Ballast in ihrer Verwaltung befreit wäre, so schlägt sie vor: das Ministerium wolle den Verkauf der Kopien-Gemälde des Landesmuseums prinzipiell genehmigen, so dass unmittelbar nach Uebergabe der Gemäldegalerie an den Staat die Verauktionierung in die Wege geleitet werden kann. Dabei nimmt die Museumsverwaltung an, dass diese Uebergabe aus Grossherzoglichem Eigentum bald erfolgt, so dass die gegenwärtige günstige Konjunktur noch ausgenutzt werden kann.<sup>83</sup>

Nach gegebener Zustimmung erfolgte am 15. Juni die Abgabe von 48 Gemälden an die Auktionsfirma Rudolph Lepke in Berlin. Die Versteigerungen fanden vom 8. bis 11. März und am 30. November 1920, am 8. Februar und vom 24. bis 26. Mai 1921 statt.<sup>84</sup> Eine Kopie wurde *freihändig* verkauft.<sup>85</sup> Verkauft wurden unter anderem die Findorffsche *Hyäne* nach Oudry für 572 Mark und die Matthieu-Kopie von Rudolph Suhrlandt für 660 Mark.<sup>86</sup> Die höchsten Gewinne erzielten eine gegenüber dem Original im Kaiser-Friedrich-Museum spiegelverkehrt dargestellte, leicht verkleinerte und veränderte Watteau-Kopie von Nicolas Lancret *Gesellschaft im Park* zu 3.700 Mark,<sup>87</sup> eine zum Breitformat erweiterte Wouwerman-Kopie *Halt vor dem Wirtshaus* zu 3.300 Mark<sup>88</sup> und ein von Joseph Dorn 1797 kopiertes Gemälde *Diana und Kallisto* in Originalgröße nach dem Bild des Adriaen van der Werff in der Alten Pinakothek zu München zu 3050 Mark.<sup>89</sup> Eine 1733 datierte und signierte Kopie von Abraham Carree nach Paulus Potter brachte es auf

83 LHAS, 5.12–77 Landesmuseum, 4 Abgaben und Verkäufe, zu Dokument 83.

84 LHAS, 5.12–77 Landesmuseum, 4 Abgaben und Verkäufe, Dokument 99.

85 Carl Kolpin, *Christkind und Johannesknabe*, Originalgröße. Das Original von Rubens in Berlin. Vgl. Schlie 1890, Nr. 907a.

86 Letztere tauchte wohl 1996 im Kunsthandel auf: „German School, late 18th Century, An old Woman reading by Candlelight“, 91,4 × 81,6 cm, Leinwand, vgl. Christie’s South Kensington, London 12. Dezember 1996, Nr. 238.

87 Schlie 1882, Nachtrag Nr. 1102 c.

88 Schlie 1882, Nr. 1134.

89 Schlie 1882, Nr. 1177.

2.200 Mark.<sup>90</sup> Dagegen erzielten die beiden von Anton Graff gemalten Kopien nach Batoni und Correggio lediglich 506 und 286 Mark.

Auf den Übergabe- und Auktionslisten bei Lepke fehlen die vier Suhrlant-Kopien, eine weitere Tiziankopie und das Gemälde von Karl Friedrich Bock nach Pompeo Batoni. Da für diese großformatigen Bilder keine Kisten zur Verfügung standen, übernahm der Schweriner Antiquar Wilhelm Bülow ihren Verkauf.<sup>91</sup> Andere Gemälde hatten sich inzwischen als Schulbilder oder als von zu schlechter Qualität erwiesen, so dass meines Erachtens deshalb ein Verkauf nicht in Frage kam. Zurückbehalten wurden fast alle Kopien nach Rubens, während die Werke jüngerer Kopisten zum Verkauf standen, wie *Das Schokoladenmädchen* und die *Lavinia*.<sup>92</sup> Von den bei Schlie aufgeführten etwa 90 Kopien sind heute noch etwa 20 Stück im Staatlichen Museum Schwerin erhalten, sechs weitere wurden laut Karteikarteneintrag an den Großherzog zurückgegeben oder nach Kriegsende entwendet bzw. zerstört, wie der *Triumph der Galatea*.<sup>93</sup> Während sich also das Landesmuseum Schwerin unter der Ägide Josephis von einem Großteil seiner Kopien trennte, eröffnete das Landesmuseum Neustrelitz 1929 im dortigen Schloss eine „Copien-Galerie“ mit den bislang im Depot verwahrten Altbeständen.<sup>94</sup> Ausgestellt wurden 19 Kopien der Strelitzer Maler Carl Eggers und Wilhelm Zeller sowie der Großherzogin Marie von Mecklenburg-Strelitz nach Gemälden alter Meister von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert. Eine von Marie 1889 kopierte *Lavinia* nach Tizian kam 1946 aus dem im Zweiten Weltkrieg zerstörten Schloss in das Schweriner Museum.<sup>95</sup>

## Resümee

Bis zum Umzug der Gemädegalerie 1844 aus dem alten Schweriner Schloss in ein Interimsquartier waren die eigens bei Dresdener und mecklenburgischen Malern bestellten Kopien ein Jahrhundert lang Bestandteil einer dichten, auf Pendants bedachten Hängung, waren formatbedingte und geschmackliche Änderungen gegenüber den Originalen Gang und Gäbe. Ein Charakteristikum dieser Zeit ist also, dass bestimmten Ansprüchen angepasste Doppelgänger von Bildern aus den eigenen Beständen und aus anderen Sammlungen in Auftrag gegeben wurden. Seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts verzeichnen wir sowohl einige Kopien, die von einer jungen mecklenburgischen Künstlergeneration zur

90 Schlie 1882, Nr. 139.

91 LHAS, 5.12–77 Landesmuseum Schwerin, 4 Abgaben und Verkäufe, Dokumente 68 und 85.

92 Vgl. Anmerkung 42.

93 Vgl. Anmerkungen 24 und 25.

94 Vgl. K. Hustaedt: Die Copien-Galerie im Neustrelitzer Landesmuseum. Zeitungsartikel vom 10. September 1929. Der Freistaat Mecklenburg-Strelitz, hervorgegangen aus dem seit der Landesteilung von 1701 existierenden Großherzogtum Mecklenburg-Strelitz, war bis zur Zwangsvereinigung beider Mecklenburge 1934 weitgehend selbständig.

95 Großherzogin Marie von Mecklenburg-Strelitz, *Lavinia*, 106 × 84,5 cm, Leinwand, 1889, Inv. G 2112.

Vervollkommnung ihrer Ausbildung in Dresden nach italienischen Gemälden der dortigen Galerie entstanden sind, als auch solche, die Herzog Friedrich Franz I. von Mecklenburg-Schwerin bei namhaften Künstlern wie Karl Friedrich Bock, Ferdinand Flor und Gottlieb Heinrich von Schröter nach römischen Originalen bestellte beziehungsweise ankaufte.

Dresden als Ausbildungsstätte mecklenburgischer Künstler geht wohl zurück auf Herzog Christian Ludwig II., der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von den dort ansässigen Künstlern Johann Alexander Thiele, Christian Wilhelm Ernst Dietrich und Georg Weißmann Originalgemälde und Kopien nach Werken der Dresdener Galerie bestellte und seinen Hofmaler Findorff zur Ausbildung in die sächsische Residenzstadt schickte. Ihm folgten später Friedrich Lenthe, Rudolph Suhlandt, Carl Schumacher und andere. Erst infolge der späteren engen verwandtschaftlichen Beziehungen des mecklenburgischen Fürstenhauses mit dem preußischen Königshaus sollte eine Orientierung nach Berlin erfolgen.<sup>96</sup> Die von den mecklenburgischen Künstlern in ihrer Studienzeit angefertigten Kopien waren gelungene Übungsstücke und fanden Eingang in die Schweriner Sammlungen. Die auf Bestellung gemalten Kopien hingegen hingen in den Privatgemächern des Landesherrn.

Nach Einrichtung des Interimsquartiers für die *Großherzoglichen Kunstsammlungen* in der Schweriner Paulsstadt erwarb man zur Abrundung der Sammlung vereinzelt Kopien berühmter Gemälde bei Dresdener und Berliner Kopisten und vereinigte die meisten der vorhandenen Kopien in einem Kopienzimmer. Im Gegensatz zur Pendanthängung des 18. und frühen 19. Jahrhunderts wurden die Gemälde sowohl nach Schulen gehängt als auch die Kopien gezielt von den Originalen getrennt. Bei Eröffnung des Großherzoglichen Museums 1882 behielt man die Gliederung nach Schulen bei, kehrte aber zum barocken Hängeprinzip zurück und vereinigte Originale und Kopien zu einem dekorativen Ganzen. Die meisten der ausgestellten Kopien galten vordem als Originale. Bei der Neugestaltung der Ausstellungssäle verschwanden seit 1905 die Kopien von den Wänden, um zeitgleich mit der Präsentation einer eigens erworbenen Tiziankopie im neuen Italiener-Saal einen imposanten Abgesang zu erleben. Mit der nachfolgenden Veräußerung eines guten Teils der Kopiensammlung sollte vor allem der Ankauf von weiteren Originalen, die in der Wertschätzung eindeutig höher standen, finanziert werden. Zum einen zeigt die Geschichte der Kopien im Schweriner Museum somit spezifische, mit der Sammlung und ihren Präsentationsorten verbundene Eigenheiten auf, zum anderen reflektiert sie auch jeweils zeittypische Funktionen und Rezeptionsbedingungen von Kopien und lässt hier einen historischen Wandel nachvollziehen.

Heute besteht die Bedeutung der Kopien im Staatlichen Museum Schwerin auch in ihrer Ersatzfunktion für verschollene Originale. Bis in die jüngere Vergangenheit kam

96 Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin war der Neffe des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. und des späteren deutschen Kaisers Wilhelms I.

es daher bisweilen zu entsprechenden Ankäufen. Als sich 1973 die Gelegenheit bot, eine von einem Fräulein Schmaltz gemalte Kopie eines bei Kriegsende verschollenen Gemäldes von Adriaen Hanneman zu erwerben, tat man dies.<sup>97</sup> Zudem werden im Zuge der wissenschaftlichen Forschung bisher als Originale geltende Werke enttarnt, wie eine Kopie nach Govaert Flinck.<sup>98</sup> Dennoch und ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts hängt sie heute in der wieder eingerichteten Bildergalerie des zum Staatlichen Museum Schwerin gehörenden Ludwigsluster Schlosses, unweit des Findorffschen *Rhinoceros*. Stand diese Kopie nach Oudry wie einst zu seiner Entstehungszeit auch in den letzten Jahren stellvertretend für das lebensgroße Originalgemälde und damit im Blickpunkt des Publikums, so führen die anderen Kopien die meiste Zeit ein Schattendasein im Depot. Gelegentlich aber erblicken sie zu Sonderausstellungen für kurze Zeit wieder das Licht der Öffentlichkeit.<sup>99</sup>

## Bibliografie

- Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, hg. v. Ulrich Thieme und Felix Becker, 37 Bde., begonnen Leipzig 1907, Nachdruck Leipzig 1970.
- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler aller Zeiten und Völker [AKL], hg. v. Günter Meißner, Leipzig, begonnen 1983, fortgeführt von Saur München/Leipzig ab 1992.
- Altner, Manfred / Bächler, Christa [u. a.]: Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste [1764–1989], Die Geschichte einer Institution, Dresden 1990.
- Ausst.-Kat. Kopie, Replik & Massenware. Bildung und Propaganda in der Kunst (Schwerin, Staatliches Museum 2012/2013), hg. v. Kristina Hegner, Petersberg 2012.
- Ausst.-Kat. Kunstraub/Raubkunst. Fälle der Provenienzforschung in den Schweriner Museen (Schwerin, Staatliches Museum 2014/2015), hg. v. Thorsten Knuth, Schwerin 2014.
- Ausst.-Kat. Oudrys gemalte Menagerie. Porträts von exotischen Tieren im Europa des 18. Jahrhunderts (Los Angeles, Getty Museum 2007; Houston, Museum of Fine Arts 2007/2008; Schwerin, Staatliches Museum 2008), hg. v. Kornelia von Berswordt-Wallrabe, München/Berlin 2008.
- Ausst.-Kat. Schimmern aus der Tiefe. Muscheln, Perlen, Nautilus (Schwerin, Staatliches Museum 2013), hg. v. Karin Annette Möller, Petersberg 2013.
- Bartels, Olaf: Georg Adolph Demmler, Hermann Willebrand und der Umbau des Schweriner Schlosses, in: Schloss Schwerin. Inszenierte Geschichte in Mecklenburg, hg. v. Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Schwerin 2008, 59–76.
- Baudis, Hela / Hegner, Kristina: Johann Dietrich Findorff 1722–1772. Ein mecklenburgischer Hofmaler. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen, Schwerin 2005.
- Berswordt-Wallrabe, Kornelia von [u. a.]: Staatliches Museum Schwerin, Kunstsammlungen. Museen, Schlösser und Denkmäler in Deutschland, hg. v. Thomas W. Gaethgens, Gent 1995.
- Berswordt-Wallrabe, Kornelia von (Hg.): Vermächtnis der Aufklärung. Jean-Baptiste Oudry, Jean-Antoine Houdon, Sammlung Staatliches Museum Schwerin 2000.

97 Kopistin Schmaltz, Bildnis zweier Kinder im Park, 87,5 × 69,5 cm, Inv. G 2899. Das Originalgemälde konnte 2014 zurück erworben werden, Inv. G 3774.

98 Unbekannt flämisch, Brustbild eines alten Mannes, 67,5 × 55 cm, Leinwand, Inv. G 299. Es handelt sich um die Kopie eines in Privatbesitz befindlichen Gemäldes von Govaert Flinck, vgl. Seelig 2010, 95.

99 2012 fand im Staatlichen Museum Schwerin eine Ausstellung zum Thema *Kopie, Replik & Massenware* statt. Vgl. Ausst.-Kat. Schwerin 2012.

- Erbenbraut, Regina: Aspekte der Italien-Rezeption des 18. und 19. Jahrhunderts in Deutschland, in: Ausst.-Kat. Von Venedig bis Neapel. Renaissance und Barock in Italien. Sammlungen Malerei, Zeichnung, Plastik, Majolika (Schwerin, Staatliches Museum 1999/2000), bearb. v. Kristina Hegner u. Regina Erbenbraut, Schwerin 2000, 17–27.
- Gaehgtens, Barbara: Adriaen van der Werff 1659–1722, München/Berlin 1987.
- Groth, Johann Gottfried: Verzeichniß der Gemälde in der Herzoglichen Gallerie [zu Schwerin], Schwerin 1792.
- Hegner, Kristina: Kunst der Renaissance. Staatliches Museum Schwerin, Schwerin 1990.
- Hegner, Kristina: Dokumentation der kriegsbedingt vermissten Kunstwerke des Mecklenburgischen Landesmuseums, Bd. I: Gemälde und Miniaturen, Plastische Arbeiten, Schwerin 1998.
- Hegner, Kristina: Fürstliche Repräsentation am mecklenburgischen Hof, in: Ausst.-Kat. Schwerin 2012, 33–51 [Hegner 2012 a].
- Hegner, Kristina: Schaulust und Bildung, in: Ausst.-Kat. Schwerin 2012, 72–85 [Hegner 2012 b]
- Hegner, Kristina: Die Schweriner Gipsabgusssammlung, in: Ausst.-Kat. Schwerin 2012, 97–102 [Hegner 2012 c]
- Lehmann-Brockhaus, Otto: Ernst Steinmann. Seine Persönlichkeit und die Entstehung der Biblioteca Hertziana in Rom, in: Festschrift für Hermann Fillitz. Aachener Kunstblätter, 60.1994, 451–464.
- Lenthe, Friedrich Carl Georg: Verzeichniß der Gemälde, welche sich in der Großherzoglichen Gallerie zu Ludwigslust befinden, Parchim 1821.
- Lenthe, Friedrich Carl Georg: Verzeichniß der Großherzoglichen Gemälde-Sammlung, welche sich auf dem alten Schlosse in Schwerin befindet, Schwerin 1836.
- Prosch, Eduard: Catalog und Inventarium der Grossherzoglichen Gemälde-Gallerie und der Grossherzoglichen Sammlung plastischer Kunstwerke in Schwerin, begonnen 1863 (handschriftlich).
- Reifferscheid, Heinrich: Wie die Schweriner Museen wurden, in: Jahrbücher des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde, 97.1933, 130–158.
- Schlie, Friedrich: Beschreibendes Verzeichniss der Werke älterer Meister in der Grossherzoglichen Gemälde-Gallerie zu Schwerin, Schwerin 1882.
- Schlie, Friedrich: Kurzes Verzeichniss der Bilder in der Grossherzoglichen Gemälde-Gallerie. Schwerin 1882.
- Schlie, Friedrich: Beschreibendes Verzeichniss der Werke neuerer Meister in der Grossherzoglichen Gemälde-Gallerie zu Schwerin, Schwerin 1884.
- Schlie, Friedrich: Kurzes Verzeichniss der Gemälde im Grossherzoglichen Museum zu Schwerin. Dritte Auflage, Schwerin 1890.
- Seelig, Gero: Jan Brueghels Antwerpen. Die flämischen Gemälde in Schwerin, Staatliches Museum Schwerin 2003.
- Seelig, Gero: Zur Baugeschichte der Bildergalerie am Alten Schloss in Schwerin, in: Mecklenburgische Jahrbücher, 122.2007, 141–158.
- Seelig, Gero: Paris und Retour: die Schweriner Gemäldesammlung 1807–1815, in: Unter Napoleons Adler. Mecklenburg in der Franzosenzeit, hg. v. Matthias Manke u. Ernst Münch, Lübeck 2009, 313–362.
- Seelig, Gero: Die holländische Genremalerei in Schwerin. Staatliches Museum Schwerin, Petersberg 2010.
- Tesche, Doreen: Ernst Steinmann und die Gründungsgeschichte der Biblioteca Hertziana in Rom, Dissertation, München 2003.
- Voermann, Ilka: Die Kopie als Element fürstlicher Gemäldesammlungen im 19. Jahrhundert (Schriften zur Residenzkultur 8), Berlin 2012.



Ilka Voermann

## „AUSGEZEICHNET DURCH IHRE TREUE“

### Gemäldekopien in fürstlichen Sammlungen des 19. Jahrhunderts

„Eine Kopie vertritt das Original, erinnert an dieses, belehrt über dieses. Der ideelle und materielle Wert einer Kopie beruht in ihrem Hinweischarakter auf das Original.“<sup>1</sup> Diese Bewertung von Peter Bloch aus dem Jahre 1979 veranschaulicht deutlich, wie die Kopie lange Zeit in der kunsthistorischen Forschung beurteilt wurde. Der Kopie wurde ein eigener Kunstwert oder eine über die Stellvertreterfunktion hinausgehende Bedeutung stets abgesprochen, doch in den letzten zwei Jahrzehnten hat sie sich als Thema der kunsthistorischen Forschung zunehmend etabliert: Es erschienen Studien zu den Kopiensammlungen des 19. Jahrhunderts und Untersuchungen zur Rolle der Kopie innerhalb der künstlerischen Ausbildung.<sup>2</sup> Dennoch bleiben bezüglich der Bewertung und der Funktion der Kopien als Bestandteil von Gemäldesammlungen immer noch Fragen offen. Im Folgenden sollen daher die Bedingungen, unter denen Kopien in Auftrag gegeben und anschließend genutzt wurden, sowie ihre Rolle für die höfische Repräsentation anhand der Sammlung der Großherzöge von Oldenburg und anderer kleinstaatlicher Sammlungen genauer beleuchtet werden.<sup>3</sup> Da sich die Korrespondenz zwischen dem großherzoglichen Hof und den Kopisten von 1884 bis 1898 fast vollständig im Herzoglichen Privatarchiv in Eutin erhalten hat, eignet sich gerade die Oldenburger Sammlung besonders gut als Beispiel für die Untersuchung der Beauftragung und Nutzung von Kopien.

Insgesamt machte der Oldenburger Hof den Kopisten nur wenige Auflagen. Ein Kriterium, das jedoch in nahezu jeder Auftragsbestätigung genannt wurde, war die Originalgröße.<sup>4</sup> Allerdings war im 19. Jahrhundert das Kopieren der ausgestellten Gemälde in Originalgröße in vielen Galerien gänzlich verboten. In der Gemäldegalerie zu Dresden

1 Bloch 1979, 48.

2 Vgl. u. a. Lenz (Hg.) 1992, Pophanken 1995, Strittmatter 1998, Penndorf 1999, Ausst.-Kat. Aachen 2008, Augustyn/Söding (Hg.) 2010, Ausst.-Kat. Karlsruhe 2012.

3 Die Ausführungen basieren auf der Dissertation der Verfasserin: Voermann 2012.

4 HPE, Best. III, 3, Akte Wolf, Schreiben vom 9. Juni 1892 und vom 9. Mai 1895.



wurde sogar ein Höchstmaß für Kopien von  $3 \times 4$  Ellen vorgeschrieben, das nur durch eine königliche Sondergenehmigung umgangen werden konnte.<sup>5</sup> Dass für die Erteilung einer solchen Sondererlaubnis der Rang des Auftraggebers von entscheidender Bedeutung sein konnte, belegt die Entstehungsgeschichte einer Kopie nach Paris Bordone, die der Kopist August Wolf 1889 für die Großherzogin von Oldenburg in Originalgröße anfertigen sollte.<sup>6</sup> Nach Erhalt des Auftrags erbat sich der Kopist zunächst die Kopierlaubnis der Königlichen Pinakothek in Turin, wo sich das Originalgemälde befand.<sup>7</sup> Die Galerieleitung stellte allerdings die Bedingung, dass Wolf ein Beglaubigungsschreiben seiner Auftraggeberin vorlegen müsse, da das Kopieren in Originalgröße nur erlaubt werde, „wenn der Beweis geliefert werde, dass die betreffende Copie im Auftrage eines regierenden Fürsten anzufertigen ist“.<sup>8</sup> Ein fürstlicher Auftraggeber hatte demnach entschiedene Vorteile gegenüber einem nicht regierenden oder sogar bürgerlichen Kopiersammler. Der Bevorzugung eines regierenden Fürsten gegenüber niederrangigen Antragstellern im Bezug auf die Originalgröße kommt besonders große Bedeutung zu, wenn man bedenkt, dass die Originalgröße im 19. Jahrhundert eines der Hauptkriterien für die *Treue* der Kopie war.<sup>9</sup> Zwar gab es durchaus Möglichkeiten eine originalgroße Kopie trotz eines solchen Verbots anzufertigen, etwa indem Reproduktionsgrafiken oder eine kleine Kopie als Grundlage herangezogen wurden, doch waren solche Kopien nach Kopien häufig von schlechter Qualität.<sup>10</sup> Darüber hinaus ist anzunehmen, dass die Fürsten, in deren Besitz sich die Originalgemälde befanden, solche Sonderregelungen als Distinktionsmittel gegenüber dem niederen Adel und dem Bürgertum nutzten und lediglich ihren gleichrangigen Standesgenossen erlaubten, originalgroße Kopien ihrer Gemälde zu besitzen.

Wenn eine Kopie vor dem Original angefertigt wurde, fand dies nicht selten im Ausland statt. In diesen Fällen bestand für den Auftraggeber kaum eine Möglichkeit, den Fortgang der Kopierarbeit zu überwachen, geschweige denn Einfluss auf das Ergebnis zu nehmen. Die Ankunft der Kopie an ihrem Bestimmungsort konnte daher durchaus Überraschungen mit sich bringen. Dass an eine Kopie nicht weniger hohe Maßstäbe als an ein Original gestellt und unter Umständen sogar die Originaltreue der Kopie überprüft wurden, belegt ein Streit zwischen dem bereits genannten Kopisten August Wolf und dem Oldenburger Hof um eine Kopie nach Tizians *Himmlischer und Irdischer Liebe*, die 1890 für die Großherzogin angefertigt wurde (Taf. XIII). Wie jegliche Korrespondenz mit den Kopisten oblag auch die Übermittlung von Kritik dem Oberkammerherrn

5 Strittmatter 1998, 284.

6 Diese Kopie gilt als verschollen.

7 Trotz eingehender Recherchen war es nicht möglich, das Original zu identifizieren.

8 HPE, Best. III, 3, Akte Wolf, Schreiben vom 28. März 1889.

9 Voermann 2012, 163.

10 August Wolf berichtet in seinem Aufsatz über die Sammlung des Grafen von Schack über Techniken, mit deren Hilfe trotz eines Kopierverbots in Originalgröße eine entsprechende Kopie angefertigt werden kann. Wolf 1876, 318.

Friedrich von Alten, der in einem undatierten Schreiben August Wolf die Reaktion des Großherzogs auf die Kopie mitteilte:

Dem Großherzog, königliche Hoheit, ist Ihr Werk am Weihnachtsabend übergeben, das Landschaftliche behagt ihm sehr, aber zu den beiden Hauptfiguren hat er einiges zu bemerken was die nackte Figur angeht, so ist es der Zeigefinger, welcher auf dem Rande des Sarkophags [sic!] ruht, der auf Ihrer Copie offenbar abschnitten erscheint, während er nach den hiesigen Ablichtungen, über den Rand des Sarkophages herabhängt. Es scheint mir sogar, dass der Finger durch den dunklen Theil des Sarkophag-Gesteins schimmert, also beim Hinsetzen dieser Linie überzogen ist. Die bekleidete Figur will in der Modellierung des Kopfes und Brust nicht so recht ansprechen, man ist der Meinung, dass diese Modellierung im Original ansprechender sei, das Ganze erscheine zu flach und nicht so lebendig wie auf dem Original.<sup>11</sup>

Im Folgenden trug von Alten die Bitte vor, Wolf möge das Bild noch einmal überarbeiten. Der Kopist zeigte sich über die Kritik des Großherzogs bestürzt und antwortete unverzüglich und das gleich zweimal. In einem ersten Schreiben vom 29. Dezember 1890 gab er sich wenig einsichtig:

Was soll an demselben fehlen? Ich habe gethan was der damalige Stand meines Könnens mir nur möglich machte u. glaube dem Originale sehr nahe gekommen zu sein, so viel eine Copie das kann.<sup>12</sup>

Zudem berichtete Wolf, dass es ihm derzeit unmöglich sei, die Kopie zu überarbeiten, da der Platz vor dem Bild bereits wieder vergeben sei. Ein nur zwei Stunden später verfasster Brief des Kopisten schlug wesentlich leisere Töne an. Wolf erklärte sich zur Überarbeitung bereit, erläuterte aber auch die schwierige Situation, in die er dadurch geraten würde:

Denken sich Excellenz meine Situation, dem Galleriedirector gegenüber, den Dienern gegenüber so wie den andern Copisten, wenn ich mit der Copie wieder angerückt komme! Lieber würde ich sie wieder zurückzunehmen geneigt sein als dieser unverdienten Dehmüthigung mich zu unterziehen.<sup>13</sup>

Friedrich von Alten versuchte zwischen dem Großherzog und dem Kopisten zu vermitteln. In einer Promemoria vom 6. Januar 1891 teilte er dem Großherzog mit, dass er die Kopie mit Fotografien und Kupferstichen verglichen habe, und stellte die Vermutung an, dass die Schwachstellen in der Kopie auf schlechte Restaurierungen am Original zurückzuführen seien.<sup>14</sup> Wolf hatte sich unterdessen einen Plan zur Überarbeitung der Kopie vor dem Original überlegt. Da er im Winter 1891 eine weitere Kopie der *Himmlichen und Irdischen Liebe* ausführen würde, plante er die Oldenburger Kopie heimlich gegen die neue auszutauschen und so unbemerkt zu überarbeiten. Der Galeriedirektor der Galleria Borghese war eingeweiht.<sup>15</sup> Wolfs Plan wurde im folgenden Winter in die Tat um-

11 HPE, Best. III, 3, Akte Wolf, undatiertes Briefentwurf.

12 HPE, Best. III, 3, Akte Wolf, Schreiben vom 29. Dezember 1890.

13 HPE, Best. III, 3, Akte Wolf, Schreiben vom 29. Dezember 1890.

14 HPE, Best. III, 3, Akte Wolf, Untertäniges Promemoria (U.P.M.) vom 6. Januar 1891.

15 HPE, Best. III, 3, Akte Wolf, Schreiben vom 19. April 1891.

gesetzt, und die Kopie konnte im Frühjahr an den Oldenburger Hof geliefert werden. Der Großherzog zeigte sich nach den erfolgten Überarbeitungen sehr zufrieden.<sup>16</sup> Besonders interessant an dieser Episode der Oldenburger Sammlung ist, wie kritisch der Großherzog die Kopien in Augenschein nahm. Dies bestätigt zudem den Wert, den eben diese Kopie für ihn besaß. Andernfalls hätte er wohl kaum den logistischen und finanziellen Aufwand, den die Rücksendung und Überarbeitung der Kopie mit sich brachte, auf sich genommen.

Hatte eine Gemäldekopie schließlich ihren Weg in eine der fürstlichen Sammlungen gefunden, wurde sie entsprechend ihrer Funktion und Wertschätzung in dieselbe integriert. Besonders der Umgang mit den Kopien innerhalb der Gemäldesammlungen kann heute Aufschluss darüber geben, wie Kopien im 19. Jahrhundert bewertet wurden. In den meisten Sammlungen wurden Kopien vom 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts mit den Originalen vermischt gehängt. Falls eine Ordnung der Sammlung nach Ländern und Schulen bestand, wurden die Kopien gemäß der Zuordnung ihrer Vorbilder in diese Ordnung eingegliedert.<sup>17</sup> Dieser gleichberechtigte Umgang mit Kopien und Originalen macht deutlich, dass die Kopien bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem als Stellvertreter der Originale betrachtet wurden.<sup>18</sup> Die Oldenburger Sammlung bildet in diesem Zusammenhang eine Ausnahme. Als 1868 das Augusteum in Oldenburg als Ausstellungshalle für die großherzogliche Sammlung fertiggestellt wurde, nutzte man die Gelegenheit für eine Sichtung und Neuordnung der Sammlung. Die Gemäldekopien wurden im Augusteum, anders als in den vorherigen Aufstellungen, in einem eigenen Zimmer getrennt von den Originalen gezeigt (Abb. 1). In einem Schreiben vom 27. September 1867 erläutert Oberkammerherr Friedrich von Alten dieses Vorgehen folgendermaßen:

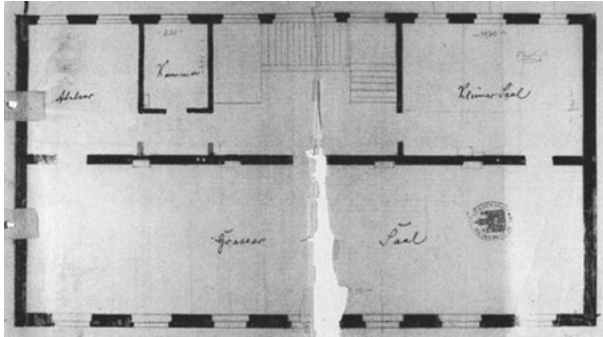
Sämtliche Copien habe ich sogleich von den Original Gemälden getrennt und denke ich dieselben in den einen Neben Saal besonders aufzustellen. Der anfängliche Plan, das physikalische Cabinet in diesem Saal aufzustellen wird zwar hierdurch durchkreuzt, doch hielt ich obiges Verfahren für unabweichlich, so wohl wegen des Raumes, als auch wegen der Sache, da die sämtlichen Copien mit sehr geringen Ausnahmen, einen modernen Character tragen, und daher nicht wohl zwischen die alten Originale passen.<sup>19</sup>

16 HPE, Best. III, 3, Akte Wolf, Schreiben vom 1. März 1892.

17 Diese Aussage bezieht sich ausschließlich auf die Kopien, die bereits als solche erkannt und gekennzeichnet wurden. Viele Kopien wurden in den Sammlungen erst spät identifiziert und waren ursprünglich als Originale angekauft worden.

18 Zur frühen Aufstellung der Sammlungen im 18. und frühen 19. Jahrhundert vgl. zu Oldenburg: HPE, Best. III, 11, Beschreibung der Herzoglich Oldenburgischen Gemälde Sammlung 1806 sowie Best. III, 10, Verzeichnis der Gemälde und Gypsabgüsse in der großherzoglichen Sammlung zu Oldenburg 1845.

19 HPE, Best. III, 19b, Bericht vom 27. September 1867.



1 Augusteum Oldenburg, Grundriss des Obergeschosses, von Baurat Ludwig Wege, 1903, Bauordnungsamt Oldenburg

Ähnlich verfuhr man Mitte des 19. Jahrhunderts in der Gemäldesammlung der mecklenburgischen Großherzöge in Schwerin.<sup>20</sup> Als sich Großherzog Paul Friedrich zu einem Umbau des Schweriner Schlosses entschied, wurde die Gemäldesammlung 1845 aus dem alten Schloss in zwei Häuser im Stadtteil Paulsstadt verlegt.<sup>21</sup> Hier erhielten die Kopien wie in Oldenburg erstmals ein eigenes Zimmer, in dem sie dem Publikum getrennt von den Originalen präsentiert wurden.<sup>22</sup>

Die Hängung in Schwerin zeichnete sich jedoch noch durch eine zweite Besonderheit aus: In den Häusern in Paulsstadt wurden die Kopien im Kopierzimmer nicht nach den Originalkünstlern, sondern nach den Kopisten angeordnet ausgestellt.<sup>23</sup> Mit dieser Anordnung sollte vermutlich die besondere Wertschätzung für die Kopisten zum Ausdruck gebracht werden. Da es sich bei den Kopisten meist um durch den Hof geförderte Künstler handelte, erscheint diese Annahme nicht unwahrscheinlich.<sup>24</sup> Die Wertschätzung ihrer Fähigkeiten war damit zugleich eine Referenz an die mäzenatische Tätigkeit der mecklenburgischen Regenten, die es den Künstlern erst ermöglicht hatten, sich fortzubilden. Gestützt wird diese These durch die Tatsache, dass man die Ordnung nach den Kopisten auch nach 1882 beibehielt, nachdem die Gemäldesammlung im neu errichteten Museum untergebracht worden war.<sup>25</sup>

20 Vgl. dazu den Beitrag von Kristina Hegner im vorliegenden Band.

21 Landeshauptarchiv Schwerin, Best. 2.12–1/26, VI, Nr. 300a, Bl. 3.

22 Eine Ausnahme bilden neun Kopien, die nicht im Kopierzimmer, sondern in den übrigen Zimmern vermischt mit den Originalen untergebracht waren. Über den Grund für diese Ausnahmen lässt sich nur spekulieren. Möglich ist, dass die Sammlung von Originalen in diesen Räumen Lücken aufwies, die man durch die Kopien zu schließen versuchte. Es ist jedoch auch denkbar, dass die Kopien aus Platzgründen nicht im Kopierzimmer aufgestellt wurden. Vgl. Prosch 1863 und die Ausführungen von Kristina Hegner im vorliegenden Band.

23 Prosch 1863

24 Zu Findorff, Schumacher und Lenthe vgl. Schumann 1963, 6 und 33 f. Zu Suhrlandt vgl. Baudis 1987, 1 f.

25 Vgl. dazu die Verzeichnisse von Friedrich Schlie: Schlie 1882, Schlie 1884 und Schlie 1890.

In der Gemäldesammlung zu Weimar findet sich ein ähnlicher Beleg für die Wertschätzung heimischer Künstler anhand ihrer Kopien. Im Großherzoglichen Museum zu Weimar, das 1869 eröffnet wurde, waren die Kopien zunächst vermischt mit den Originalen ausgestellt und wurden anhand der Urheber der Originalgemälde gruppiert.<sup>26</sup> Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entschied man sich in Weimar für eine Neuordnung der Sammlung und ließ die meisten Kopien aus der Ausstellung entfernen. Eine Ausnahme wurde nur hinsichtlich der Kopien von Friedrich Preller und Louise Seidler gemacht, die man in der Sammlung beließ und entgegen der alten Aufstellung nicht den Urhebern der Originalgemälde, sondern den Kopisten zuordnete.<sup>27</sup> Preller und Seidler waren beide in ihrer Ausbildung intensiv durch Großherzog Carl August gefördert worden und später am Weimarer Hof als Hofkünstler tätig.<sup>28</sup>

Eine weitere wichtige Quelle zur Beurteilung der Kopien sind zeitgenössische Beschreibungen der Gemäldesammlungen. Die typischen gedruckten Gemäldeverzeichnisse des 19. Jahrhunderts sind diesbezüglich allerdings nur dürftige Quellen; Kopien und Originale wurden in der Regel nach dem Ordnungssystem der Sammlung in den Verzeichnissen lediglich aufgelistet. Eine sehr aufschlussreiche, aber singuläre Quelle ist dagegen das Verzeichnis der Oldenburgischen Gemäldesammlung von 1806.<sup>29</sup> Dieses Verzeichnis listet die vorhandenen Gemälde nicht nur nach Ländern und Schulen geordnet auf, sondern stellt einigen ausgewählten Gemälden zudem eine ausführliche Beschreibung und Bewertung zur Seite. Unter den ausgewählten Werken sind auch Kopien zu finden, deren Beschreibung einen Eindruck von der Wertschätzung einer Kopie zu Beginn des 19. Jahrhunderts vermitteln. Die Beschreibungen sind, dem Zeitgeschmack entsprechend, sehr schwärmerisch formuliert. Besonders die im 19. Jahrhundert vorherrschende Bewunderung für Raffael und seine Zeitgenossen kommt in ihnen zum Ausdruck. Eine Kopie von Wilhelm Heinrich Tischbein nach Raffaels *Madonna della Sedia* wird wie folgt beschrieben:

Die himmlische Anmuth, die unzerstörbare Ruhe die uns aus diesem süßen Bilde anlächelt, sich in unsere Busen hinüberschleicht, unsere Sinnen, unser Herz beruhigt – das alles vermochte nur Raphael darzustellen mit der Glut seines Genies welches die Liebe entflamte.<sup>30</sup>

Die Beschreibung macht deutlich, dass die Kopie vor allem als Stellvertreter des Originals gewertet wurde – über die Kopie selbst oder die Qualität ihrer Ausführung erfährt der Leser des Verzeichnisses nichts. Über die glühende Verehrung für die italienische Renaissance hinaus finden sich in den Beschreibungen gelegentlich Hinweise auf die Leistung des Kopisten. Zu einer Kopie von Ludwig Hummel nach einer heiligen Familie Raffaels<sup>31</sup> ist zu lesen: „Durchdrungen von den Vollkommenheiten dieses Gemäldes hat

26 Vgl. Catalog Weimar 1869, Catalog Weimar 1874 und Catalog Weimar 1884.

27 Vgl. Katalog Weimar 1910, 70 f. und 83.

28 Weinrautner 1997, 22; Kaufmann 2002, 65 f.

29 HPE, Best. III, 11, Beschreibung der Herzoglich Oldenburgischen Gemälde Sammlung 1806.

30 Ebd., 35.

31 Das Gemälde konnte nicht näher identifiziert werden.

Hummel, ein Schüler von W. Tischbein, eine Copie davon verfertigt, die nichts zu wünschen übrig lässt.“<sup>32</sup> Ähnliche Aussagen zur Wertschätzung des Kopisten und seiner Arbeit finden sich in den Beschreibungen des Raffael-Saals in der Orangerie von Sanssouci: Im gedruckten Verzeichnis des Raffael-Saals von 1861 werden viele Kopien als „trefflich“ oder wie im Falle einer Kopie von Carl von Steuben nach der *Madonna mit dem Diadem* als „ausgezeichnet durch ihre Treue“ beschrieben.<sup>33</sup> Zugleich wird die schwierige Arbeit des Kopisten, die sich häufig im Resultat seiner Arbeit niederschlägt, hervorgehoben: Über eine Kopie von Jakob Schlesinger nach Raffaels *Kreuztragung*<sup>34</sup> heißt es:

[...] der berühmte Copist hatte jedoch bei seiner Arbeit mit erschwerenden Umständen zu kämpfen, daher sie nur einen ungenügenden Begriff von dem Originale gewährt.<sup>35</sup>

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Kopie in den untersuchten Sammlungen vor und während des 19. Jahrhunderts in den meisten Fällen als Stellvertreter für das Originalbild genutzt und nur bedingt unter einem eigenen Kunstwert betrachtet wurde. Trotz des unterschiedlichen Umgangs mit den Gemäldekopien innerhalb der Sammlungen verblieben die Kopien im 19. und bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Sammlungen und besaßen damit Museumswürdigkeit.

Aus welchen Gründen aber wurden die Kopien über einen so langen Zeitraum in den Sammlungen belassen? Das wichtigste Kriterium, das im 19. Jahrhundert an eine öffentliche fürstliche Gemäldesammlung gestellt wurde, war die Vollständigkeit ihres Bestandes. Dieses Grundprinzip resultierte aus der Anordnung der Gemälde nach Schulen und Epochen, die Ende des 18. Jahrhunderts durch Christian von Mechel in der Kaiserlichen Gemäldesammlung in Wien entwickelt wurde (Abb. 2).<sup>36</sup> Dominique Vivant Denon, der das Musée Napoleon in Paris in einen „cours historique de l'art de peinture“ zu verwandeln suchte, sprach sich als erster für Vollständigkeit als maßgebliches Kriterium für die Qualität einer Gemäldesammlung aus.<sup>37</sup> Noch 1830 nannte Wilhelm von Humboldt die „geschichtliche Vollständigkeit“, und damit das Vorhandensein von Gemälden aus allen wichtigen kunstgeschichtlichen Epochen, als das entscheidende Grundprinzip einer guten öffentlichen Sammlung.<sup>38</sup>

32 HPE, Best. III, 11, Beschreibung der Herzoglich Oldenburgischen Gemälde Sammlung 1806, 34b.

33 Carl von Steuben, *Madonna mit dem Diadem*, 1814, Kopie nach Raffael Sanzio, Öl auf Leinwand, 68 × 44 cm, Potsdam, Park Sanssouci, Orangerie, erworben 1925; Original: Raffael Sanzio, *Madonna mit dem Diadem*, um 1512, Öl auf Holz, 68 × 44 cm, Paris, Musée du Louvre; Bussler 1861, 29.

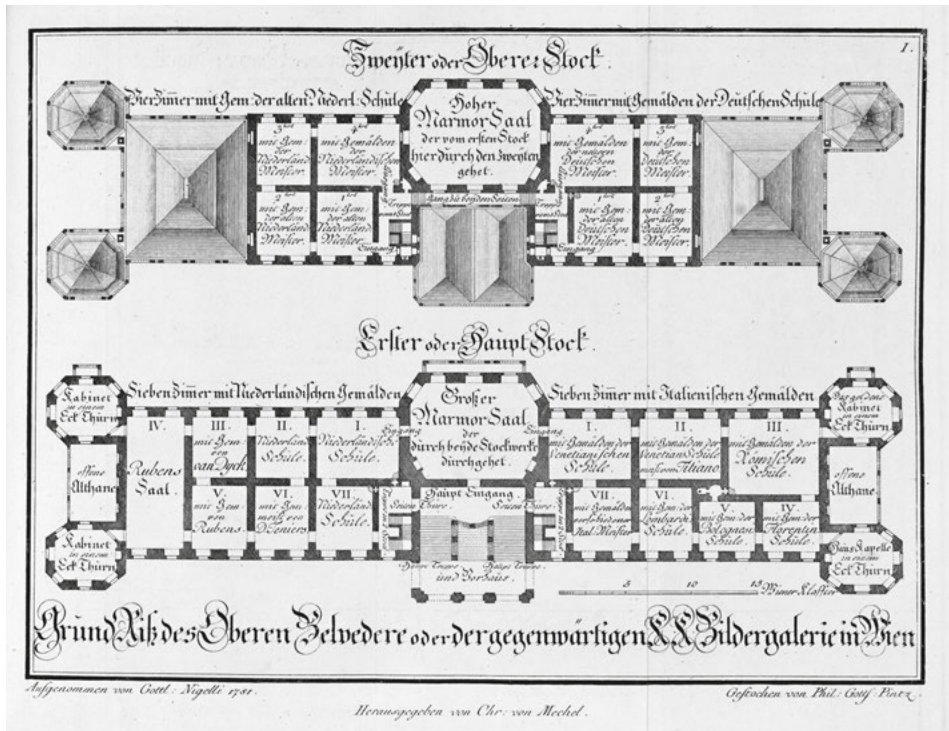
34 Jakob Schlesinger, *Kreuztragung*, 1847, Kopie nach Raffael Sanzio, Öl auf Leinwand, 306 × 230 cm, Potsdam, Park Sanssouci, Orangerie; Original: Raffael Sanzio, *Kreuztragung*, um 1516, Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, 306 × 230 cm, Madrid, Prado.

35 Bussler 1861, 45.

36 Meijers 1995; Schryen 2006.

37 Gahtgens 1997, 74.

38 Zitiert nach Wolzogen 1863, 315 f.

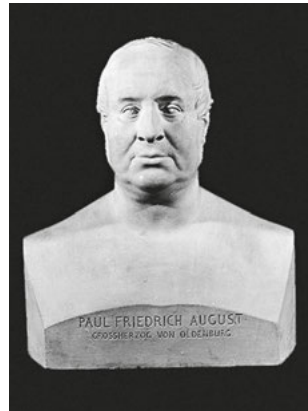


2 Oberes Belvedere Wien, Verteilung der Gemälderräume, Kupferstich aus Christian von Mechels Verzeichniß der Gemälde in der k. u. k. Bilder Gallerie in Wien, Wien 1783

Doch, welchem Zweck diente eine historisch vollständige Sammlung? In der Forschung wurde die Ausgliederung der Sammlungen aus dem Schlosskontext und ihre Aufstellung nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten stets als Zeichen bürgerlicher Aneignung gewertet.<sup>39</sup> Die Fürsten öffneten demnach die Sammlungen auf Druck des Bürgertums, das an den Kunstschätzen teilhaben wollte; die Anordnung der Kunstwerke nahm folglich Rücksicht auf den bürgerlichen, bildungswilligen Besucher. Wurden die Sammlungen selbst also durch die Bürger anektiert? Das Gegenteil scheint der Fall zu

39 Alexis Joachimides vertrat diese These in seiner Dissertation zur Museumsreform: „Anfang des 19. Jahrhunderts sahen sich die meisten deutschen Fürstenhäuser durch den Druck der bürgerlichen Öffentlichkeit veranlaßt, selbständige Kunstmuseen ohne formale Zugangsbeschränkungen einzurichten.“ Vgl. Joachimides 2001, 18. Auch Gude Suckale-Redlefsen und Robert Suckale sehen die Öffnung der Sammlungen nach 1800 als Mittel, Aufstände in der Bevölkerung zu vermeiden. Vgl. Suckale 2005, 20. Eine völlig übersteigerte Einschätzung des bürgerlichen Einflusses auf die kulturellen Einrichtungen des 19. Jahrhunderts lieferte zudem Dieter Hein, der die Theater und Museen der deutschen Staaten als „bürgerliche Einrichtungen“ bezeichnete. Vgl. Hein 2009, 153.

3 Rudolf Kölbl, Paul Friedrich August, Gipsbüste, 1863, Niedersächsisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg



sein, betrachtet man die monumentalen Bauten, die die Fürsten im 19. Jahrhundert für die Präsentation ihrer Sammlungen errichten ließen.<sup>40</sup> Zudem finden sich innerhalb der Museen zahlreiche Anspielungen auf die jeweiligen Herrscherhäuser und ihre mäzenatische Tradition.

In Oldenburg wurde das Ausstellungsgebäude, das Augusteum, in Erinnerung an den im Jahr 1853 verstorbenen Großherzog Paul Friedrich August erbaut und nach ihm benannt. Im Programm des 1861 ausgelobten Wettbewerbs für das Augusteum heißt es, dass der Zweck des Gebäudes kein anderer sei,

als ein Act der Verehrung für unser aller verehrten Großherzog Paul Friedrich August. Das Gebäude soll [...] den Namen Augusteum tragen, mit der Büste des verstorbenen Großherzogs geschmückt werden und einzig und allein dazu dienen, der Kunst in unserem Vaterlande eine Heimath zu schaffen, der Wissenschaft noch eine Stätte zu gründen.<sup>41</sup>

Das mit der Benennung des Gebäudes verbundene Programm wird im Vestibül des Augusteums fortgeführt. Hier befand sich bis 1918 eine Portraitbüste des Großherzogs Paul Friedrich August von Oldenburg, die den Besucher regelrecht empfing (Abb. 3). Durch die Bezugnahme auf seinen Vorgänger, der ein großer Förderer der schönen Künste war, demonstrierte der regierende Großherzog Nikolaus Friedrich Peter die Kontinuität in der höfischen Kunstförderung.

Eine ähnliche Demonstration herrschaftlicher und mäzenatischer Tradition wurde im Großherzoglichen Museum in Weimar angestrebt: Im westlichen Pavillon, der den Auftakt zum Rundgang im Erdgeschoss bildete, waren neben den Büsten des Großherzogs Carl Alexander und seiner Gemahlin Sophie Portraitbüsten der Herzogin Anna Amalia, des Großherzogs Carl August, des Großherzogs Carl Friedrich sowie der Groß-

40 Vgl. Voermann 2012, 128–138.

41 Zitiert nach Gradel 1998, 13.



herzogin Maria Pawlowna aufgestellt.<sup>42</sup> Neben dem eigentlichen Stifter des Museums wurden also seine Vorgänger als maßgeblich am Aufbau der Sammlungen beteiligt präsentiert. Auf diese Weise band sich der Großherzog in eine kontinuierliche Herrscherlinie ein, die über Jahrhunderte die Kunst im Großherzogtum gefördert hat.

Die Museen in Weimar und Oldenburg standen damit in einer neuzeitlichen Tradition der höfischen Repräsentation, die im Bild des Fürsten dessen Verkörperung sah,<sup>43</sup> so war die Aufstellung von Statuen oder Gemälden des Fürsten in den höfischen Sammlungen bis ins 18. Jahrhundert eine gängige Praxis.<sup>44</sup> Das lebensgroße Standbild Herzog Ernsts II. von Sachsen-Coburg und Gotha im zentralen Oktogon des Herzoglichen Museums zu Gotha bewegt sich ebenfalls in dieser Tradition (Abb. 4). Das Anknüpfen an ältere Darstellungstraditionen und die Betonung der mäzenatischen Kontinuität des Herrscherhauses zeigen, dass im 19. Jahrhundert die Museen weiterhin im Zeichen der höfischen Repräsentation standen.

Dieser Befund legt es nahe, die Richtigkeit der These über die Aneignung der Sammlungen durch das Bürgertum in Zweifel zu ziehen. Der intendierte Effekt auf die Bürger muss entsprechend neu bestimmt werden: Offenbar sollten sie durch die Anschauung der Kunstwerke positiv beeinflusst und ihr Geschmack verfeinert werden. In der Forschung zur Museumsgeschichte blieb bisher unberücksichtigt, dass Ansätze zur Verfeinerung des Geschmacks nicht nur aus den aufgeklärten Schriften des 18. Jahrhunderts hervorgehen, sondern auch aus einer weitaus älteren, adeligen Tradition heraus erklärt werden können: Kunst und Kunstsinnigkeit spielten in der Erziehung des Adels spätestens seit der Renaissance eine tragende Rolle.<sup>45</sup> Europäische Prinzen wurden von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert im Zeichnen und Malen unterrichtet. Auf Kavaliertouren bildeten sie überdies ihren Kunstgeschmack in der Anschauung berühmter Meisterwerke. Die Entwicklung eines guten Geschmacks und die Fähigkeit, über Kunst zu sprechen, wurden zu einem festen Bestandteil des höfischen Habitus. Mit seiner Fähigkeit, über Kunst zu urteilen, setzte sich der Fürst oder der Adelige allgemein vom Rest der Bevölkerung ab. Kunst und Kunstsinnigkeit fungierten also auch als soziales Distinktionsmittel.<sup>46</sup> Vor diesem Hintergrund ist die Öffnung der Sammlungen nicht als selbstloser Akt zu verstehen, sondern ganz im Sinne der adeligen Tradition als Mittel zur Betonung der monarchischen Bedeutung zu bewerten. Der Fürst inszenierte sich durch die Öffnung seiner Sammlungen als derjenige, der dem Volk die Kultur und Bil-

42 Bothe (Hg.) 1997, 37 f.

43 Zur Begriff der „Repräsentation“ als Verkörperung in Abwesenheit oder als Stellvertretung vgl. Wenzel 1990, 174–176.

44 Spenlé 2008, 87 f.

45 Vgl. Kemp 1979, 38 und 49 f.

46 Spenlé 2008, 75–81. Das Urteilsvermögen über Kunst und Kultur wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch für das Bildungs- und Wirtschaftsbürgertum zur Grundlage des sozialen Prestige als immer mehr wohlhabende Bürger im großen Stil zu sammeln begannen. Vgl. Borgmann 1995, 97.



4 Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg und Gotha, Bronze, Herzogliches Museum Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein

derung näher brachte, also als kultiviertes Vorbild und *Erzieher des Volkes*. Er war derjenige, der die Qualität der Bildung und der Kultur im Land garantierte und somit seine Vormachtstellung im Staat legitimierte.<sup>47</sup> Realisierbar wurde eine solche Inszenierung jedoch nur mit Hilfe einer qualitativ herausragenden Sammlung. Um dem Standard in der chronologischen und regionalen Anordnung einer Sammlung zu entsprechen und einen Rundgang durch dieselbe wie einen Rundgang durch die Geschichte der Kunst erscheinen zu lassen, bedurfte es einer nahezu lückenlosen Sammlung, über die nur wenige Fürsten verfügten.

Deshalb standen die klein- und mittelstaatlichen Sammlungen hinter den großen Galerien in Berlin, München und Dresden zurück, denn der Aufbau einer lückenlosen Sammlung war für sie fast unmöglich. Gerade im Großherzogtum Oldenburg, das nicht auf eine alte Sammlung zurückgreifen konnte, war die Situation schwierig: Die Oldenburger Großherzöge hatten erst im frühen 19. Jahrhundert mit dem Aufbau ihrer Sammlung begonnen und wurden durch die geringen finanziellen Mittel, die zur Verfügung standen, in ihrem Sammeleifer gehemmt. Um die Sammlung dennoch an die Standards des 19. Jahrhunderts anzupassen, griff man gerade in Oldenburg auf Kopien als Stellvertreter für nicht vorhandene oder unerschwingliche Originale zurück. Vor allem Großher-

47 Diese These von der Erziehung des Bürgers durch den Adel unter dem „Deckmantel des Mäzenatentums“ formulierte erstmals Walter Grasskamp. Vgl. Grasskamp 1981, 38.

zog Nikolaus Friedrich Peter ließ zwischen 1870 und 1898 zahlreiche Kopien nach italienischen Renaissancegemälden anfertigen.<sup>48</sup> Die Gemäldesammlung zu Oldenburg besaß zwar einen recht beachtlichen Bestand an italienischen Gemälden, allerdings fehlte es – was nicht verwunderlich ist – an Werken wirklich bekannter Renaissance-Meister.<sup>49</sup> Großherzog Nikolaus Friedrich Peter gab Kopien in Auftrag, um diese Lücke im Bestand seiner Sammlung zu schließen. Die Verwendung der Kopien innerhalb der Sammlungen wurde damit gerade in den deutschen Klein- und Mittelstaaten zu einem bedeutenden Mittel in der Kunstpolitik und der damit verbundenen höfischen Repräsentation.

Neben dem Schließen von Sammlungslücken scheinen Kopien in den Gemäldesammlungen des 19. Jahrhunderts noch eine weitere Funktion übernommen zu haben, die das Streben nach einer lückenlosen qualitativ vollen Sammlungen zunächst etwas in Frage stellt: Gerade am Beispiel der Gemäldesammlung in Schwerin lässt sich nachweisen, dass ein großer Teil der Kopien, die im 19. Jahrhundert in den fürstlichen Museen ausgestellt wurden, ursprünglich als Originale angekauft worden waren. Der Schweriner Galeriedirektor Friedrich Schlie identifizierte dann vor der Eröffnung des Museums im Jahre 1882 insgesamt 40 Gemälde als Kopien.<sup>50</sup> Erstaunlich ist jedoch, dass diese Kopien, obwohl sie keine berühmten Schlüsselwerke der Kunstgeschichte zeigten und die Sammlung über zahlreiche qualitativ hochwertige niederländische Gemälde des 17. Jahrhunderts verfügte, in der Sammlung belassen wurden. Fast kurios mutet es an, dass Schlie bei der Neugestaltung 1882 noch zwei Kopien eines unbekanntes Meisters in das Großherzogliche Museum aufnahm, deren Vorbilder ebenfalls als Teil der Sammlung ausgestellt waren.<sup>51</sup> 1882 umfasste das Großherzogliche Museum in Schwerin zwölf kleine Kabinette und sechs große Oberlichtsäle, in denen insgesamt 1344 Gemälde ausgestellt waren.<sup>52</sup> Die Wände müssen demnach dicht mit Gemälden behängt gewesen sein, was ein Ausfüllen von Lücken im Bestand als Grund für den Gebrauch von Kopien ausschließt. Weitaus schlüssiger erscheint es, dass die Kopien im Museum belassen wurden, um weiterhin eine derart dichte Hängung zu gewährleisten. Auf diese Weise konnte der Besucher schon beim ersten Eintreten durch die schiere Fülle beein-

48 Vgl. den Katalog der Kopien in der großherzoglichen Sammlung zu Oldenburg in Voermann 2012, 232–247.

49 Vgl. Kurzes Verzeichnis Oldenburg 1902.

50 Vgl. dazu Lenthe 1821, Lenthe 1836, Prosch 1863 sowie Schlie 1882, Schlie 1884 und Schlie 1890.

51 In der Schweriner Galerie befanden sich zwei Kopien von Findorffs Hand nach Gemälden von Jean Baptiste Oudry. Die Originale existierten ebenfalls in der großherzoglichen Kunstsammlung. Vgl. Lenthe 1836, Nr. 695; Prosch 1863, Nr. 33; Schlie 1882, Nr. 376; Schlie 1890, Nr. 376; sowie Groth 1792, Nr. 20; Prosch 1863, Nr. 16; Schlie 1882, Nr. 379; und Schlie 1890, Nr. 279. Daneben existierten in der Galerie zu Ludwigslust zwei Kopien eines unbekanntes Malers nach Gemälden von Philips Wouwerman, deren Vorbilder in der Galerie zu Schwerin aufgestellt waren. Vgl. Lenthe 1821, Nr. 59 und Nr. 60; Schlie 1882, Nr. 1131 und Nr. 1132; Schlie 1890, Nr. 1131 und Nr. 1132; Seelig (Hg.) 2010, 244–246. Vgl. im vorliegenden Band die Ausführungen Kristina Hegners.

52 Das Museum verfügte noch über drei weitere Kabinette, die jedoch für die Sammlung zeitgenössischer Kartons bestimmt waren. Vgl. Schlie 1890, Vorwort.

druckt werden. Eine solche Intention würde an die Ausstellungspraxis des 18. Jahrhunderts anknüpfen, in der eine dichte Hängung der Gemälde als ästhetisch empfunden wurde.<sup>53</sup> Zudem ist anzumerken, dass die Frage nach der Vollständigkeit einer Sammlung nur von jemanden beantwortet werden konnte, der sie eingehend betrachtete hatte und über die nötigen Kenntnisse der Kunstgeschichte verfügte. Durch die Verwendung von Kopien zum Füllen der Sammlungsräume nutzten die Fürsten also alle ihnen offenstehenden Möglichkeiten, dem Ideal einer üppigen *und* vollständigen Sammlung wenigstens dem ersten Anschein nach nahe zu kommen.

Die Untersuchung fürstlicher Sammlungen auf ihren repräsentativen Charakter hin hat gezeigt, dass die Öffnung derselben für das allgemeine Publikum nicht als selbstloser Akt des Fürsten, sondern als neue Form der Legitimation althergebrachter Herrschaftsansprüche zu verstehen war und ist. Dabei bedienten sich die Fürsten zum einen traditioneller Mittel wie monumentaler Bauten und Dekorationssysteme sowie der Verkörperung des Herrscherhauses in Form von Standbildern und Büsten. Zudem wurde erstmals die inhaltliche, möglichst „geschichtlich vollständige“ Zusammensetzung der Sammlungen als Mittel der höfischen Repräsentation eingesetzt. Ein reich gefülltes Museum mit dicht behängten Wänden sollte den Besucher wie in den Galerien des 17. und 18. Jahrhunderts vor allem in Erstaunen versetzen und den Reichtum des Fürsten verdeutlichen. Darüber hinaus sollte die vollständige Sammlung, und dies war neu, Bildung und guten Geschmack vermitteln, den Fürsten somit unter dem „Deckmantel des Mäzenatentums“<sup>54</sup> als Garant für Kultur und Bildung inszenieren und seine kulturelle Überlegenheit gegenüber dem Bürgertum manifestieren. In den untersuchten Sammlungen wurden teilweise in großem Umfang Kopien eingesetzt, um diese Zwecke zu erfüllen.

Auch wenn die Stellvertreter-Funktion zu den zentralen Aufgaben der Gemäldekopie in jenen Sammlungen gehörte, kann Peter Blochs anfänglich zitierte Einschätzung, dass der „ideelle und materielle Wert einer Kopie“ durch ihren „Hinweischarakter auf das Original“ bedingt sei, nicht vollständig unterstützt werden.<sup>55</sup> Durch das *Ersetzen* des nicht zu erlangenden Originals ermöglichte die Kopie es kleineren Fürstentümern, an die Standards in größeren Sammlungen, wie denen in Berlin, Dresden oder München, anzuknüpfen und einen Kanon europäischer Kunstgeschichte zu repräsentieren. Zugleich wurde sie für die ihr eigene Qualität der Treue auch und gerade als Kopie wertgeschätzt. Der Gemäldekopie kam damit innerhalb der höfischen Repräsentation des 19. Jahrhunderts eine nicht unerhebliche Rolle zu.

53 Meijers 1995, 22.

54 Grasskamp 1981, 38.

55 Bloch 1979, 48.

## Archivquellen

[HPE] Herzogliches Privatarhiv Eutin:

Best. III, 3, Kammerherrenamt, Kunstsachen, Kopien

Best. III, 10, Kammerherrenamt, Kunstsachen, Ältere Verzeichnisse der Kunstwerke in den großherzogl. Gebäuden zu Oldenburg

Best. III, 11, Kammerherrenamt, Kunstsachen, Ältere Verzeichnisse der Galerie

[Prosch 1863] Archiv des Staatlichen Museums Schwerin: Catalog und Inventarium der Großherzoglichen Gemälde Gallerie und der Großherzoglichen Sammlung plastischer Kunstwerke in Schwerin, Im October 1863, Dr. E. Prosch (Dieser Catalog wurde genau verglichen mit jedem einzelnen Stücke der Sammlung, er wurde hinach verbessert und vervollständigt, Schwerin den 1. October 1868, Dr. E. Prosch, das ganze Inventarium nachgesehen, richtig befunden und dem Gallerie-Aufwärter Freimann übergeben, Schwerin d. 12. October 1874, Dr. E. Prosch)

## Bibliografie

Augustyn, Wolfgang / Söding, Ulrich (Hg.): Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 26), Passau 2010.

Ausst.-Kat. Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2012), hg. v. Ariane Mensger, Bielefeld 2012.

Ausst.-Kat. Mustergültig. Gemäldekopien in neuem Licht. Das Reiff-Museum der RWTH Aachen (Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum 2008/2009), hg. v. Martina Długaiczky und Alexander Marksches, Berlin 2008.

Baudis, Hela: Rudolph Suhrlant 1781–1862, Schwerin 1987.

Bloch, Peter: Original. Kopie. Fälschung, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, 16.1979, 41–74.

Borgmann, Karsten: Die Integrationskraft der Elite. Museumsgeschichte als Sozialgeschichte, in: Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990, hg. v. Alexis Joachimides und Sven Kuhrau, Dresden [u. a.] 1995, 94–107.

Bothe, Rolf (Hg.): Neues Museum Weimar. Geschichte und Ausblick, München 1997.

Bussler, Robert: Der Rafael-Saal. Verzeichniss der im Königlichen Orangeriehause zu Sans-Souci auf allerhöchsten Befehl aufgestellten Copien nach Gemälden von Rafael Sanzio, Berlin 1861 (unveränderter fotomechanischer Nachdruck der Originalausgabe 1861 nach dem Exemplar in der Bibliothek von Sanssouci, herausgegeben von der Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci 1983).

Catalog des Grossh. Museums zu Weimar, Weimar 1869.

Catalog des Grossh. Museums zu Weimar, Weimar 1874.

Catalog des Grossh. Museums zu Weimar, Weimar 1884.

Gaehgens, Thomas W.: Das Musée Napoléon und sein Einfluss auf die Kunstgeschichte, in:

Frankreich an der Freien Universität. Geschichte und Aktualität, hg. v. Winfried Engler, Stuttgart 1997, 69–95.

Gradel, Oliver: Das Augusteum in Oldenburg. Großherzogliches Kunstmuseum und Ausstellungshalle des Oldenburger Kunstvereins (1867–1918), Vortrag gehalten für den Verein Lebendiges Museum e. V. im Oldenburger Schloß am 1. April 1998, Oldenburg 1998.

Grasskamp, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.

Groth, Johann Gottfried: Verzeichniß der Gemälde in der herzoglichen Gallerie, Schwerin 1792.

Hein, Dieter: Kunst, Museen und Bürgertum. Ein Beziehungsgeflecht im Umbruch 1870–1930, in:

Bürgertum und Bürgerlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus, hg. v. Werner Plumpe und Jörg Lesezenski, Mainz 2009, 153–164.

Joachimides, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940, Dresden 2001.

- Kaufmann, Sylke: Louise Seidler als Kustodin der großherzoglichen Gemäldesammlung, in: Ausst.-Kat. Goethes „Bildergalerie“. Die Anfänge der Kunstsammlungen zu Weimar (Kunstsammlungen zu Weimar 2002/2003), hg. v. Rolf Bothe und Ulrich Haussmann (Im Blickfeld der Goethezeit, Sonderbd.), Berlin 2002, 65–70.
- Katalog des Grosz-Herzogl. Museums zu Weimar, Weimar 1910.
- Kemp, Wolfgang: „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einführen“. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch, Frankfurt a.M. 1979.
- Kurzes Verzeichnis der Gemälde, Gips-Abgüsse und Bronze-Nachbildungen der Grossherzoglichen Sammlung im Augusteum zu Oldenburg, Oldenburg 1902.
- Lenthe, Friedrich Christoph Georg: Verzeichniß der Gemälde, welche sich in der Großherzoglichen Gallerie zu Ludwigslust befinden, Parchim 1821.
- Lenthe, Friedrich Christoph Georg: Verzeichniß der Großherzoglichen Gemälde-Sammlung, welche sich auf dem alten Schlosse zu Schwerin befindet, Schwerin 1836.
- Lenz, Christian (Hg.): Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Vier Vorträge, München 1992.
- Meijers, Debora J.: Kunst als Natur. Die Habsburger Galerie in Wien um 1780 (Schriften des Kunsthistorischen Museums, 2), Wien 1995.
- Pennndorf, Jutta (Hg.): Bernhard August von Lindenau und seine Kunstsammlungen, München 1999.
- Pophanken, Andrea: Die Kopiensammlung des Grafen von Schack, in: Ausst.-Kat. Adolf Friedrich Graf von Schack. Kunstsammler, Literat und Reisender (München, Schack-Galerie 1994), hg. v. Christian Lenz, München 1994, 27–44.
- Schlie, Friedrich: Beschreibendes Verzeichnis der Werke älterer Meister in der Grossherzoglichen Gemälde-Gallerie zu Schwerin, Schwerin 1882.
- Schlie, Friedrich: Beschreibendes Verzeichniss der Werke neuerer Meister in der Grossherzoglichen Gemälde-Gallerie zu Schwerin, Schwerin 1884.
- Schlie, Friedrich: Kurzes Verzeichnis der Gemälde im Grossherzoglichen Museum zu Schwerin, Schwerin 1890.
- Schryen, Annette: Die k. k. Bilder-Gallerie im Oberen Belvedere in Wien, in: Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815, hg. v. Bénédicte Savoy, Mainz 2006, 279–303.
- Schumann, Waltraut: Die Hofmaler des 18. und 19. Jahrhunderts in Mecklenburg-Schwerin und ihr letzter Vertreter Theodor Schloepke, Halle 1963.
- Seelig, Gero (Hg.): Die holländische Genremalerei in Schwerin. Bestandskatalog Staatliches Museum Schwerin, Petersberg 2010.
- Spenlé, Virgine: Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich. Der „bon goût“ im Sachsen des 18. Jahrhunderts, Beucha 2008.
- Strittmatter, Anette: Das „Gemäldekopieren“ in der deutschen Malerei zwischen 1780 und 1860, Münster 1998.
- Suckale-Redlefsen, Gude / Suckale, Robert: Vielfalt und Fülle. Streifzüge durch 500 Jahre ostdeutscher Museumsgeschichte, in: Nationalschätze aus Deutschland. Von Luther zum Bauhaus, hg. v. Konferenz Nationaler Kultureinrichtungen (KNK), München 2005, 14–25.
- Voermann, Ilka: Die Kopie als Element fürstlicher Gemäldesammlungen im 19. Jahrhundert, Berlin 2012.
- Weinrautner, Ina: Friedrich Preller d. Ä. (1804–1878). Leben und Werk, Münster 1997.
- Wenzel, Horst: Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur, in: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, hg. v. dems. und Hedda Ragotzky, Tübingen 1990, 171–208.
- Wolf, August: Kopien venezianischer Meisterwerke in der Schack'schen Galerie zu München, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, 11.1876 (20), Sp.313–318; 11.1876 (21), Sp.329–334; 11.1876 (25), Sp.393–398.
- Wolzogen, Alfred, Freiherr von: Schinkels Nachlaß, Bd. 3, Berlin 1863, Nachdruck 1981.



Ralf Bormann

## DAS VERSCHLEIERTE BILD

### Zur Logik der Kopie in der Sammlung des Grafen Wallmoden (1736–1811)

In seiner 1946 veröffentlichten Kurzgeschichte *Von der Strenge der Wissenschaft* gibt Jorge Luis Borges vor, aus einem angeblich 1658 verfassten Reisebericht des – fiktiven – Autors Suárez Miranda davon Kenntnis erhalten zu haben, dass in einem nicht näher bezeichneten Reich „die Kunst der Kartographie eine derartige Vollkommenheit“ erlangt habe,

daß die Karte einer einzigen Provinz den Raum einer ganzen Stadt einnahm und die Karte des Reichs den einer Provinz. Mit der Zeit befriedigten diese übermäßig großen Karten nicht länger, und die Kollegs der Kartographen erstellten eine Karte des Reichs, die genau die Größe des Reiches hatte und sich mit ihm in jedem Punkt deckte. Die nachfolgenden Geschlechter, die dem Studium der Kartographie nicht mehr so ergeben waren, waren der Ansicht, daß diese ausgedehnte Karte überflüssig sei und überließen sie, nicht ohne Verstoß gegen die Pietät, den Unbilden der Sonne und der Winter. In den Wüsten des Westens haben sich bis heute zerstückelte Ruinen der Karte erhalten, von Tieren behaust und von Bettlern [...].<sup>1</sup>

Der Irrwitz dieses kartographischen Unterfangens – in einer für diese Geschichte mutmaßlich vorbildlichen Episode des Romans *Sylvie and Bruno Concluded* von Lewis Carroll (1893) heißt es, eine solche Karte im Maßstabe 1 : 1 sei niemals entfaltet und ausgebreitet worden, da die Bauern aus Furcht vor der Verderbnis ihrer darunter verdeckten Äcker dagegen protestierten – spitzt die vorliegende Frage nach der Kopie in Gestalt nicht nur einzelner darin bewahrter Werke, sondern gar einer gesamten Kunstsammlung, nämlich der des Grafen Wallmoden, auf die Frage nach der ihr innewohnenden Logik zu. Es soll gezeigt werden, wie mit dem Bemühen Wallmodens, mit dem Aufbau einer eigenen Sammlung die seinerzeit wichtigste Referenzsammlung, die Tribuna der Uffizien in Florenz, zu kopieren, zugleich in Hannover ein lokal wirksamer Verblendungszusammenhang geschaffen wurde, der den Blick auf die Einzelwerke in ihrer Eigenschaft als Kopien verschleierte. Ihre Treue empfing die einzelne Kopie dabei aus der Bedeutungsganzheit der imitierten Sammlung, deren ihrerseits bedeutungsstiftende Nachahmung vice versa mit der Ausstellung der Gesamtheit aller Kopien in der imitierenden Sammlung angestrebt war.

1 Borges 1972, 71.



## Die Zerstreung der Sammlung Wallmoden und Rückschlüsse zu ihrem Aufbau

Reichsgraf Johann Ludwig von Wallmoden-Gimborn (Abb. 1), illegitimer Sohn des Welfen Georg II., des Kurfürsten von Hannover und Königs des britischen Weltreichs,<sup>2</sup> hatte im heutigen Georgengarten in Hannover ein Palais errichten lassen und darin in den späten 1790er Jahren<sup>3</sup> seine Kunstsammlung untergebracht (Abb. 2).<sup>4</sup> Er habe mit Graf Ernst Georg August Wallmoden, dem ältesten Sohn des Johann Ludwig Wallmoden, „den reichsten Mann dereinst im Lande“ unter den Hörern seiner Physik-Vorlesung, schreibt Georg Christoph Lichtenberg 1786 aus Göttingen an seinen Neffen.<sup>5</sup> 1811 aber, im Todesjahr Johann Ludwigs, war der sagenhafte Reichtum offenbar bereits verbraucht. Im *Morgenblatt fuer gebildete Staende* äußerte sich am 17. Januar 1812 der Kunstkritiker Basilius von Ramdohr:

Die Sammlung des Grafen Wallmoden: zu bekannt, um weitlaeufig davon zu reden; gleich interessant durch die antiken Statuen und Gemaehld der italienischen Schule. Ich habe Ursache zu glauben, daß diese Sammlung, besonders im Ganzen, zu erstehen waere.<sup>6</sup>

1818 erfolgte durch Wallmodens Nachfahren der Verkauf des Palais an König Georg IV. mitsamt der darin bewahrten Skulpturen. Im gleichen Jahr stellte Johann Heinrich Ramberg, der Königliche Hofmaler der Welfen, einen Auktionskatalog mit 549 Gemälden aus der Wallmoden-Galerie zusammen.<sup>7</sup> Bereits zuvor hatte der Künstler Johann Gerhard Huck von Wallmoden den Auftrag erhalten, „die schoensten Stuecke aus der ansehnlichen Gemaehldesammlung durch seinen Grabstichel zu vervielfaeltigen [...]“.<sup>8</sup> Die diese Stiche vorbereitenden Zeichnungen, die von Wallmodens Nachkommen 1814 in das Album Kielmansegg eingeklebt worden waren,<sup>9</sup> sollten offenbar einem letztlich nie ausgeführten Sammlungskatalog zugrunde gelegt werden. Rambergs Auktionskatalog sowie die über dreißig mutmaßlich von Huck geschaffenen Zeichnungen bilden im Wesentlichen die einzigen Quellen unserer Kenntnis zum Gemäldebestand der Galerie des Grafen Wallmoden. Im September 1818 fand der Ausverkauf der Gemäldesammlung statt. Die Auktion verlief schleppend. Aufgrund zu geringer Gebote kam es zu zahlreichen Rückkäufen durch die Familie Wallmoden, was zum Teil wohl dem schlechten kon-

2 Ausst.-Kat. Hannover 2014, 262 f.; Poter 1896, 756–761.

3 Amt 1996, 76.

4 Der Verf. war Kurator der im Rahmen der Niedersächsischen Landesausstellung 2014 im Schloss Herrenhausen präsentierten Rekonstruktion der Wallmodenschen Sammlung, in der erstmals seit deren Untergang vor 200 Jahren rund 50 antike Skulpturen und 50 Gemälde wieder zusammengeführt wurden, ausführlicher dazu Ausst.-Kat. Hannover 2014, 238–261 u. 408–435.

5 Lichtenberg (Promies) 1994, 672 f.

6 Ramdohr 1812, 59.

7 Ramberg 1818 (nachfolgend RK abgekürzt). Die Sammlung enthielt fraglos noch mehr Werke, z. B. das auf fol. 83<sup>r</sup> des Albums Kielmansegg (nachfolgend AK abgekürzt) wiedergegebene.

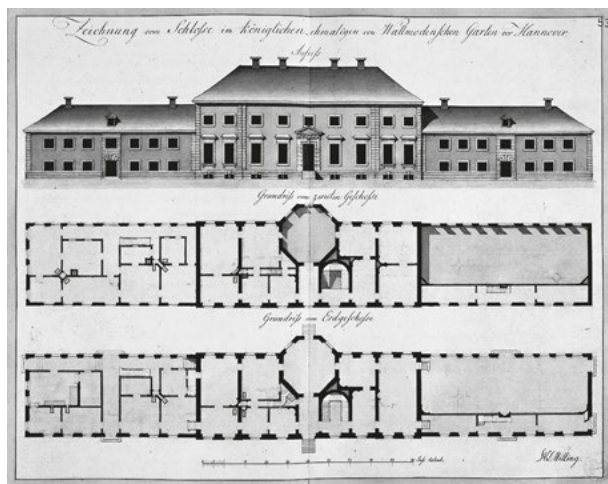
8 Ballhorn 1798, 360.

9 Ausst.-Kat. Hannover 2014, 238 und 409, Kat.-Nr. H 5.

1 Anton von Maron, Portrait des Johann Ludwig von Wallmoden-Gimborn und seiner ersten Frau Charlotte Christiane, geb. von Wangenheim, um 1769, Öl auf Leinwand, 156 × 119,7 cm, Privatbesitz



2 Diederich Christian Ludewig Witting, Ansicht und Grundriss des Wallmodenpalais zu Hannover, März 1818, Feder, Tusche und Aquarell auf Papier, 315 × 400 mm, Hannover, Niedersächsisches Landesarchiv



servatorischen Zustand einiger Bilder geschuldet war.<sup>10</sup> „Diese Auction bewies übrigens“ darüber hinaus, erinnert sich 1873 der Hannoveraner Industrielle und Kunstsammler Bernhard Hausmann, „wie gering damals der Sinn für bildende Kunst“ in Hannover gewesen sei.<sup>11</sup> Etwa ein Viertel der rund 550 Gemälde der ehemaligen Wallmoden-Galerie konnte bislang zumindest ihrem Aussehen nach identifiziert werden. Unter diesen ist derzeit der Standort von ungefähr achtzig Werken bekannt; sie wurden seit 1818 auf diverse öffentliche wie private Sammlungen weltweit verstreut.<sup>12</sup>

Die Galerie des Grafen Wallmoden war verglichen mit den zeitgenössischen Gemäldesammlungen des Ernst Friedrich Herbert Graf zu Münster auf Schloss Derneburg<sup>13</sup> und des Fürsten Georg Wilhelm zu Schaumburg-Lippe auf Schloss Bückeburg sowie der Gemäldesammlung des Johann Friedrich Moritz Freiherr von Brabeck auf Schloss Söder bei Hildesheim die mit Abstand bedeutendste Sammlung in der Region. Sie war Teil des von Wallmoden errichteten Palais am Rande Hannovers und umgeben von einem englischen Garten,<sup>14</sup> einem der ersten seiner Art in Deutschland. Neben dem Westflügel, der als eigenständiger, d. h. als von den Privaträumen im Palais separierter, gleichwohl in die Enfilade der Gartenseite eingebundener Galeriebau konzipiert war, kündigt eine weitere bauliche Eigentümlichkeit des Wallmodenpalais von dem Anspruch der darin angesiedelten Sammlung: Ein aus dem Vorgängerbau, dem Goertzschen Palais, übernommener Achtecksaal wurde von Wallmoden im Zuge der Neu- und Umbauten als markanter Bestandteil dem Grundriss eingefügt;<sup>15</sup> die Mitte der gartenseitigen Enfilade bildend tritt dieser Saal als Drei-Achtel-Schluss deutlich erkennbar und als ein typisches Element einer *maison de plaisance* aus der Fassadenflucht hervor (Abb. 2). Diesen oktogonalen Raum sowie den als Galeriebau ausgeführten Westflügel gilt es bei der unten vorgestellten Rekonstruktion der Hängung der Wallmodenschen Sammlung im Hinterkopf zu behalten.

Die Vermittlung und der Einkauf der Antiken und Gemälde für die Galerie des Grafen Wallmoden erfolgte unter anderem durch den deutschen Antiquar und Kunstagenten Johann Friedrich Reiffenstein, den italienischen Bildhauer und Restaurator Bartolomeo Cavaceppi, den belgischen Landschaftsmaler Nicolas Henri Joseph de Fassin, den britischen Maler, Kunstsammler, Bankier und Antikenhändler Thomas Jenkins sowie den britischen Maler, Archäologen und Kunsthändler Gavin Hamilton.<sup>16</sup> Die archäologische und künstlerische Beratung zur Zusammenstellung seiner Sammlung aber erhielt Wallmoden von Johann Joachim Winckelmann, der 1763 von Papst Clemens XIII. zum Oberaufseher für die Altertümer in Rom ernannt worden war und nicht nur mit vielen

10 Petersen 2009, 48; Hausmann 1873, 109; Strube 1992, 114.

11 Hausmann 1873, 110.

12 Der Verf. bereitet eine monographische Bearbeitung der Sammlung Wallmoden vor, in der die Rekonstruktion ihres ehemaligen Bestandes ausführlich dargelegt werden soll.

13 Strube 1991, 81–104; Strube 1992, 100–153.

14 Kirsch 1993.

15 Nds. HstAH, Mappe 50, Bl. 17; Amt 1996, 74 und 78, Abb. 2.

16 Ausst.-Kat. Göttingen 1979, 16–18; Hausmann 1831, VI Anm. 5; Raspe 1767, 237; Strube 1992, 106 f.

der genannten Kunsthändler und Bildhauer persönlich bekannt, sondern zahlreichen Grand Tour-Reisenden der europäischen Adelshäuser ein bevorzugter Begleiter in Rom und Florenz war. In der Galerie des Grafen Wallmoden waren alle kanonischen Gattungen vertreten. In pauschale Gruppen zusammengefasst, halten Historiendarstellungen und Landschaften (inkl. Seestücke) einander mit einem Anteil von je einem Drittel die Waage, wobei schon für sich genommen dieser hohe Anteil von Landschaften in einer barocken Sammlung erstaunlich ist. Nicht ganz ohne Einfluss auf die Auswahl gerade der Landschaftsbilder dürfte Wallmodens Interesse an der fortschrittlichen Gestaltung seines Englischen Gartens gewesen sein. Die Vielzahl der ein Sechstel der Galerie ausmachenden Portraits lässt ein genealogisches Geltungsbedürfnis Wallmodens mutmaßen; das letzte Sechstel teilen sich Genre und Stilleben.

Nach Kunstlandschaften taxiert, zeichnet sich der auffällig hohe Anteil an Landschaftsmalerei ab: Ein Drittel der Gemälde der Wallmodenschen Sammlung wurde von Holländern gemalt. Nimmt man die mit 15 % vertretenen Flamen hinzu, besteht die Sammlung fast zur Hälfte aus niederländischen Werken. Hier bilden sich neben dem Zeitgeschmack auch die Verfügbarkeit solcher Werke und die räumliche Nähe der Sammlung zu deren Ursprungsgefilde ab. Ein Drittel der Gemälde stammt von der Hand italienischer Maler, mit einem starken Übergewicht der venezianischen Schule, gefolgt von Bologna und dem übrigen Oberitalien, Rom und zu geringem Anteil Neapel. Die Werke florentinischer Meister machten gerademal ein Prozent der Sammlung des Grafen Wallmoden aus, eine bemerkenswert geringe Zahl, der zugleich hohe Aussagekraft für die unten zu erörternden Fragen zur Hängung der Galerie zukommt. Es zeigt sich allemal ein gewichtiger Anteil repräsentativer italienischer oder italianisierender Barockmalerei, dem ein hoher Anteil niederländischer Landschaftsmalerei und Stilleben gegenübersteht.

### Rekonstruktion der Hängung der Wallmodenschen Sammlung

Eine Rekonstruktion der Hängung wird insbesondere dadurch erschwert, dass uns keinerlei direkte Bild- oder Textquellen über die Präsentation in der Galerie Auskunft geben. Die vorhandenen, jedoch nicht zeitgenössischen Quellen – der Rambergsche Auktionskatalog und das Album Kielmansegg – erfordern eine umsichtige Interpretation. Die Vergabe der im Rambergschen Auktionskatalog verwendeten Nummerierung der 549 Gemälde von 1 bis 533 erfolgte offenbar bei der mutmaßlich im Auktionsjahr 1818 vorgenommenen Inventur. Diesen Umstand erhellt ein handschriftlicher Vermerk im Album Kielmansegg zu einem bei Ramberg nicht genannten *Ecce Homo* Carlo Dolces, wonach dieses Werk „bey Inventar nicht gegenwartig“ gewesen „und daher ohne Nr.“ geblieben sei.<sup>17</sup> Die zitierte Notiz setzt somit eine erst mit der Inventur 1818 durch Ramberg erfolgte Nummerierung voraus, bei der das in einer Zeichnung festgehaltene Werk

17 AK, fol. 83r.

Dolces indessen wegen einer zeitweiligen Entfernung aus der Sammlung nicht erfasst worden war; nichtsdestoweniger aber gelangte das Gemälde 1818 zum Aufruf. Grundsätzlich ist die Frage nach dem strukturierenden Impuls des Rambergschen Katalogs zu stellen, insbesondere danach, ob die Auflistung Rambergs in einer systematischen Beziehung zum 1818 vorgefundenen Bestand der Wallmoden-Galerie und der Gestalt seiner Aufbewahrung dort gestanden hat. Erschließt somit der Rambergsche Katalog die Wallmoden-Galerie in einer diachronen Folge, oder bietet er eine synchrone Übersicht des Bestandes?

Um den Aufbau des Kataloges zu verstehen, sind die Zeichnungen nach den Gemälden der Galerie heranzuziehen. 34 solcher Zeichnungen haben sich im Album Kielmansegg erhalten. Mit einer Ausnahme (AK, fol. 83<sup>r</sup>) sind alle Zeichnungen auf eine entsprechende Position im Auktionskatalog beziehbar. Hinzu kommen eine Kreidezeichnung Hucks aus dem Kunsthandel und ein Schabkunstblatt Hucks, zu dem keine Zeichnung als Vorlage bekannt ist. Gleicht man nun die Liste der in den 35 Zeichnungen und dem Schabkunstblatt reproduzierten Werke mit der im Auktionskatalog gegebenen Aufzählung ab, zeigen sich, mit einer Ausnahme, signifikante Gruppierungen unter den Zeichnungen und dem Schabkunstblatt Hucks, die sich wohlgemerkt nicht in der Reihenfolge ihrer Klebung im Album Kielmansegg widerspiegeln, sondern allein durch die Interpolation des Auktionskataloges mit den Zeichnungen aufgedeckt werden. Die so entstandenen Werkgruppen sind, bis auf eine Gruppe von Landschaftsbildern, nicht thematisch sortiert. Vier Gruppen umfassen vier oder fünf Werke, eine aber sechzehn, womit nahezu die Hälfte der Zeichnungen weniger als ein Zehntel der im Auktionskatalog angeführten Positionen als eine Gruppe einklammert, namentlich ausgerechnet die ersten 44 der im Auktionskatalog aufgelisteten Werke. Auf diese Gruppe wird noch zurückzukommen sein.

Schon 1620 legte Giulio Mancini in den *Considerazioni sulla pittura* seine Empfehlungen zur Hängung einer Galerie geordnet nach „den Epochen, den Stoffen und der Beleuchtung“ dar.<sup>18</sup> Auch die strukturellen Eigenschaften auf uns gekommener Sammlungskataloge des 18. Jahrhunderts lassen den Leser des Rambergschen Auktionskataloges erwarten, darin eine Sortierung der aufgelisteten Gemälde entweder in alphabetischer Reihung der Künstlernamen, in einer Zusammenfassung der Werke nach Kunstlandschaften, in einer Gruppierung der Bilder nach den Sujets oder in der Sequenz ihrer Hängung aufzufinden. Den Weg einer alphabetischen Sortierung der 549 Gemälde der Wallmoden-Galerie ist Ramberg offenkundig nicht gegangen, ebenso wenig wird eine – entweder in der Präsentation vorgefundene und dergestalt in Rambergs Liste widergespiegelte oder aber von Ramberg eigens in seiner Liste hergestellte – Ordnung der Werke nach ihrer

18 Mancini (Marucchi) 1956, 5; Stübel 1925, 247–254 und 301–311.

Kunstlandschaft angestrebt.<sup>19</sup> Im Textspiegel der Auflistung wird zudem keine Ordnung der Aufzählung nach Gattungen deutlich, mit der Ausnahme, dass am Ende der Liste die Nummern 473 bis 533 unter der Gattungsbezeichnung „Portraete“ rubriziert sind; Portraits freilich finden sich auch überall sonst im Verzeichnis eingetragen, so dass diese Rubrik am Ende des Verzeichnisses durchaus keine abschließende Aufzählung der Portraits in der Wallmoden-Galerie enthält oder auch nur meint.

Den Auftakt der am Ende des Rambergschen Katalogs gegebenen Aufzählung von Portraits bilden „dreyzehn Porträte schöner Französinnen [...] sämtlich in der lieblichen französischen Manier sehr reizvoll gemalt“. Auch im Hannover nahegelegenen Salzdahlum, dem 1813 niedergerissenen Lustschloss der welfischen Ahnen Wallmodens aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts, war der Zwischentrakt zwischen der kleinen Galerie und dem Corps de Logis, die bauliche Verbindung zwischen den allein der Kunst und den der Repräsentation gewidmeten Räumen, mit Bildnissen „der schoensten Dames von Franckreich“ geschmückt.<sup>20</sup> Das Vorgemach zwischen Speisesaal und großer Galerie zierten „portraits der schoensten Venetianischen Dames“.<sup>21</sup> Den von Ramberg angeführten Portraits mag im Wallmodenpalais eine analoge Funktion zugekommen sein. Gleiches gilt im Übrigen für die auffällige Häufung von Tier- und Küchenstücken, die im hinteren Teil des Auktionskataloges aufgezählt werden. Diesen entsprechen in Salzdahlum „allerhand Schildereyen/von Wildpraet und dergleichen/was zur Kueche gehoerig [...]“ in einer zur Küche angrenzenden Kammer.<sup>22</sup> Es bleibt somit zu konstatieren, dass Ramberg den Auktionskatalog nicht nach Künstlern, Schulen und Sujet, fernen Epochen oder Größe der aufgelisteten Werke geordnet hat. Wo es in der Auflistung dennoch zu Konzentrationen in einer dieser Kategorien kommt, mögen diese somit eine vom Ersteller der Liste bei seiner Begehung des Wallmodenpalais vorgefundene und dergestalt in seine Liste eingeführte Hängeordnung abbilden.

Mithin ist zu fragen, ob Rambergs Reihung der in seiner Liste aufgezählten Gemälde ein Rundgang durch die Galerie zugrunde liegt und sie in ihrer Nummerierung einen solchen Rundgang nachvollzieht. Der Katalog war auf die in den Räumen des Wallmodenpalais stattfindende Auktion und den Nachverkauf im September 1818 gerichtet und sollte als Handreichung den potentiellen Käufer durch das Palais geleiten; was läge näher, als diesen Rundgang in der Abfolge der aufgelisteten Werke abgebildet zu finden? Wie also ist Ramberg bei der Erstellung des Auktionskataloges vorgegangen? Ist er von Raum zu Raum gewandert? Warum aber notierte er dann keine Bezeichnung der Räume, sondern nur eine Nummerierung der dort angetroffenen Gemälde von 1 bis 549? Waren

19 Die Kupferstichsammlung des Grafen Wallmoden indessen war nach Schulen geordnet, Raspe 1767, 203. Zur Hängung nach Kunstlandschaften in zeitgenössischen Sammlungen siehe Gerkens 1974, 113; Ausst.-Kat. Berlin 2013; Ausst.-Kat. München 2009, Bd. 3, 20 f.

20 Gerkens 1974, 125.

21 Querfurt 1710, B 2, A [6].

22 Querfurt 1710, A [5].

die Bilder vielleicht von Ramberg mit Schildern versehen, die mit der Nummerierung seiner im Auktionskatalog gegebenen Liste korrespondierten? Die oben dargelegte Interpolation des Auktionskataloges und der Zeichnungen im Album Kielmansegg hat gezeigt, dass Ramberg beim Erstellen seiner im Auktionskatalog abgedruckten Liste durchaus eine vorhandene Ordnung abgebildet hat. Zugleich muss mit starken Eingriffen in die geplante oder nie wie geplant ausgeführte Hängung und Aufstellung der Kunstwerke gerechnet werden. Denn der oben zitierte Bericht Friedrich Ballhorns<sup>23</sup> lässt vermuten, dass noch 1798 nicht mit einem Abschluss der Einrichtung des Wallmodenpalais zu rechnen war, während Wallmoden um 1803 in Erwartung der (dann mit Unterbrechungen bis 1814 andauernden) Besetzung Hannovers durch die Franzosen eine zumindest teilweise Evakuierung seiner Kunstbestände veranlasste.<sup>24</sup> Nichtsdestoweniger ist einer Beschreibung von 1818 zu entnehmen, dass

[v]ielleicht [...] noch kein deutscher Privatmann einen solchen Reichthum der trefflichsten Werke der Kunst und des Alterthums [vereinte ...]. Sie sind größtentheils in dem schön verzierten großen Garten-Salon seiner Villa vor der Stadt kunstreich geordnet. Doch nur die vorzüglichsten Stücke dieser kostbaren Sammlung findet man in demselben, mehrere nicht minder schätzbare Werke der Malerei und Skulptur befinden sich noch ungeordnet, in mehreren anderen Zimmern des Garten-Palais. Die Wände jenes Saales sind mit den herrlichsten Gemälden geschmückt, und unterhalb dieser erblickt man die schönsten Werke alter und neuer Bildhauerkunst in einer Aufstellung von großer Wirkung.<sup>25</sup>

Wie aber verhält sich die uns bekannte Raumsituation des Wallmodenpalais (Abb. 2) zu der oben aufgedeckten Sequenz? Dazu sei hier an die baulichen Eigentümlichkeiten des Wallmodenpalais erinnert, insbesondere an das zentrale Oktogon und an den Westflügel als selbständiger Galerietrakt. Mit den rund 550 Gemälden und sechzig Antiken waren über 600 Positionen unterzubringen. Bekanntlich bestimmte mit ihrem Auftritt zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Antwerpen die Kontiguität der Bilderwand, wie sie die Liebhaber-Kabinette (*cabinets d'amateur*) zeigten, die Gestaltung von Galerieräumen.<sup>26</sup> Es muss hier offen bleiben, ob das Wallmodenpalais eine barocke Hängung Stoß an Stoß präsentierte oder eine Hängung, wie sie von Mecheln für das *Bilderhaus* in Düsseldorf und noch mehr vom Maler Anton Friedrich Harms für Schloss Salzdahlum dokumentiert ist, genauer gesagt: gegliedert und abgestimmt auf die architektonischen Elemente des Galerieraums; interessanterweise aber ist auf den Wandaufrißen der Galerieräume in Salzdahlum, die Harms 1744 angefertigt hat,<sup>27</sup> nicht nur die Hängung der Gemälde in den Salzdahlumer Räumen zu sehen, sondern auch ihre fortlaufende Nummerierung entlang der räumlichen Abwicklung der darin dokumentierten Wände – vergeben mit hin in der vorliegend auch für den Ramberg'schen Auktionskatalog unterstellten Weise.

23 Ballhorn 1798.

24 Strube 1992, 114; Hausmann 1873, 109.

25 Lohmann 1818, 119 f.

26 Koch 1967, 62 f.; Winner 1962, 151–185; Ausst.-Kat. München/Köln 2002, 127–141.

27 Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, Inv. Nr. H 5.

Die Addition aller im Katalog von Ramberg mitgeteilten Maße ergibt in der Summe eine bemalte Bildfläche von knapp 370 m<sup>2</sup>.<sup>28</sup> Bei einer unterstellten barocken Hängung der Gemälde Stoß an Stoß ließen sich allein an den Wänden der Galerie im Westflügel des Wallmodenpalais bereits deutlich mehr als ein Drittel des Bestandes unterbringen; auf Schloss Salzdahlum waren wie im Düsseldorfer *Bilderhaus* sogar auf den beweglichen Fensterklappen Bilder angebracht.<sup>29</sup> Ein Platzproblem, hochgerechnet auf die Wandflächen des gesamten Wallmodenpalais, bestand somit nicht. Ordnet man nun die Maße der Werke in der in Rambergs Liste gegebenen Reihenfolge, bildet sich eine signifikante Konzentration großer, sehr großer und der größten Bilder unter den ersten 150 im Auktionskatalog gelisteten Werken ab, darunter mit der Kopie nach Veroneses *Hochzeit zu Kana* (Abb. 3)<sup>30</sup> sowie sechs weiteren, drei Quadratmeter und noch größeren Gemälden solche Werke, die nur in dem Galeriebau des Westflügels angemessen präsentiert oder auch nur untergebracht werden konnten. Die starken Schwankungen der Formate innerhalb dieses Feldes erhellt ein vergleichender Blick auf zeitgenössische Kunstkammerbilder, in denen das komplementäre Nebeneinander sehr großer und sehr kleiner Bilder die Hängung einschlägiger Galerien charakterisiert; in eine Liste übersetzt, ergäben sich für die in den Bildern dokumentierte Situation die gleichen starken Ausschläge nach oben und unten, wie sie in der Rambergschen Aufzählung zu beobachten sind.

Nach den ersten rund 150 Positionen aber bricht dieser signifikante erste Teil schlagartig ab, und es folgt ein davon deutlich unterschiedener Bereich von rund 280 Gemälden, von denen nur ein Dutzend größer als ein Quadratmeter, die allermeisten aber kleiner noch als der Median (0,4 m<sup>2</sup>) der Sammlung sind. Der letzte Bereich mit den verbliebenen rund 120 Positionen, darunter die bei Ramberg geschlossen angeführte Gruppe meist großformatiger Portraits, weist wiederum große und einige sehr große Gemälde auf. Innerhalb dieses beschriebenen Musters erscheint es plausibel, in dem zweiten, 280 Positionen umfassenden Feld der Rambergschen Auktionsliste die Hängung der kleineren Wohn- und sonstigen Räume des Wallmodenpalais zu erkennen, in dem signifikanten Feld der ersten 150 im Auktionskatalog aufgelisteten Werke aber die Hängung im Galeriebau des Westflügels – und eines weiteren Raumes, der bei weitergehender Analyse dieses ersten Feldes entdeckt werden kann. Denn wie sich zeigen lässt,

28 Die Hälfte der Gemälde im Bestand sind Galeriebilder >0,4 m<sup>2</sup>, die anderen sind Bilder im Kabinettformat <0,4 m<sup>2</sup>. Das größte unter ihnen ist die Kopie nach Veroneses *Hochzeit zu Kana*, heute noch in welfischem Familienbesitz, das auf eine Fläche von sechseinhalb Quadratmeter kommt. Die durchschnittliche Größe aller 549 Bilder (0,7 m<sup>2</sup>) übersteigt den Medianwert (0,4 m<sup>2</sup>) der Wallmodenschen Galerie deutlich; dies erhellt, dass bei einer Zusammenschau der Gemälde mit einer Fläche von >0,7 m<sup>2</sup>, die etwas mehr als ein Viertel des Bestandes ausmachen, und dem restlichen Dreiviertel kleinerer Bilder, die Sammlung einen nahezu exponentiell ansteigenden Bestand von sehr vielen recht kleinen Bildern zu wenigen sehr großen und sperrigen Werken aufweist.

29 Ausst.-Kat. München 2009, Bd. 3, 20.

30 RK, 134.





3 Hochzeit zu Kana, nach 1607, Kopie nach Paolo Veronese, Öl auf Leinwand, 212 × 301 cm, Pattensen, Marienburg, Sammlung S.K.H. Ernst August Erbprinz von Hannover, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg

tritt uns innerhalb dieses Feldes eine weitere Untergruppe auffällig entgegen, die etwa die ersten vierzig Positionen des Rambergischen Auktionskataloges enthält, und aus den gleichen rund vierzig Werken besteht, deren Zusammengehörigkeit bereits die oben dargelegte Interpolation des Auktionskataloges mit den Zeichnungen und Schabkunstblättern Hucks offenlegte.

Die Signifikanz dieses kleineren, die ersten rund vierzig Gemälde umfassenden Feldes der Rambergischen Aufzählung liegt zudem in der auffälligen Häufung von Bildern im Hochformat. Mit Blick auf den Gesamtbestand der Wallmoden-Galerie ergibt sich ein ausgeglichenes Verhältnis von Hoch- und Querformaten. Unter den ersten vierzig Werken der Aufzählung aber überwiegen die Hochformate um das Dreifache. Zur möglichen Erklärung dieses Sachverhaltes ist an die neben dem Galeriebau im Westflügel zweite räumliche Eigentümlichkeit des Wallmodenpalais zu erinnern: das zentrale Oktogon. Anders noch als im heutigen Bau war dieser Saal, wie der Plan von 1818 nachweist (Abb. 2), durchgehend über beide Geschosshöhen des Palais ausgeführt. In diesem Raum boten sich mehr als vierzig Quadratmeter Wandfläche für die Hängung von Gemälden, mögliche Hängungen an den beweglichen Fensterklappen wie auf Schloss Salz-

dahlum und im Düsseldorfer *Bilderhaus* nicht mitgerechnet. Die ersten vierzig Gemälde des Rambergischen Auktionskataloges beanspruchen eben diese Fläche. Aufgrund der starken Durchfensterung des Raumes und der Wandunterbrechungen durch drei das Palais von diesem Raum aus erschließende Türen stehen meist nur schmale Wandstücke zur Verfügung, was die Hängung von hochformatigen Gemälden begünstigt. Die mögliche Hängung einiger Gemälde als Supraporten freilich mag dabei befremden, wie auch die nicht erhaltene Wandgliederung des Oktogons mit Pilastern aus Marmorstück die Hängung der Gemälde nicht erleichtert haben wird.<sup>31</sup>

Hier ist der Ort, die eingangs erwähnte, mutmaßlich imitierte Sammlung in Erinnerung zu rufen. Oktogonale Räume innerhalb einer für die Aufnahme von Kunstwerken bestimmten Raumfolge dienten bekanntlich der Herausstellung der rarsten oder bedeutendsten Positionen. Vorbildlich war der oktogonale Tribuna genannte Galerieraum in der Galerie der Uffizien, den Bernardo Buontalenti für Francesco I. de' Medici in den späten 1580er Jahren errichtet hatte und der die bedeutendsten Antiken und Gemälde der Mediceischen Kunstsammlung aufnahm. Auf dem berühmten Gemälde, das Johann Joseph Zoffany im Auftrag der Königin Charlotte, der Ehefrau Georgs III., des Halbneffen des Grafen Wallmoden, ausführte, ist die Ausstellung in der Tribuna der 1770er Jahre, und damit aus der Zeit des Aufbaus der Wallmodenschen Sammlung in Hannover, genauestens dokumentiert. Es zeigt die dortige Gegenüberstellung antiker Skulptur mit den Meisterwerken der italienischen und flämischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts (Taf. XIV).<sup>32</sup> Gleichwohl die nachfolgenden Ausführungen bauikonologisch unter der Annahme vorgebracht werden, dass Wallmoden mit seiner Kunstsammlung eine – allemal verwegen zu nennende – Nachahmung der Florentiner Tribuna angestrebt hat, so sei darauf verwiesen, dass diese Hypothese mitunter, und zwar in der bereits beklagten Ermangelung direkter Quellen, von idealtypischen Voraussetzungen ausgeht. Auch werden die bedeutenden Sammlungen, die während Wallmodens zwanzigjährigem Aufenthalt als Botschafter Großbritanniens am kaiserlichen Hof in Wien dort aufgebaut und eingerichtet wurden (so im Oberen Belvedere, um nur die kaiserliche Galerie zu nennen), schwerlich ohne Einfluss auf Wallmodens Vorstellungen einer Präsentation seines Kunstbestandes geblieben sein.

Ein zur dargelegten Häufung von Hochformaten hinzutretender, weiterer signifikanter Aspekt, die Konzentration von Historienbildern italienischer Provenienz unter den ersten rund vierzig Gemälden, bestärkt die Vermutung, mit ihnen die Gemälde vor sich zu haben, mit denen Wallmoden seine Kopie der Mediceischen Tribuna bestückte. Vollends aber deutet darauf der in Hannover wie in Florenz deutlich überproportionale Anteil von Gemälden aus dem 15. und 16. Jahrhundert hin.

31 Nöldeke 1932, 105.

32 Millar 1967; Treadwell 2009, 219–293; Webster 2011.

Die Gegenprobe zu der Herleitung der Imitationsabsichten Wallmodens liefert der direkte Vergleich der von Zoffany dokumentierten Gemälde mit dem Bestand der Hanoveraner „Tribuna“: Tatsächlich läßt sich für jede Position in Florenz ein Pendant im Oktagon des Wallmodenpalais benennen,<sup>33</sup> wobei die einschlägigen Werke nicht nur in fast allen Fällen unter den ersten vierzig der in der Liste Rambergs angeführten Gemälde zu finden sind, sondern zumeist auch als Vorlage der im Album Kielmansegg enthaltenen Zeichnungen dienten. Hervorgehoben sei hier nur Annibale Carraccis *Venus mit Satyr und Cupido* in Florenz, der in Hannover Paolo Veroneses *Nymphe und Satyr mit schlafendem Cupido* entspricht.<sup>34</sup> Interessanterweise bewahrte die Sammlung Wallmoden ebenfalls Kopien nach Carraccis Gemälde<sup>35</sup> wie auch von Tizians *Venus von Urbino*;<sup>36</sup> offenbar aber wurde das themenverwandte und zudem als ein Original angesehene Gemälde Veroneses schließlich für eine Hängung in der Wallmodenschen „Tribuna“ vorgezogen, die verschollenen Kopien nach Carracci und Tizian, deren Qualität wir nicht kennen, an weniger prominenter Stelle im Wallmodenpalais untergebracht. Veroneses Gemälde indessen, das nachfolgend über Umwege in die Uffizien gelangte,<sup>37</sup> war in der Wallmodenschen „Tribuna“ einer Kopie nach Raffaels im Louvre bewahrter *Großer Heiliger Familie* beigesellt (Abb. 4),<sup>38</sup> um durch Vergleichung des frivolen Stelldichens zweier dem Heidentum angehörender Wesen mit der sittsamen *Heiligen Familie* die einander widerstreitenden Gewalten innerhalb des in der Sammlung repräsentierten barocken Kosmos auszuweisen.

### Die Kopien der Wallmodenschen Sammlung

Den Besucher der Wallmoden-Galerie erwarteten somit Begegnungen mit Kopien nach berühmten Meisterwerken an den prominentesten Stellen der Sammlung. Durchaus selbstbewusst werden die Urheber dieser Bilder genannt; so rühmt Ramberg im Auktionskatalog die getreue Kopie Charles Alphonse Dufresnoys nach Raffaels *Großer Heiliger Familie*, man müsse

dieses Bild nicht als eine gewöhnliche Copie betrachten, denn diese Copie entstand durch die Hand eines geschätzten Malers und Kenners, der die Schönheiten seines genialen Vorbildes, dieses wahrhaft göttlichen Kunstwerkes vollkommen fühlte.<sup>39</sup>

Zur Ergründung des Sammelinteresses Wallmodens kommt es sonach weniger auf den heute veranschlagten Wert eines Kunstwerks, sondern vielmehr auf die von Wallmoden vorgesehene Funktion der Bilder an. Kopien kaufte oder bestellte er, wenn die Originale

33 Dazu ausführlich Ausst.-Kat. Hannover 2014, 250.

34 RK, 23, AK, fol. 76r.

35 RK, 104.

36 RK, 103.

37 Öl auf Leinwand, 154 × 117 cm, Inv. Nr. 1890n. 9941.

38 RK, 19.

39 RK, 7.



4 Charles Alphonse Dufresnoy, Die Große Heilige Familie, nach 1656 (?), Kopie nach Raffael, Öl auf Leinwand, 209 × 132 cm, Landesmuseum Hannover

nicht zu erlangen waren, um empfundene Fehlstellen in seiner Sammlung zu füllen. Mit welchem Vorsatz aber waren diese Lücken nach dem Willen Wallmodens zu schließen, vor welcher Folie machten sich die Leerstellen im Tableaux der Bilder Wallmodens als solche überhaupt erst bemerklich? Die empfundenen Lücken weisen auf das Vorbild, vor dessen angenommener Vollkommenheit sich die Lückenhaftigkeit der eigenen Sammlung offenbart. Eine Hermeneutik der Lücke und der in der Sammlung bewahrten Kopien, die die Lücken schließen sollten, entschlüsselt den gedanklichen Ursprung der Sammlung Wallmoden, insbesondere die Programmatik einer der Frage nach dem Einzelwerk übergeordneten Sammlungsstrategie: So erweist sich Wallmodens gesamte Ausstellungsanlage als eine Kopie der Florentiner *Tribuna* in den Uffizien, ohne diese im Einzelnen genau zu kopieren oder auch nur kopieren zu müssen.

Für den umgekehrten Fall, in dem eine Kopie für ein Original gehalten wurde, sei exemplarisch auf das kuriose Schicksal hingewiesen, das ein in der Wallmoden-Galerie außerordentlich prominent gehängtes, zunächst Tizian (AK, fol. 87<sup>r</sup>), dann Giorgione



5 Johann Gerhard Huck (zugeschrieben), Zwei Liebende, um 1800, vermeintlich nach Tizian, Rötrel auf Papier, 221 × 292 mm (Bildmaß), Privatbesitz

(RK, 1) zugeschriebenes Gemälde *Zweier Liebender* genommen hat. Noch der oben schon genannte Sammler Bernhard Hausmann, der das Bild 1818 erworben hatte, führt es im von ihm selbst verfassten Bestandskatalog von 1831 an erster Stelle an und bestaunt „das berühmteste Bild“ seiner Sammlung<sup>40</sup> wortreich als ein Werk Giorgiones, dem „seltenen Meister aus der höchsten Blüte Venezianischer Kunst“.<sup>41</sup> Nach seiner Odyssee durch die Hände der Welfen und in die Fideikommissgalerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg im einstweilen preußisch gewordenen Hannover fristete das Gemälde, unterdessen im kunsthistorischen Urteil herabgereicht zu einer Kopie nach einem unbekanntem Werk des Giacomo Palma il Vecchio, schließlich sein Dasein in einem Kabinettraum des dortigen Provinzialmuseums.<sup>42</sup> 1924 wurde sein Wert auf 600 Mark geschätzt, 1926 schließlich wurde es zu einem unbekanntem Preis mit (vorerst) unbekanntem Verbleib verkauft.<sup>43</sup> Schon die im Album Kielmansegg enthaltene Zeichnung Hucks nach diesem

40 Das er seinerzeit freilich für nur 85 Taler habe erwerben können. Hausmann 1873, 110.

41 Hausmann 1831, 1 (Nr. 1).

42 Reimers 1905, 99 (280).

43 Ebd., gemäß den Annotationen im Exemplar des Landesmuseums Hannover.

6 Unbekannter Fotograf,  
Fotografie des Gemäldes Zwei  
Liebende nach Giacomo Palma il  
Vecchio, 2014, Fotoabzug von der  
um 1900 belichteten Glasplatte,  
180 × 240mm, Landesmuseum  
Hannover



7 Zwei Liebende, Kopie der  
Kopie nach Giacomo Palma il  
Vecchio, Öl auf Leinwand, 60 ×  
80cm, Hannover, Privatbesitz



Werk (Abb. 5) lässt an der exorbitanten Wertschätzung zweifeln, die dem Gemälde durch Wallmoden und Hausmann widerfahren war, erst recht aber eine im Glasplattenarchiv der Landesgalerie bewahrte Fotografie, die uns das Werk in einer schwarzweißen Aufnahme überliefert (Abb. 6). Ein Abzug dieser Glasplatte war 2014 in der Wallmoden-Ausstellung zu sehen, weshalb schließlich eine Besucherin darin das Bild wiederzuerkennen vermeinte, das in ihrem Wohnzimmer hing. Keine Gelegenheit auslassend, die Rekonstruktion der Sammlung Wallmoden voranzutreiben, folgte der Kurator der Einladung der Hannoveraner Bürgerin, um das beschriebene Gemälde tatsächlich über ihrer Couchgarnitur anzutreffen (Abb. 7). Dorthin war das Bild, das, jedenfalls dem heutigen Auge, einem Giorgione nicht fremder sein könnte, über eine Erbtante der heutigen Be-

sitzerin, die von der vermeintlich gräflichen, zwischenzeitlich gar königlichen Provenienz ihres Gemäldes nicht wusste, in den 1920er Jahren als Überbleibsel aus der Konkursmasse eines verwandten Hannoveraner Kunsthändlers gelangt. So scheint es zunächst, als hätten in der Wohnstube der heutigen Besitzerin die beiden Enden der Provenienz des Bildes zueinander gefunden: Als Requisite aus dem Repertoire wohlstandsbürgerlichen Wandschmucks freilich scheint das Werk allemal seinen Zauber, der noch auf Wallmoden und Hausmann beträchtliche Wirkung gezeigt hatte, eingebüßt zu haben. Bei genauerem Hinsehen aber zeigt sich, dass dieses in den 1920er Jahren in Familienbesitz gelangte Werk gar nicht mit dem Wallmodenschen Bild identisch ist, das in den 1920er Jahren das Provinzialmuseum Hannover verlassen hatte, sondern es sich vielmehr um eine Kopie nach jener auch weiterhin verschollenen Kopie handelt: Der Rambergsche Auktionskatalog wie die gewöhnlich zuverlässigen Bestandskataloge des Provinzialmuseums teilen mit, dass das Wallmodensche Gemälde auf Holz gemalt sei, das neue gefundene Werk aber ist auf Leinwand ausgeführt. Außerdem sind im Detail Abweichungen zu beobachten, wie beispielsweise bei der Form der Lippen der Dame, bei ihrer Frisur sowie in der Landschaft im Hintergrund, die bei der zweiten Kopie weitaus summarischer ausfällt (Abb. 6 und 7).

### Die Geschichtlichkeit des Sehens

Gleichwie möchte man an Han van Meegeren denken, der, um das schmale Œuvre überlieferter Werke Vermeers zu erweitern und damit die zeitgenössischen Kunsthistoriker in Entzückung zu versetzen, zwischen 1935 und 1943 Fälschungen geschaffen hatte, deren malerische und stilistische Eigenheiten es dem heutigen Auge vollkommen unverstänlich erscheinen lassen, dass jemals jemand, erst recht aber Kenner und Bewunderer Vermeers, an ihre Echtheit hatten glauben können. Heinrich Wölfflins Diktum von der Geschichtlichkeit des Sehens findet sich in beiden Fällen bestätigt: Innerhalb der in Hannover inszenierten *aemulatio* der Mediceischen Tribuna durch die Sammlung Wallmoden war der ersten Kopie eine Bedeutung angewachsen, die sie infolge der Zerstreuung der Sammlung und der damit einhergehenden Wahrnehmungsverschiebung als Einzelwerk aus dem Verblendungszusammenhang der Sammlung herausgetreten und in den Blick genommen, in den Augen des Verfassers des Kataloges von 1905 entbehrt.<sup>44</sup> Um als Original Giorgiones zu funktionieren, bedurfte das Bild der Rückbindung an eine dem Betrachter geläufige Referenz, handelte es sich bei ihm noch um den von der Grand Tour heimkehrenden Aristokraten des 18. oder schon um den Bildungsbürger des 19. Jahrhunderts. Man war dazu bereit, die gesammelten und betrachteten

44 Reimers 1905, 99 (280). Das Katalogexemplar des Getty Research Institute enthält freilich eine Annotation unbekanntem Urhebers und unbekanntem Zeitpunkts, die das Werk wiederum dem Palma il Vecchio zurückgibt. Da der Katalog nicht bebildert ist, wird dieses Urteil vermutlich vor dem Werk oder anhand einer Fotografie gefällt worden sein.

Dinge für das zu nehmen, was sie nicht sind, die stilistische und malerische Verschiedenheit sowie die geringe künstlerische Qualität nicht zu sehen und durch das Werk hindurch vor allem auf das außerhalb des Werkes gelegene, es als Einzelding umfangene und übersteigende Bedeutungsganze zu schauen. Hier ist Foucaults Lesart von Cervantes' *Don Quixote*, der nach seiner Lektüre der Amadisromane „überall nur Ähnlichkeiten und Zeichen der Ähnlichkeit“ sieht, hilfreich.<sup>45</sup> Analog sammelten auch die Betrachter der Wallmodenschen Kopien „alle Zeichen und überschütte[ten] sie mit einer Ähnlichkeit, die sich unaufhörlich fortpflanzt.“<sup>46</sup> Denn sobald „die Menschen irgendeine Ähnlichkeit zwischen zwei Dingen bemerken, pflegen sie von beiden, mögen diese selbst in gewisser Hinsicht voneinander verschieden sein, das auszusagen, was sie nur bei einem als wahr erfunden haben.“<sup>47</sup>

Stéphane Mallarmé hat mit seiner Zeile „le monde est fait pour aboutir à un beau livre“<sup>48</sup> das Äußerste dieses Verhältnisses aufgezeigt: *Die Welt sei dazu geschaffen, um auf ein schönes Buch hinauszulaufen*. Die aber zwischen zwei durch eine solche Ähnlichkeitsvermutung verbundene Werke tretende und diese schließlich auflösende Diskontinuität der empirischen Wahrnehmung, die in einem solchen Umkippen der Wahrnehmung zutage tritt, „die Tatsache, daß eine Kultur mitunter in einigen Jahren aufhört zu denken, wie sie es bis dahin getan hat, und etwas anderes und anders zu denken beginnt“,<sup>49</sup> lenkt unseren Blick auf die Logik der getreuen Kopie. Sie folgt hier einer Logik der Zugehörigkeit, namentlich der Zugehörigkeit zu einer prekären Sammlung an der Schwelle der Umwälzungen der Französischen Revolution.<sup>50</sup> Wodurch aber wirkt diese Logik auf den Besucher einer mit zahlreichen Kopien bestückten Galerie? „Ohne die Imagination gäbe es keine Ähnlichkeit zwischen den Dingen“:

Wenn es aber in der Repräsentation nicht die dunkle Kraft gäbe, sich einen vergangenen Eindruck erneut zu vergegenwärtigen, würde keiner einem vorangehenden ähnlich oder unähnlich erscheinen. [...]. Man sieht das doppelte Erfordernis. Es muß in den repräsentierten Dingen das eindringliche Gemurmel der Ähnlichkeit geben, es muß in der Repräsentation den stets möglichen Rückgriff der Imagination geben. Weder das eine noch das andere dieser Requisiten kann auf das verzichten, das es ergänzt und ihm gegenübersteht.<sup>51</sup>

In der durch die barocke Sammlung gegebenen Ordnung der Dinge, „in der Nähe der Extreme oder ganz einfach in der plötzlichen Nachbarschaft beziehungsloser Dinge“, sind

45 Foucault 1974, 81.

46 Ebd., 82.

47 Descartes 1906, 3.

48 Mallarmé 2003, 702.

49 Foucault 1974, 83.

50 Wallmoden, der sich als Oberbefehlshaber der kurhannoverschen Armee 1803 den napoleonischen Truppen ergeben musste, hatte eine deutliche Vorstellung von der Bedeutung der Epochenschwelle von 1789; fast ein Fünftel der Bände seiner umfangreichen Bibliothek widmeten sich dem Geschehen der Französischen Revolution.

51 Foucault 1974, 104.



die Verwirrungsmöglichkeiten gewissermaßen konstitutiv angelegt; die „Aufzählung, die sie aufeinanderstoßen läßt, besitzt für sich allein bereits eine Zauberkraft [...]“.<sup>52</sup> Grundsätzlich ist hier danach zu fragen, wie ein solches vom Zauber der Aufreihung beseeltes „Denken einen Platz in dem Raum der Welt gefunden“ hat, „wie [...] es darin einen Ursprung“ findet.<sup>53</sup> Und wie kommt es dazu, dass dieses Denken „hier und dort nicht aufhört, ständig erneut zu beginnen“,<sup>54</sup> und schließlich doch damit aufhört, und mit seinem Ende, dem hierophantisch eifernden Jüngling zu Saïs gleich, alle Schleier vor unseren Augen herunterreißt? Der Zerfall dieser auf dem größeren Zusammenhang von Werken gründenden Bedeutung der barocken Sammlung lässt die Kopie aus einem Geflecht aus weit über die Sammlung hinausreichenden Referenzen hervortreten. In der Folge scheitert die Rückbindung der Kopie an die von den einschlägigen Sammlungen vorgegebenen Maßstäbe, deren bedeutungsstiftende Funktion für eine Beurteilung der Kopie weit über einen „lächerliche[n] Aberglauben an die ganz äußeren Formen“ hinausgegangen war.<sup>55</sup>

Nur vordergründig erscheint es widersprüchlich zu denken, auch (und gerade) eine Kopie könne ihren damaligen Betrachter dazu befähigt haben, der von Wallmoden bezweckten *aemulatio* der Tribuna Glauben zu schenken. Denn nach Walter Benjamin ist es die besondere Gebundenheit eines Kunstwerkes an die eigene Geschichte, die unwiederholbar ist, die seine Einzigartigkeit ausmache. Der Kopie, so will es zunächst scheinen, fehle es bereits daran, denn, so Benjamin: „Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus“, „sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“.<sup>56</sup>

Und doch steht das Werk mit seinen physischen Eigenschaften und seiner Geschichte nicht für sich allein, sondern ihm kommt gleichwohl eine Funktion zu. Denn die

Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition. Diese Tradition selber ist freilich etwas durchaus Lebendiges, etwas außerordentlich Wandelbares. [...] Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, daß diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: *Der einzigartige Wert des ‚echten‘ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.*<sup>57</sup>

Die gelungene Auratisierung der Kopien, teils als Originale, teils als hochwertige, treue Kopien, steht und fällt mit der Erhabenheit der Sammlung, für eine treue Kopie der Tribuna gehalten zu werden, als deren konstitutiver Teil die einzelne Kopie nicht wegzudenken ist. Diesen elementaren Zusammenhang zu entzaubern aber wird der Kunsthistori-

52 Ebd., 18.

53 Ebd., 83.

54 Ebd.

55 Hegel (Moldenhauer) 1971, 526.

56 Benjamin 1980, 475 f.

57 Ebd., 480.

ker nicht widerstehen können, auch zu dem Preis des Verlustes einer unwiederbringlichen Sicht auf Sammlung und Werk, wie es in Friedrich Schillers *Verschleiertem Bild zu Saïs* von 1795 heißt:

Gewichtiger, mein Sohn, als du es meinst,  
Ist dieser dünne Flor – für deine Hand  
Zwar leicht, doch zentnerschwer für dein Gewissen.

Unter der Zudringlichkeit des forschenden Blicks zerfällt die kopierte Sammlung wie die Karte in Borges' eingangs zitierter Parabel, und die in ihr bewahrten Kopien ragen nunmehr vereinzelt und der fügenen Aura weitgehend beraubt aus ihren Ruinen hervor. Der ihnen einst zukommende Bedeutungsreichtum aber bleibt fortan nur noch zu erahnen.

## Bibliografie

- Amt, Stefan: Zur Planungsgeschichte des Wallmodenschlosses, in: *Hannoversche Geschichtsblätter*, 50.1996, 71–83.
- Ausst.-Kat. Als die Royals aus Hannover kamen. Hannovers Herrscher auf Englands Thron 1714–1837 (Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum und Museum Schloss Herrenhausen 2014), hg. v. Katja Lembke, Dresden 2014.
- Ausst.-Kat. Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden. Ausstellung zum Gedenken an Christian Gottlob Heyne (1729–1812) (Göttingen, Archäologisches Institut 1979), hg. v. Christof Boehringer, Göttingen 1979.
- Ausst.-Kat. Kurfürst Johann Wilhelms Bilder (München, Alte Pinakothek 2009), 3 Bde., Bd. 3: La Galerie Électorale de Dusseldorf, Nachdr. der Ausg. Basel 1778, hg. v. Reinhold Baumstark, München 2009.
- Ausst.-Kat. Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier (München, Haus der Kunst; Köln, Wallraff-Richartz-Museum 2002), hg. v. Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, Wolfartshausen 2002.
- Ballhorn, Friedrich: Nachricht von der graeflich Wallmoden-Gimborschen Antikensammlung zu Hannover, mit einigen eingestreuten Bemerkungen, in: *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, 1798 (2), 346–360.
- Baumstark, Reinhold: Souverän gewünscht und formvollendet erhalten. Das Galeriewerk des Christian von Mechel und des Nicolas de Pigage, in: *Ausst.-Kat. München 2009*, 7–27.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Dritte Fassung), Frankfurt am Main 1980.
- Bormann, Ralf: Johann Ludwig von Wallmoden-Gimborn, in: *Ausst.-Kat. Hannover 2014*, 262 f.
- Bormann, Ralf: Die Kunstsammlung des Reichsgrafen Johann Ludwig von Wallmoden-Gimborn, in: *Ausst.-Kat. Hannover 2014*, 238–261.
- Descartes, René: *Regeln zur Leitung des Geistes* (*Philosophische Werke*, 1; *Philosophische Bibliothek*, 26a), Leipzig 1906.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1974.
- Gerkens, Gerhard: Das fürstliche Lustschloß Salzdahlum und sein Erbauer Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (*Quellen und Forschungen zur Braunschweigischen Geschichte*, 22), Braunschweig 1974.
- Hausmann, Bernhard: *Verzeichniss der Hausmann'schen Gemählde-Sammlung in Hannover*, Braunschweig 1831.
- Hausmann, Bernhard: *Erinnerungen aus dem achtzigjährigen Leben eines Hannoverschen Bürgers*, Hannover 1873.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Die Verfassung Deutschlands*, in: *ders.: Frühe Schriften*, hg. v. Eva Moldenhauer (*Werke in 20 Bänden*, 1), Frankfurt a. M. 1971, 451–610.

- Kirsch, Rolf: Frühe Landschaftsgärten im niedersächsischen Raum, Göttingen 1993.
- Koch, Georg Friedrich: Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967.
- Lichtenberg, Georg Christoph: Schriften und Briefe, hg. v. Wolfgang Promies, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1994.
- Lohmann, Wilhelm: Geschichts-Abriß und topographisches Gemälde der Königl. Haupt- und Residenz-Stadt Hannover oder: Kurzgefasste Uebersicht und Beschreibung ihrer historischen und Local-Merkwürdigkeiten, wie auch der örtlichen Umgebungen und Schilderung ihres sittlichen und Culturzustandes, Hannover 1818.
- Mallarmé, Stéphane: Sur l'évolution littéraire (Enquête de Jules Huret), in: ders.: *Ceuvres complètes*, hg. v. Bertrand Marchal, Bd. 2, Paris 2003, 697–702.
- Mancini, Giulio: Considerazioni sulla pittura (1620), in: *Considerazioni sulla Pittura, Viaggio per Roma, Appendici*, hg. v. Adriana Marucchi (Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte, 1), Rom 1956.
- Millar, Oliver: *Zoffany and his Tribuna*, London 1967.
- Nöldeke, Arnold: Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, I. Regierungsbezirk Hannover; 2. Stadt Hannover; 2. Denkmäler der eingemeindeten Vorörter, Hannover 1932.
- Oeser, Adam Friedrich: Verzeichniß der Gemälde, welche sich in der Sammlung des verstorbenen Herrn Kammerherrn von Wallmoden in Hannover befinden, nebst beygefüegter Nachricht von ihrem Inhalte, Leipzig 1779.
- Petersen, Joachim: Bernhard Hausmann. Bürger, Fabrikant, Kunstsammler, Göttingen 2009.
- Poten, Bernhard von: Wallmoden-Gimborn, Ludwig Graf von, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, 1896, Bd. 40, 756–761.
- Querfurt, Tobias: Kurtze Beschreibung des Fürstl. Lust-Schlusses Salzdahlum, Braunschweig 1710.
- Ramberg, Johann Heinrich: Verzeichniß der Gräflich-Wallmodenschen Gemaelde-Sammlung, welche am 1sten Sept. des laufenden Jahres und in den folgenden Wochen zu Hannover meistbietend verkauft werden soll, Hannover 1818.
- Ramdohr; Friedrich Wilhelm Basilius von: Beytraege zur Kenntniß der jetzt in Deutschland vorhandenen Kunstsammlungen und Kuenstler, in: *Morgenblatt fuer gebildete Staende*, 1812 (6), 59.
- Raspe, Rudolf Erich: Nachricht von der Kunstsammlung des Hrn. General von Wallmoden zu Hannover, in: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, 4.1767, 201–243.
- Reimers, Jakobus: Katalog der zur Fideikommiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig und Lüneburg gehörigen Sammlung von Gemälden und Skulpturen im Provinzial-Museum ... zu Hannover, Hannover 1905.
- Strube, Nicolaus: Die Derneburger Kunstsammlungen des Grafen Münster, in: Ernst Friedrich Herbert Graf zu Münster. Staatsmann und Kunstfreund 1766–1839. Ein Kolloquium aus Anlaß seines 150. Todestages ..., hg. v. Josef Nolte, Hildesheim [u. a.] 1991, 81–104.
- Strube, Nicolaus: Ästhetische Lebenskultur nach klassischen Mustern. Der hannoversche Staatsminister Ernst Friedrich Herbert Graf zu Münster im Lichte seiner Kunstinteressen (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen, 35; Quellen und Untersuchungen zur allgemeinen Geschichte Niedersachsens in der Neuzeit, 11), Hannover 1992.
- Stübel, Moritz: Deutsche Galeriewerke und Kataloge des 18. Jahrhunderts, in: *Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler* 1925, 247–254 und 301–311.
- Treadwell, Penelope: *Johan Zoffany. Artist and adventurer*, London 2009.
- Webster, Mary: *Johan Zoffany. 1733–1810*, New Haven/London 2011.
- Wettengl, Kurt: Kunst über Kunst. Die Gemalte Kunstkammer, in: *Ausst.-Kat. München/Köln* 2002, 127–141.
- Winner, Matthias: Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets „Allégorie réelle“ und der Tradition, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 4.1962, 151–185.

Carla Mazzarelli

## FAITHFUL SUBSTITUTES

### Rome in the 19<sup>th</sup> Century and Copies as *monumenti-documenti* of State Heritage

"I have heard it confidently estimated, that, adopting the past as criterion, in the space of the thirteen years the resources of the government [of the Pontifical State] will be absorbed".<sup>1</sup> Henry Theodore Tuckerman, the American writer and critic, gave this view on the political and cultural capital of the Pontifical State during the age of the Restoration, after having visited Rome several times during the pontificates of Gregory XVI and Pius IX. In the second edition of *The Italian Sketch Book* published in New York in 1848, Tuckerman recorded his observations on the numerous artists who studied Raphael in the Vatican Stanze and Logge, and it seemed to him that "the artists of the present day are continually studying these dim, though most admirable remains, and find in their contemplation the happiest aids and incitements".<sup>2</sup>

The vivid stories that the writer inserted in his volume on British and American artists he had met at the Galleria Borghese, where they were copying the works displayed in the recently refurbished picture gallery, presented an opportunity to highlight their different attitudes to the *models* as a means to exemplify the different national artistic *schools*: the contemplative spirit of the "Londoner" in front of the *Sacred and profane love* by Titian, the accuracy of the painter from Virginia in front of Correggio's *Saint Magdalene*, the research of proximity to his model by the artist "of a country town of Great Britain" and "the sense of wonder of the native of Baltimore" in front of a copy of Michelangelo's *Sleeping Cupid*. But this digression also highlights how those moments, while brandishing brush and palette, were the occasion of lively conversations on the current state of affairs and, above all, on the artists' respective countries, "the great topic of national policy, republicanism, aristocracy, slavery"<sup>3</sup>, in short: an opportunity to define their own political and cultural identities *in the face of a past* with a reputation yet cosmopolitan.

1 Tuckermann 1848, 84.

2 Tuckermann 1848, 62.

3 Tuckermann 1848, 80f.

Alongside the continuing, although declining, exemplarity of the Eternal City, the international reputation of the Papal Capital in those years was recalled many times and underlined, especially by those internal to the Roman art system. In his *Guida di Roma*, published in 1861, Alessandro Rufini did not fail in his task of informing the conscientious visitor to the papal capital of all the ancient and modern wonders with which the city was positively bristling, right up to the most recently opened modern museums waiting to be explored. Amongst these, a special mention was devoted to the Museo Cristiano Lateranense, one of the most recent museum projects to receive the patronage of Pope Pius IX. In his description of the museum, Rufini records: "The rooms on the fourth side contain authentic copies of Christian paintings from the catacombs."<sup>4</sup> What was it exactly that made these copies so *authentic* as to set them apart from other imitations of the same subject? From reading Rufini's text, an important element appears to be their faithfulness to the originals. Rufini thus clearly considered them on the grounds that they were indeed the only copies whose style and iconography was an authentic rendition of the original catacomb decorations, a quality that imbued them with both documentary and substitutional value.<sup>5</sup>

The copies described by Rufini and Tuckerman serve here as an introduction to the cultural and artistic context that this article deals with, and I will return to them later. The historical time-frame this article focuses on is that of the second Restoration, marked by the reign of Pope Gregory XVI, who ascended the throne of Peter in 1831, up until the end of the temporal power of the papacy under Pius IX. Eventually, in 1870, it was Pius IX who experienced the breach into Rome of troops led by Garibaldi and the proclamation of Italian unification. It was precisely during this time that Rome witnessed the slow but inexorable decline of its role as centre of the arts and of Christianity, a position it had preserved virtually intact since the Renaissance. But this was also a time in which the city made important progress in conservation by launching restoration projects, introducing stricter legislation against exporting and illegal archaeological digs as well as new regulations governing the pontifical museums. Related to this development was the implementation of precise restrictions against those copyists who, through inexperience or wilful fraudulence, had long been jeopardising the unique nature of the city's great masterpieces.<sup>6</sup>

However, the documentation of the large number of requests from foreign students in Rome as well as French and Russian *pensionnaires* to access the museums or churches for copying works of art also testifies to the revival of the Eternal City as a central des-

4 "Nelle camere che sono al quarto lato si vedono copie *autentiche* di pitture cristiane delle catacombe", Rufini 1861, 83. On the Museo Cristiano Lateranense see Utro 2006.

5 See Mazzarelli 2013, 89.

6 For recent historical and art historical studies on the last decades of the history of the Papal States see in particular: Monsagrati 2000, 1007–1058; Longo/Fabbrini/Zaccagnini (eds.) 2009; Capitelli 2011.

mination for studying the arts in those years. Thanks to new strategies of display and numerous restorations, the role of pictorial models seems to have acquired new importance alongside that of ancient models, which was never in crisis.<sup>7</sup>

Meanwhile the launch of new and impressive campaigns of reproduction, sponsored by the papal courts or by the European Academies, conveys that the Romans, too, were aware of the artistic methods of copying and their function in academic education. Between 1833 and 1841 the *pensionnaires* of the French Academy in Rome, directed by the painter Jean-Auguste-Dominique Ingres, were committed to the realization of large copies for a projected Museum of Copies in Paris, sponsored by the Ministry Adolphe Thiers (fig. 1 and 2).<sup>8</sup> Furthermore, in the 1840s the Prussian king Frederick William IV started the project of a Raphael Hall in the Orangerie of the Park Sanssouci in Potsdam, built by Friedrich August Stüler from 1851 onwards, and for the copies of Raphael's paintings he commissioned artists resident in Rome and in Italy in those years.<sup>9</sup> Finally, since the 1820s pensioners from the Academy in St. Petersburg were variously engaged in making copies in a one-to-one scale after large paintings of the Roman school (fig. 3; plate XV).<sup>10</sup> Therefore, the Roman museum rooms as well as the scaffolding in the churches were ever more crowded with copyists.<sup>11</sup>

The papal authorities, however, faced with these major initiatives, assumed at times a contradictory attitude, which highlights the fragility of Rome's position in that cultural and political era. On the one hand, these initiatives confirmed the papal city as an artistic capital, and so they should be supported or at least not hindered. But on the other hand, these extensive programs of reproduction aiming to transfer *Rome outside of Rome* were likely to become, in the long run, an additional threat to its central role, and in some cases they actually collided with Pontifical laws protecting the originals. This collision can be interpreted as a symptom of the will to mark the boundaries of each other's cultural identities in a cosmopolitan Rome, while at the same time strengthening the system of European National States. This is the political, historical and cultural context in which the pontifical administration developed a new phenomenon with public commissions of what can only be termed as *state copies* of artworks.<sup>12</sup> Besides having an important self-promotional function at a time when the papal institutions were feeling the encroachments of modernity which had gripped other European capitals, these commissions

7 On this argument see Mazzarelli 2017.

8 See Duro 2000.

9 Windholz 2008.

10 Mazzarelli 2016.

11 For a more detailed review on the subject see Mazzarelli 2017; See also: Mazzarelli 2008. On the wider issue of the export of Roman models to Europe in the late-eighteenth century and in the age of Restoration see Capitelli/Grandesso/Mazzarelli 2012.

12 Mazzarelli 2016 and see also Mazzarelli 2008. On the wider issue of the export of Roman models to Europe in the late-eighteenth century and in the age of Restoration see Capitelli/Grandesso/Mazzarelli 2012.



1, 2 Paul and Raymond Balze, copy of the Vatican *Logge* by Raphael (and workshop), c 1835–40, Paris, École des Beaux-Arts, Palais des Études



3 G. O. Ivanovich after Raphael, *Transfiguration*, c 1830, oil on canvas, 405 × 280 cm, Saint Petersburg, Academy of Arts

of faithful copies underlined the persistence and continuous validity of the old masters – from Raphael to Michelangelo, right up to the paintings of Guido Reni and Domenichino – that had been drawing visitors from all over the world to Rome for centuries. Throughout the 1700s, particularly with the peak of the Grand Tour towards the middle of the century, it became all the rage to commission or acquire copies of Raphael's *School of Athens*, Annibale Carracci's *Triumph of Bacchus and Ariadne*, or the *Aurora* by Guido Reni (fig. 4). The flourishing trade that developed around this market involved artists, agents and patrons from England, Prussia, France and Russia. When possible, a one-to-one scale reproduction was requested, as faithful to the original as possible in terms of size rather than medium (it is worth remembering that most copies needed to be shipped abroad, so oil or tempera on canvas were perforce used even for copies of frescoes). These copies would clutter the halls of the Vatican or artists' workshops for months before being rolled up and packed into cases – along with many other antique or modern canvases that made their way from Rome in those years – and, after lengthy journeys, adorn the walls of an estate in England or that of a wealthy French connoisseur. The industry that animated this market is well documented and I myself, in recent years,





4 Guy Head (?) after Guido Reni, *Aurora*, 18<sup>th</sup> century, oil on canvas, Great Britain, North Yorkshire, Burton Constable

have explored the subject.<sup>13</sup> On the one hand, there was a legion of artists specialised in copies as well as dealers and more or less improvising craftsmen, while on the other hand, the city institutions, academies and museums were progressively more determined to safeguard the originals.

The regulations of access to public museums established with precision, since the mid-eighteenth century, the way in which copies could be taken from the original, aiming primarily at preventing students from daringly applying their tracing paper directly onto the surface of the artworks – which could cause damage. But since the first copy regulations the reasons of conservation were accompanied by the defence of the *originality* of the artworks preserved in the public museums. In fact, the Capitoline and papal institutions understood these artworks not just as painting or sculpture of *public utility*, but also as *exempla*, testifying in their uniqueness to the undisputed prestige of papal Rome as the capital of the arts.<sup>14</sup>

In the 1850s and 1860s, the regulations of the Capitoline Museums are well reflected in those of the Academy. Here it was stated that, “given the disconcert that may arise from removing the paintings from the frames, and more ease of some fraud”, when bor-

13 See Mazzarelli 2014; Yarker/Hornsby 2012.

14 The first regulation of the Pinacoteca Capitolina (1759) explicitly refers to the need to preserve “le più rare pitture dalle ingiurie dei tempi e dal bisogno dei privati”; young students, however, were allowed to access to copy the paintings “di quanto in quanto, per apprendere più facilmente da gran maestri la vera scuola della professione”, but also “per render più universale e più certa l’esistenza del suo original quadro in questa galleria”. See Marinetti 2014, 32.

rowing paintings to be copied from the gallery of the Academy, the artworks' frames were to be "sealed so that no one could take [the paintings] away".<sup>15</sup>

Of the many and varied facets that made up the copy market in the papal capital at the turn of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century, one of the most common was that of replacing original artworks with reproductions. This practice was often wilfully fraudulent and took place in the face of the unaware papal authorities who would inspect works according to the regulations current at the time. A well-known episode involved the *Seven Sacraments* by Nicolas Poussin: The paintings were commissioned in 1636 by Cassiano dal Pozzo and then included as part of the Boccapaduli inheritance. After the originals had been substituted with copies made by Flemish copyist Andrè de Muynck (today in Museo di Roma in Palazzo Braschi) they were illegally sold and smuggled abroad in 1785.<sup>16</sup>

The frequent references to this practice in contemporary documents stress that it was extended also to the artworks preserved in churches and museums. In each case, the people that were responsible for safeguarding the works, were not free from collusion with the illicit market: the custodians of museums, for example, could be easily corruptible.<sup>17</sup> It is this very particular corner of the reproduction market in Rome, the fraudulent reproductions, that I would like to take as a starting point for further investigating the phenomenon of substitute copies.

Ironically, copies in replacement of original artworks were also selected as a means of self-promotion for the city of Rome following the restoration of the papacy. If in the above-mentioned case of the painting by Poussin the intention of fraud cannot be doubted, because the copy was made without the knowledge and to the detriment of papal authority, in the second case no fraud was intended because the reproduction was made with public consent. However, the copy should fulfil a similar requirement and potentially confuse its viewer because if it is well executed, a copy can indeed be placed in lieu of its original and serve to retain the overall legibility of the context to which it refers. In fact, considerable debate on this issue went on at the time in Rome, and is by no means irrelevant today when deciding on policies regarding the conservation and protection of paintings and sculptures. I would go as far as to argue that some of the solutions adopted in our time are in fact even less successful than in the past. One that springs to mind is the false replica of the equestrian statue of Marcus Aurelius on the

15 "Considerati li sconceri che possano nascere dal cavare li quadri dalle cornici, e la maggiore facilità di qualche frode i [dipinti siano] sigillati alle cornici in modo che non si possano cavare". Quoted from Mazzarelli 2006, 24; on the restrictions on copying imposed by the papal authorities in the 18<sup>th</sup> century, see Mazzarelli 2008.

16 Andrè de Muynck also imitated the patina of paintings by Nicolas Poussin to make them more "real"; "fraudulent" copies whose primary purpose was the absolute fidelity to the original were reinserted in original frames today preserved in the Casa Boccapaduli. About this see the catalogue entries of Bruno Contardi in exh. cat. Rome 1994, 80–90 (cat. nos. 14–18).

17 For case studies on the first custodians of the Pinacoteca Capitolina see Marinetti 2014; Mazzarelli 2017. For further professions connected with the art-market in Rome: Coen 2010.

Capitol Hill in Rome, made intentionally un-identical – or intentionally *ugly*, some might say, so as to never be confused with the original – and placed on the base designed by Michelangelo in the centre of the square.<sup>18</sup>

To return to the 19<sup>th</sup> century: what can be recorded in the field of cultural policy in the years between the Roman Republic (1798/1799) and the subsequent period of the Napoleonic government in Rome (1809–1814) is particularly emblematic of the fine line that separated the market for illicit copies and the papal authorities' strategy to substitute originals. In addition, the most recent research on this important historical period of the city has helped to clarify how the French presence in Rome influenced the system of art institutions. Later, at the time of the resettlement of the papal government, many of the changes introduced by the French authorities were to be inherited. In the years of the Roman Republic, most of the masterpieces that left the city and that, in the name of the Treaty of Tolentino (1797), had been triumphantly carried to France and to the Louvre, were replaced by copies in Rome, put in the places of the originals in the churches.<sup>19</sup>

One of the most admired paintings of classical Roman tradition, the *Vision of St. Romuald* by Andrea Sacchi, for example, was made as a replacement copy and remained on the altar of the church, while the original, brought to the Louvre, would return from France only after 1815 and was then placed in the Vatican Museums. This replacement campaign was considered by most of the international art community as an intolerable impoverishment of the Roman artistic heritage. In fact, many painters travelling to the capital in those years noted in their diaries that it had become impossible to continue studying with profit in Rome.<sup>20</sup>

In the years of the Napoleonic government some of these same copies were added to the list of artworks chosen by the authorities for the renewal of the Capitoline Museums along with original paintings that remained in situ decorating the churches of suppressed religious orders that the Napoleonic authorities wanted to remove from the sacred buildings and gather in the Museum. This choice should be explained with the precise will of the Napoleonic government to replace the Roman originals brought to France with copies, in order to visualize inside the Roman Museum a history of art comprising of *exempla*.<sup>21</sup> When the originals finally returned from France, the copies were re-established as *substitutes* on the altars of the chapels and restored in their religious functions. However, the papal authorities wanted to create new, more prestigious copies in order to bring the chapels left abandoned during the Napoleonic government back to their former glory. Painters that had trained at the Academy, or with a tried and tested ability in as-

18 On the specific case of the Marcus Aurelius copy and generally on the controversial subject of replacement copies for conservation purposes, please refer to Manacorda 2010.

19 See in particular Sgarbozza 2013; Racioppi 2014.

20 Of particular interest for this argument are the comments of the British and German artists in Rome in those years. See Mazzarelli 2017.

21 This story is reported in Sgarbozza 2013, 103–105.

simulating the techniques and styles of original artworks, gathered thanks to their previous experience in restoration, were entrusted in the 1820s and 1830s by the papal authorities in Rome with the task of making replacement copies of originals destined for the papal museums. These newly instituted museums were the pride of the post-Napoleonic papal capital, and the authorities had invested considerable effort in bringing renewed lustre to Rome's international standing.<sup>22</sup>

As chief inspector of the public collection of paintings at the time, the painter, restorer, and academic Vincenzo Camuccini was responsible for overseeing such commissions. This brought great prestige to his post, not least on account of the high esteem in which he was held also by international patrons. It was Camuccini, for example, who supervised his own student Michele Keck when working on the copy of Caravaggio's *Deposition*, destined to hang in the Vittrice Chapel of Santa Maria in Vallicella (fig. 5 and 6). The work was intended to replace the original canvas, which was expected back from France, and was to occupy a prominent place within the newly refurbished and enlarged Vatican Museums. Highly proficient as a painter, Keck made the true-scale copy in oil on canvas, despite Camuccini having expressed to the pope on a number of occasions his firm belief that mosaic was the best medium for copies on account of its more durable colours and greater resistance to damp.<sup>23</sup> "Only in this way", writes Camuccini, "should the originals be lost or damaged, their eternal survival will be ensured through the copies".<sup>24</sup> Camuccini also oversaw, at a later date, the making of a copy by the academic painter Giovanni Silvagni after the *Coronation of the Virgin*, also known as the *Monteluce Madonna*, by Raphael and his workshop. Coming from the Monteluce Convent in Perugia, upon its return from France this work was also given a more befitting place – in the eyes of the papal authorities – within the Vatican Museums.<sup>25</sup>

The long-standing prejudice surrounding the copy in art, particularly with regard to 19<sup>th</sup> century or academy copies, has inhibited a systematic research of the many documents relating to this particular branch of artistic production. The plentiful existing documentation does reveal a number of aspects, including the exchange of ideas, that took place between those artists that were working on copies and the papal authorities, on how to make the copies as faithful to the originals as possible, while avoiding damage to the model. Due to the replacement function of the copies, their high quality was imperative, both because the replica needed to be credible even to the sharpest connoisseurial eye, and because it would be showcasing the ability of the artist commissioned to paint the copy. There was therefore a conscious revival of the rhetorical tradition dating back

22 For a more detailed review of the subject see Mazzarelli 2017.

23 On the role of Vincenzo Camuccini in those years see Giacomini 2007; on copies of masterpieces for the Vatican Museums see Sgarbozza 2006.

24 "Solo così anche se gli originali fossero andati perduti o si fossero danneggiati, attraverso le copie se ne sarebbe garantita l'eternità", Giacomini 2007, 147.

25 See *ibid.*, 147–154.



5 Vittrice Chapel, Church of Santa Maria in Vallicella, Rome



6 Michele Keck after Caravaggio, Deposition of Christ, c 1829, oil on canvas, Rome, Santa Maria in Vallicella

to Vasari, who had praised Raphael's apprentices for their exceptional ability in imitating and reproducing their master's style.<sup>26</sup>

Camuccini was under no illusion that among the necessary procedures for obtaining maximum fidelity to the original in terms of outline and proportion, particularly at the drawing stage, was the tracing paper method to which the papal authorities were so averse. Copyists had been using this method to trace outlines since the 15<sup>th</sup> century and, to allay the pontiff's worries that the application of tracing paper could damage the surface of a painting, Camuccini wrote to him directly, explaining that "to guarantee precision in the task, the outlines of a painting can easily be traced using these sheets of paper and a soft pencil without the slightest danger of damaging or altering the painting".<sup>27</sup> The debate surrounding the most appropriate techniques, some of which appear invasive to us today, underlines just how important it was that copies resulted as close to the original as possible – a preoccupation that emerges clearly in Camuccini's words quoted above. No less important were the issue of *durability* and, to a certain degree, the possibility to preserve a work *eternally* as qualities that were somehow intrinsic to the very function of these copies.

Because they were made to replace the original models, the copies were, in fact, potentially capable of going beyond the temporality of the original, especially if the disintegration or even full deterioration of the latter was to be feared. It is important to emphasize this point because it leads to the heart of the question as to which role particularly the Renaissance canon continued to play during the Italian Restoration as a symbol of the centrality of Rome. A case in point in this regard is represented by Raphael's frescoes in the Vatican. For travellers coming from all over Europe the frescoes in the Vatican *Stanze* and those in the *Logge* continued to present an unsurpassed symbol of that golden era in which they were painted. But at least since the 1830s comments have been documented that deplore their state of decay and the fear of their loss. Among these we can recall the French President Charles de Brosses' suggestion that the French Academy should promote a campaign of reproduction, namely to create exact copies in mosaic made by *pensionnaires* in Rome. Thus, the durable colours of the mosaic would guarantee the survival and exemplary quality of the wall paintings, not only for the artists of the time but also for the generations to come.<sup>28</sup> However, there was another side to the question of the temporality of the copy in this case. In its potential eternity compared to the model, it would have been loaded with a further value: while the originals degraded, the French copies would in fact have shifted the image of Raphael and that golden era to France and thereby claimed Paris as a new Rome. Several times the issue of preserving

26 See Mazzarelli 2010.

27 "A garanzia dell'esattezza del lavoro [...] facilmente si può prendere col sovrapporre questi fogli [lucidi] per mezzo di un molle lapis il contorno delle parti del dipinto senza alcun minimo pericolo di danno, o alterazione della pittura". Quoted from Mazzarelli 2010, 137.

28 De Brosses (Bersani) 1985.

the memory of the *Logge's* frescoes that were “decaying day by day”<sup>29</sup> was raised, and again the solution was found in the realization of copies: already in the mid-eighteenth century Cardinal Silvio Valenti Gonzaga, *Camerlengo* to Benedict XIV, had promoted the making of copies, now lost, but formerly recorded in the collections of Abbot Filippo Farsetti in Venice.<sup>30</sup> In 1802, the sculptor Antonio Canova had sponsored another project which aimed to reproduce the Vatican Loggia in full scale, but which remained unrealized at the time.<sup>31</sup> Years later, Tommaso Minardi, one of the most popular artists of the Restoration, rose to the challenge and presented it as a major project to pope Pius IX in 1847. Minardi’s grandiose idea was taken up again at a time of deepest crisis for the city and concerned yet again Raphael’s *Logge*, which he observed to be progressively deteriorating. He therefore proposed a one-to-one scale reproduction in the third, as yet undecorated wing of the Loggias.<sup>32</sup>

The idea of reproducing Raphael’s masterpiece, “so that once the originals have vanished (as, alas, is coming about as the years pass) something of their original appearance will at least have been preserved for future generations”, had in fact been Camuccini’s, who several years earlier had suggested to the pope that oil on canvas copies should be made prior to detaching the original frescoes and then replacing them with copies in mosaic.<sup>33</sup> Minardi instead believed that the “lofty style” of the originals could only be faithfully rendered using the same technique, meaning fresco. He therefore suggested that even Raphael’s workshop organisation should be repeated. After a slow and meditated process of assimilation of Raphael’s style, the copies would eventually have occupied rooms within the same building as the originals – the “dying” original reborn in the new copy. Minardi wrote to the pope that they would stand as a *monumento-documento* of that sublime ideal, which over the 18<sup>th</sup> century through the replicas of Volpato and the grandiose project of reproducing Raphael’s *Logge* at the Hermitage, conceived under Catherine II of Russia, had uplifted Rome as a universal capital of taste throughout the world.<sup>34</sup>

However, the project was brought to an abrupt end by the events that culminated in the 1848–49 Roman Republic. But Pius IX implemented its basic principles when he resumed power, with the decoration of the so-called *Logge Pie* entrusted to the academic painter Nicola Consoni in the 1850s. Although not faithful copies, as Minardi had originally intended, these frescos are nonetheless explicitly emulative of Raphael’s style (see

29 “Perivano di giorno in giorno”. De Brosse (Bersani) 1985, 63.

30 The question of copies of the *Logge*, commissioned by Silvio Valenti Gonzaga and then joined in the Venetian collection Farsetti, is recorded in Lalonde 1790.

31 For reports of Canova’s copy project see Missirini 2004, 164 f. and Sgarbozza 2013, 88.

32 See Mazzarelli 2008, 181–193.

33 “Onde periti gli originali (come purtroppo di anno in anno va accadendo) ne resti vivo almeno un ritratto che in qualche modo mostri ai posteri la vera effigie di esse”. See Giacomini 2007, 153 f.; Mazzarelli 2008, 181 f.

34 See Mazzarelli 2008, 183–185.

plate XVI). The pope also placed a growing importance on copies of Roman models as a means of both safeguarding and exporting the city's image as far as those parts of the world that had recently been colonised by Christianity – a strategy for keeping Rome alive outside of itself. With its presence within the walls of the Vatican, the Raphael copy would remind the world where everything had originated and how the papacy was still able to support and promote its own legacy.<sup>35</sup>

This would explain, for example, why a copy of Guido Reni's *Annunciation* from the Cappella al Quirinale should end up in the church of the Recoleta Dominica in Santiago de Chile. Together with many other copies of this kind that are precise renditions of their models, it was commissioned personally by the pope from an artist chosen rigorously from the Roman art milieu.<sup>36</sup> Meanwhile the pontiff and his collaborators engaged in an intense exchange of ideas with a number of Europe's leading cultural figures, precisely on the issue of artistic reproductions. Towards the late 1860s, the archaeologist Giovan Battista de Rossi, an expert in the early Christian period, began a correspondence with Henry Cole, founder of the South Kensington Museum in London, who launched the utopian *Convention for Promoting Universal Reproductions of Works of Art* in 1867. The goal of this convention was to build a network between the museums of Europe for exchanging copies and ideas on the new possibilities for art reproduction afforded by modern technology – from chromolithography to photography.<sup>37</sup> Also, a copy of *Trajan's Column* was purchased by the museum in 1864 for just under £2,500. The plaster reliefs were cast from moulds made to the order of Emperor Napoleon III in Paris and executed by workers who were skilled in the technique of plaster casting. The replicated column was one of the first plaster monuments to be installed in the newly-constructed Cast Courts in 1873. The huge reproduction underlined both the enduring exemplary function of ancient Roman monuments and the extraordinary efficiency of the city's craftsmen, able to reproduce and ship abroad a monument of such scale.<sup>38</sup>

The value of this initiative, however, remains unclear unless it is, once again, placed in relation to the role that this monument had played in European culture as a symbol of power. In this regard, what was said by Charles Perrault at the end of the seventeenth century about the cast of *Trajan's Column*, executed at that time by French artists on behalf of the King was unequivocal: he noted that the commission had political rather than artistic purposes. He remembered, in fact, that the vision of all those young *pensionnaires* climbing around the column in order to cast it, showed in the eyes of foreigners present in Rome the greatness and the superiority of the King of France, who had financed the

35 See Mazzarelli 2008, 185–194.

36 See Capitelli 2013, 170.

37 The correspondence relating to the exchange of reproductions of paintings of the catacombs was investigated in Mazzarelli 2013. On the convention: Bonynton/Burton (eds.) 2003.

38 Bilbey/Trusted 2010, pages 465–483; on the exchange of casts between nation states in the mid-nineteenth century see Schreier 2014.



enterprise.<sup>39</sup> Pius IX also made a point of taking part in the 1867 International Exposition held in Paris, with an entry that proclaimed its own modernity in stark contrast with that of the modern capitals of Europe. Much appreciated by the public, a replica of a catacomb was erected on the Champ de Mars, decorated with copies of relief work and painting by a team of painters, sculptors, and architects under the direction of Giovan Battista de Rossi. By employing the most up to date technology for precise reproduction, this time the papacy was resorting to the archetypes of early Christianity to underline Rome's everlasting cultural legacy.<sup>40</sup>

From defence to exportation, we have thus turned full circle and arrived back at the initial excerpt from Rufini on the *authentic* copies of painted decorations from the catacombs at the Museo Lateranense. They were in fact copies that Giovan Battista de Rossi had commissioned a few years earlier for the museum ordered by Pius IX, with the idea that contemporary visitors and future generations could benefit from those subterranean paintings, normally to be found in places where access was deemed either impossible or extremely perilous.<sup>41</sup> So what was it exactly that made those copies so *authentic* for Rufini? It was certainly their intention of safeguarding the memory of something lost, or in danger of being lost, but most of all it was their potential to stand in for and defend the historic and cultural identity to which the endangered model testified.

As we know, art historical events took a different turn: one need only think that in those years Courbet was painting his *Atelier du peintre*, while Delacroix thundered against "copies that annihilate genius".<sup>42</sup> The programmatic ideal of anti-modernity, implemented through the copies made in Rome under the restored papacy, however, raises questions that are particularly relevant today in the age of digital reproduction and global crisis. It is still an issue that implicates the constant (and human) search for an alleged *eternity* of artistic heritage. So the questions that need to be asked are: how *authentic* is that which the visitors are viewing when they tour the Museum of Altamira housing a facsimile of the *Cave of Altamira*, obtained thanks to a sophisticated process of digital relief reproduction, whereas the original has long been off limits for conservation reasons?<sup>43</sup> And what exactly is the cultural legacy we inherit from the vertiginous scale copy of the *Sistine Chapel* that visitors see in the Otsuka Museum, a super-modern museum of copies many, many miles from Rome, in the Japanese city of Naruto?<sup>44</sup> "The full-sized reproductions exhibited give visitors a much better opportunity to appreciate the *true artistic value of the original works*. One can also experience, in this unique single location, images from some of the world's greatest museums", reads the museum brochure,

39 On this episode see Michel 2012, 33.

40 On this question see the in-depth study by Giovanna Capitelli: Capitelli 2010.

41 Mazzarelli 2013.

42 Delacroix (Pontiggia) 2013, 64

43 See Lasheras Corruchaga/de las Heras 2010.

44 For a contemporary view on the Otsuka Museum see Puppi 2003, 23–34.

thus highlighting the higher convenience of the copies in respect to the originals. Also, it is claimed that “the reproduction of these masterpaintings [...] *preserv[es] their significance in mankind’s cultural heritage* [italics by the author]”.<sup>45</sup> As significantly noted by Carlo Ginzburg on the occasion of the installation of a perfect copy made by the company *Factum Arte* from the *Wedding Feast at Cana* by Paolo Veronese in the refectory of San Giorgio Maggiore in Venice in 2007, these developments can be interpreted as “a symptom of (as well as a response to) the growing *fragility* of our cultural, biological and environmental legacy”.<sup>46</sup>

## Bibliography

- Bilbey, Diane / Trusted, Marjorie: “The question of casts”. Collecting and later reassessment of the cast collection at South Kensington, in: *Plaster casts. Making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*, ed. by Rune Frederiksen and Eckart Marchand, Berlin 2010, 465–483.
- Bonython, Elisabeth / Burton, Anthony (eds.): *The great exhibitor. The life and work of Henry Cole*. London 2003.
- De Brosse, Charles: *Lettres familières (1739–40)*, ed. by Cristina Bersani, Bologna 1985.
- Delacroix, Eugène: *Scritti sull’arte*, ed. by Elena Pontiggia, Milan 2013.
- Capitelli, Giovanna: *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell’Unità, con un contributo di Ilaria Sgarbozza*, Rome 2011.
- Capitelli, Giovanna: *L’archeologia cristiana al servizio di Pio IX. La “catacomba facsimile” di Giovan Battista de Rossi all’Esposizione Universale di Parigi del 1867*, in: *Martiri, santi, patroni – per un’archeologia della devozione* (Convegno di studi, Arcavacata di Rende 2010), ed. by Adele Coscarella and Paola De Santis, Arcavacata di Rende 2012, 555–565.
- Capitelli, Giovanna / Grandesso, Stefano / Mazzarelli, Carla (eds.): *Roma fuori di Roma. L’esportazione dell’arte moderna da Pio VI all’Unità (1775–1870)*, Rome 2012.
- Coen, Paolo: *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l’offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Florence 2010.
- Duro, Paul: *The lure of Rome. The academic copy and the Académie de France in the nineteenth century*, in: *Art and the academy in the nineteenth century*, ed. by Rafael Cardoso Denis and Colin Trodd, Manchester 2000, 133–149.
- Exh. cat. *Intorno a Poussin. Dipinti romani a confronto* (Rome, Galleria Nazionale d’Arte Antica 1994/1995), ed. by Pierre Rosenberg and Rossella Vodret Adamo, Rome 1994.
- Gagliardi, Pasquale / Latour, Bruno / Memelsdorff, Pedro (eds.): *Coping with the past. Creative perspectives on conservation and restoration*, Florence 2010.
- Giacomini, Federica: “Per reale vantaggio delle arti e della storia”. Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell’Ottocento, Rome 2007.
- Lalande, Joseph Jérôme de: *Voyage en Italie*, Geneve 1790.
- Lasheras Corruçaga, José Antonio/de las Heras, Carmen: *Un fac-similé. Le choix pour Altamira*, in: *In Situ*, 2010 (13), URL: <http://insitu.revues.org/6711> (last access 29 September 2016).
- Longo, Francesca / Fabbrini, Fabrizio [et al.] (eds.): *Gregorio XVI promotore delle arti e della cultura* (Symposium Rome 2006), Pisa Ospedaletto 2009.
- Manacorda, Daniele: *Introduzione*, in: Mazzarelli (ed.) 2010, 11–14.
- Marinetti, Raffaella: *La Pinacoteca Capitolina nel Settecento*, Rome 2014.
- Mazzarelli, Carla: “Più vale una bella copia che un mediocre originale”. Teoria, prassi e mercato della copia a Roma fra Sette e Ottocento, in: *Ricerche di storia dell’arte*, 90.2006, 23–31.

45 See the website of Otsuka Museum of Art: <http://o-museum.or.jp/english/> (last access 29 September 2016).

46 See Gagliardi/Latour/Memelsdorff (eds.) 2010, 38.

- Mazzarelli, Carla: "Quadri moderni copiati dalli pittori viventi". Dipingere ed esportare copie a Roma tra Settecento e Ottocento, in: *Una miniera per l'Europa*, ed. by Maria Cecilia Mazzi, Rome 2008, 163–183.
- Mazzarelli, Carla: Aumentar virtù per via dell'emulazione. Il cantiere delle Logge Pie, in: *La pittura di storia in Italia 1785–1870. Ricerche, quesiti, proposte*, ed. by Giovanna Capitelli and Carla Mazzarelli, Milan 2008, 181–193.
- Mazzarelli, Carla (ed.), *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione* (Giornata di studi Roma 2006), Rome 2010.
- Mazzarelli, Carla: La parola alle fonti: copia servile versus copia libera (XVIII–XIX secolo), in: Mazzarelli (ed.) 2010, 127–146.
- Mazzarelli, Carla: Copie 'autentiche' delle catacombe nel secondo Ottocento. Marchi, Perret, De Rossi e il dibattito intorno alla riproduzione esatta, in: *I pittori in catacomba. Il dialogo fra le arti figurative e l'archeologia cristiana a Roma tra Seicento e Ottocento*, Ricerche di storia dell'arte, 110/111.2013, 89–102.
- Mazzarelli, Carla: Raphael, Annibale Carracci and Guido Reni "in copy". The cultural impact of Roman artworks in the galleries of copies of England and North America in the eighteenth and nineteenth centuries, in: *Between east and west. Reproductions in art* (CIHA Colloquium, Naruto 2013), ed. by Shigetoshi Osano, Cracow 2014, 121–133.
- Mazzarelli, Carla: *Dipingere in copia. Da Roma all'Europa (1750–1870)*, vol. I: Teorie e pratiche, Rome 2017.
- Michel, Christian: *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648–1793). La naissance de l'École française*, Geneva 2012.
- Missirini, Melchiorre: *Della vita di Antonio Canova; libri quattro [1824]*, Bassano del Grappa 2004.
- Monsagrati, Giuseppe: Roma nel crepuscolo del potere temporale, in: *Roma, la città del papa. Vita civile e religiosa dal giubileo di Bonifacio VIII al giubileo di papa Wojtyła* (Storia d'Italia, Annali 16), Turin 2000, 1007–1058.
- Puppi, Lionello: Copie, falsi, pastiches. Riflessioni preliminari intorno al mercato dell'arte come economia di gusto, in: *Tra committenza e collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna* (Symposium Verona 2000), ed. by Enrico Maria Dal Pozzolo and Leonida Tedoldi, Terra Ferma 2003, 23–34.
- Racioppi, Pier Paolo: *Arte e rivoluzione a Roma. Città e patrimonio artistico durante la Repubblica Romana (1798–1799)*, Rome 2014.
- Rufini, Alessandro: *Guida di Roma e suoi dintorni ornata della pianta e vedute della città*, Rome 1861.
- Schreiter, Charlotte: Competition, exchange, comparison. Nineteenth-century cast museums in transnational perspective, in: *The museum is open. Towards a transnational history of Museums 1750–1940*, ed. by Andrea Meyer and Bénédicte Savoy, Berlin 2014, 31–44.
- Sgarbozza, Ilaria: Alle origini della Pinacoteca Vaticana. Il dibattito sulla restituzione dei dipinti allo Stato Pontificio dal Musée Napoleon, in: *Bollettino dei Musei e Gallerie Pontificie*, 25.2006, 296–325.
- Sgarbozza, Ilaria: *Le spalle al Settecento. Forma, modelli e organizzazione dei musei in età napoleonica (1809–1814)*, Rome 2013.
- Tuckermann, Henry T.: *The Italian Sketch Book*, New York 1848.
- Utro, Umberto: Dalle catacombe al museo. Storia e prospettive del Museo Pio Cristiano, in: *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 25.2006, 397–415.
- Windholz, Angela: Raffael als 'alter ego' der preußischen Monarchie. Zur bildpolitischen Intention des Raffaelsaals in Sanssouci, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 35.2008, 215–265.
- Yarker, Jonathan / Hornsby, Clare: Buying art in Rome in the 1770s, in: *exh. cat. The English prize. The capture of the Westmorland, an episode of the grand tour* (Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology 2012; New Haven, Yale Center for British Art 2012/2013), ed. by María Dolores Sánchez-Jáuregui and Scott Wilcox, New Haven 2012, 62–87.

Charlotte Schreiter

## VOM NUTZEN DER GENAUIGKEIT

### Kopienkritik und die Konstruktion von Antike

Die Frage, wie das kulturelle Phänomen des Kopierens in verschiedenen Epochen und Bedeutungsumfeldern verstanden und interpretiert werden kann, fordert geradezu dazu auf, auch das wissenschaftsgeschichtlich interessante Feld der archäologischen Kopienkritik als methodisches Paradigma in den Blick zu nehmen. Wie kaum ein anderer Untersuchungsgegenstand ist die Erforschung der antiken Skulptur von der Betrachtung des Verhältnisses zwischen Original und Kopie gekennzeichnet. Hierbei geht es um die Frage, wie getreu römische (Marmor-)Kopien griechischer (Bronze-)Originale gearbeitet waren.

Die antike, vermeintlich griechische Plastik erfuhr im 18. Jahrhundert mit der *Geschichte der Kunst des Altertums* Johann Joachim Winckelmanns eine hohe Wertschätzung.<sup>1</sup> Dies erfolgte unter der Annahme, dass sich an der antiken Plastik, wie sie in den Museen und Sammlungen Roms überliefert ist, eine Abfolge von einem älteren Stil über einen hohen Stil zum schönen Stil, der etwa der griechischen Spätklassik des frühen 4. Jahrhunderts v. Chr. entspricht, zu einer Epoche des Niedergangs erkennen lasse. Auch wenn schon zu Winckelmanns Lebzeiten die Erkenntnis aufkam, dass die allermeisten der bekannten und betrachteten Kunstwerke nicht griechischen Ursprungs waren, setzte sich diese erst nach und nach durch. Eine besondere Dynamik erhielt sie dadurch, dass mit der Etablierung großer universitärer Abguss-Sammlungen seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts der unmittelbare Vergleich an Abgüssen antiker Statuen möglich wurde und so sichtbar gemacht werden konnte, dass sich oft zwei oder mehr Statuen ähnelten – sie erkennbar auf ein gemeinsames Drittes, also ein Vorbild oder Original, zurückgingen.<sup>2</sup>

Der Archäologe Botho Gräf hat dies 1908 in seiner Rede anlässlich der Eröffnung der Sammlung der Universität Jena pointiert zusammengefasst:

1 Winckelmann 1764/1776 (2002); vgl. Ausst.-Kat. Weimar 2017, passim, bes. 170–175 (Elisabeth Décultot, Martin Dönike: Das Werk des Historikers: Die „Geschichte der Kunst des Altertums“).

2 Schreiter 2014, 92.

Wir sind reicher geworden als die Geschlechter vor uns und verwöhnter, und wer Kunstwerken rein künstlerisch gegenübersteht, darf sich dessen freuen. Anders der Gelehrte. Er steht vor der großen Gefahr, seine besten Kräfte einschlämmern zu lassen. Die Schwierigkeiten, die eine minderwertige Kopie uns macht, wenn wir die Werke des Originalen in ihren Spuren darin aufsuchen wollen, haben unsere Methoden geschaffen, unseren Blick geschärft, uns jenes eigentümliche Doppelsehen gelehrt, welches ahnend hinter dem unmittelbaren Eindruck künstlerischer Minderwertigkeit die Eigenschaften eines bedeutenden Originals erst dunkel empfinden und schließlich unwiderleglich feststellen kann.<sup>3</sup>

Die Bewunderung für die ältere, klassische griechische Kunst ist eines der Merkmale der antiken römischen Kunst – insbesondere der Kaiserzeit. Vorbildhafte Werke und künstlerische Motive wurden in die römische Kultur und Kunst aufgenommen, indem sie nachgeahmt, kopiert und umgebildet wurden. Hinsichtlich der Großplastik wurde das Phänomen des Kopierens seit dem 18. Jahrhundert von Archäologen in den Blick genommen und führte im 19. Jahrhundert zur Herausbildung der „Kopienkritik“. Diese Methode diente dem Ziel, aus einer größeren Anzahl erhaltener römischer Statuen, die in aller Regel aus Marmor gefertigt sind, durch Beobachtung von stilistischen und motivischen Gemeinsamkeiten und Unterschieden das zugrundeliegende, verlorene griechische (Bronze-) Original gewissermaßen herauszufiltern. In der nun methodisch abgeleiteten Abhängigkeit römischer Kunstwerke von griechischen Vorbildern schien sich zugleich Johann Joachim Winckelmanns Bewertung der römischen Kunst als dekadent zu bestätigen.<sup>4</sup>

Der vorliegende Artikel befasst sich auf der Grundlage zentraler neuerer Publikationen damit, wie eine wissenschaftliche Technik, die Kopienkritik, einerseits ihren Forschungsgegenstand und damit andererseits ein ganzes Antikenbild konstruiert (hat). Es ist Anliegen des Beitrages, anhand dieser in der Klassischen Archäologie perfektionierten Technik exemplarisch zu zeigen, wie ein etabliertes wissenschaftliches Verfahren zu einer Rückprojektion moderner Erwartungen auf eine ganze Epoche führte. Darüber hinaus stellt sich die Frage, welcher Nutzen aus einer entschieden künstlichen, wenn auch valenten Methode wie der archäologischen Kopienkritik im Rahmen eines interdisziplinären Vergleichs gezogen werden kann.

Es sei vorangeschickt, dass es hier nicht darum geht, die Diskussion um die Rolle und Bedeutung der Kopienkritik weiter anzufachen oder den gerade in jüngster Zeit verschiedentlich hervorragend dargelegten Forschungsstand zu erweitern – oder auch nur annähernd vollständig zusammenzufassen. Das Phänomen „Kopienkritik“ dient lediglich als Beispiel innerhalb der interdisziplinären Diskussion um die Bedeutung von Kopien in unterschiedlichen Forschungszusammenhängen und Epochen. Hierfür wird zunächst ein äußerst knapper Überblick über die Forschungsgeschichte gegeben. Auf die minimale Struktur reduziert folgt eine Darlegung der Methode und Terminologie der Kopienkritik. Abschließend werden deren ursprüngliches Ziel – die Rekonstruktion des zugrundelie-

3 Gräf 1908, 56 f.

4 Stähli 2008, 16.

genden Fundus griechischer Plastik – und die daraus resultierende konstruktive Leistung hinterfragt. Der Blick auf die Kopienkritik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, dann aber auch auf die Phasen ihrer Nutzbarmachung seit den 1970er Jahren und ihre derzeitige Aktualität in der Methodendiskussion der Klassischen Archäologie soll hier dazu dienen, den im doppelten Wortsinn konstruktiven Charakter des Kopienbegriffs zu erläutern.

## Forschungsgeschichte und Positionen

Zur Kopienkritik, ihrer Geschichte und Methode sind in den letzten Jahren zahlreiche Publikationen erschienen. Ein hervorragender Überblick und eine Problematisierung des Forschungsstandes von klassisch-archäologischer Seite findet sich insbesondere in dem 2008 erschienenen, von Klaus Junker und Adrian Stähli herausgegebenen Sammelband *Original und Kopie*.<sup>5</sup> Miranda Marvin hat in demselben Jahr in ihrer Studie *The Language of the Muses. The Dialogue between Roman and Greek Sculpture* nicht nur kompakt die kulturhistorische Einbindung und die Genese aus dem Bildungsanspruch des 18./19. Jahrhunderts dargelegt, sondern in ihrem Blick auf die römische Plastik mit ihren speziellen, kulturell bedingten Ausformungen eine Vermittlung zwischen älteren Positionen und aktuellen Sichtweisen erreicht.<sup>6</sup> Der ebenfalls 2010 erschienene Sammelband *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike* hat hinsichtlich der (früh-)neuzeitlichen Kopien antiker Plastik Bedeutungsumfelder und Rahmenbedingungen für das Kopieren von Plastik beschrieben, ohne die Technik der archäologischen Kopienkritik anzuwenden.<sup>7</sup> Wegweisend sind insbesondere die Untersuchungen von Stefanie Klamm, die sich mit der Medienvielfalt – Zeichnung, Gips, Fotografie – in der Klassischen Archäologie des späten 19. Jahrhunderts befasst. Sie hat überzeugend dargelegt, wie sehr die archäologische Kopienkritik im Spannungsfeld konkurrierender Medien ihre wissenschaftliche Valenz etablieren konnte.<sup>8</sup>

Auch darüber, welche Konsequenzen Beobachtungen zur Treue von Kopien für die Bewertung der römischen Kunst als rein rezipierende Kunst haben, ist in letzter Zeit viel geschrieben, sogar gestritten worden. Hierbei wurde – stark verkürzt – jeweils stärkeres Gewicht entweder auf die unumstrittene Tatsache gelegt, dass sich römische Statuen ganz unverkennbar immer wieder auf klar erkennbare griechische Vorbilder beziehen, oder es wurde die Eigenständigkeit der römischen Kunst mit eher allgemeinen Reminiszzenzen an griechische Vorlagen propagiert.

Das Merkmal *Genauigkeit* oder *Treue* bestimmt in der Kopienkritik den Qualitätsstandard einer Kopie und definiert diese damit als getreue Kopie, Umbildung oder freie

5 Junker/Stähli (Hg.) 2008 mit den Artikeln Junker/Stähli 2008, Stähli 2008 und Barbanera 2008.

6 Marvin 2008, passim, bes. 121–167 (*The Modern Copy Myth*).

7 Bartsch/Becker/Schreiter 2010, bes. 3 f. mit Anm. 8–10.

8 Klamm 2010a; Klamm 2010b.

Nachbildung. Die Formel „Nachahmen als kulturelles Schicksal“<sup>9</sup> ließ das Kunstschaffen einer ganzen Epoche unter dem Leitstern des Kopierens einer als vorbildlich erkannten älteren Kunst erscheinen. Problematisch ist dabei die zugrundeliegende Vorstellung einer sich der griechischen Kunst gegenüber rein rezeptiv verhaltenden römischen Kunst, die in ihrer Dekadenz nicht in der Lage war, originäre Kunstwerke selbst zu erschaffen, sondern immer Bezug auf die griechische Kunst, insbesondere des späten 5. und frühen 4. Jahrhunderts v. Chr. nehmen musste.<sup>10</sup> Die Klassische Archäologie entschied sich also lange Zeit dafür, die römische Kunst als eine Kunst anzusehen, die nichts Neues schaffen kann. Diese Zuordnung prädestiniert die römische Kunst dazu, an ihr Probleme und Fragestellungen der Kopie zu thematisieren, nach der Genese der Begrifflichkeit zu fragen und sie als grundlegend für eine wissenschaftsgeschichtliche Reflexion zu beschreiben.<sup>11</sup>

In der englischen und amerikanischen Archäologie hat sich in den letzten Jahren eine Sicht auf die römische Kunst durchsetzen können, welche die künstlerischen Bedürfnisse der Epoche in den Vordergrund stellt und den Begriff einer künstlerischen „Matrix“ favorisiert, in der sich die Formfindung bewegt.<sup>12</sup> Ähnlich gelagert ist der Ansatz, die Definition von Kopie abhängig von den jeweiligen Intentionen der ausführenden Künstler, Auftraggeber und Rezipienten zu sehen, wie er anhand der nachantiken Kopien antiker Skulpturen dargelegt worden ist.<sup>13</sup> Dass dies für entsprechende Vorgänge innerhalb der griechisch-römischen Antike ohne Informationen zu entsprechenden Entscheidungsfeldern nicht möglich ist, versteht sich angesichts eines begrenzten Fundus an sekundären Quellen eigentlich von selbst. Sicher auch deshalb hat sich der traditionelle Strang der archäologischen Kopienkritik als erstaunlich resistent gegen neue Diskussionen und Argumentationen erwiesen, die genau diese Einbeziehung der Rahmenbedingungen der Entstehung von Kopien auch für Rom fordern.<sup>14</sup> Auf zwei breit angelegten, gemeinsam konzipierten Ausstellungen in Mailand und Venedig im Jahr 2015 unter dem Titel *Serial/Portable Classic* bahnt sich nun eine Sicht an, die beide Positionen miteinander vereint und sie als die beiden Seiten derselben Medaille betrachtet.<sup>15</sup>

9 Zanker 1992.

10 Zanker 1992; Stähli 2008, 22–24.

11 Ein verwandter Forschungsstrang, der sich auch in Ausst.-Kat. Mailand/Venedig 2015 niederschlägt, befasst sich mit der Serialität und Wiederholung – nicht nur – antiker Kunst; vgl. bes. Cupperi (Hg.) 2014.

12 Stähli 2008, 16–19, umreißt konzise die wesentlichen Forschungslinien im deutschsprachigen und anglophonen Raum.

13 Bartsch/Becker/Schreiter 2010, 1–6.

14 Symptomatisch hierfür ist der Sammelband Junker/Stähli (Hg.) 2008, der in einem weiten Spagat einander sich diametral gegenüberstehende Sichtweisen (Junker/Stähli 2008 einerseits und Kansteiner 2008 als Vertreter der eher traditionellen *Richtigkeit* der Kopienkritik) zulässt.

15 Ausst.-Kat. Mailand/Venedig 2015, insbesondere mit den Artikeln Anguissola 2015, Picozzi 2015 und Settis 2015, sowie die entsprechenden Beobachtungen bei Stähli 2008, bes. 16–19, und Bartsch/Becker/Schreiter 2008, 3–6.

## Die Methode der Kopienkritik

Der deutsche Klassische Archäologe Georg Lippold formulierte die Grundproblematik des Verhältnisses der römischen zur vorbildhaften griechischen Plastik 1923 in der Einleitung zu seiner Untersuchung *Kopien und Umbildungen griechischer Meisterwerke*:

Sobald man dazu gelangte, die Masse der antiken Skulpturen historisch zu ordnen, sie mit der Überlieferung über die Glanzzeiten der griechischen Plastik in Verbindung zu bringen, mußte man bemerken, dass die Mehrzahl der Werke, die den Stil jener Glanzzeiten zu zeigen schienen, nicht Originale, sondern Kopien aus späteren Epochen sind.<sup>16</sup>

Als eine Folge davon finden sich bis heute in den meisten Museen, die antike Plastik beherbergen, Beschriftungen, die der Besucherin und dem Besucher mitteilen, dass es sich bei der betrachteten Marmorskulptur um die römische Kopie eines griechischen Bronzeoriginals handele – eine Mitteilung, die fraglos nur von einem kleinen Prozentsatz der Besucher in ihrem ganzen Ausmaß überhaupt gewürdigt werden kann.<sup>17</sup> Regelmäßig wird daher die eigentlich nicht überraschende Frage gestellt, warum man denn Kopien ausstelle, die seien dann doch nicht echt. Der Versuch zu erläutern, dass es sich um *echte* Antiken handele, die aber eben ihrerseits Kopien einer noch älteren antiken Kunst seien, kann in der Kürze vom interessierten Laien kaum gewürdigt werden.<sup>18</sup>

Wenn dennoch diese Abfolge von Hochkunst und rezipierender Kunst bis heute vermittelt wird, hat dies seinen Grund in der Faszination der methodischen Stringenz der Kopienkritik. Durch ein möglichst detailliertes *Gegenlesen* der charakteristischen Merkmale einer Skulptur – etwa der Haarbildung an Kopf und Scham, der Gestaltung von Augen oder Gewandfalten<sup>19</sup> – wird eine Vorstellung des zugrundeliegenden Vorbilds herauspräpariert.<sup>20</sup> Mit dem detaillierten *Gegenlesen* basiert die Beobachtung auf einem Instrumentarium, das die Voraussetzung für eine vermeintlich objektive Einschätzung des Grades der *Genauigkeit* einer Kopie darstellt. So wird ein Urteil darüber möglich, wie getreu eine Kopie dem Vorbild folgt. Dass diese Methode angesichts des Fehlens vieler Vorbilder ihre Tücken hat, liegt auf der Hand.<sup>21</sup>

Trotz dieser Einschränkungen kann Kopienkritik vermittelt und erlernt werden. So findet sich beispielsweise unter dem Titel *Kopienkritik: Von römischen Kopien zu griechischen Originalen* eine Erläuterung der Methode im E-Learning-Programm des Virtuellen Antikenmuseums der Universität Göttingen:

16 Lippold 1923, 1.

17 Zur historischen Dimension dieser Unterscheidung im Museum vgl. Barbanera 2008, 51.

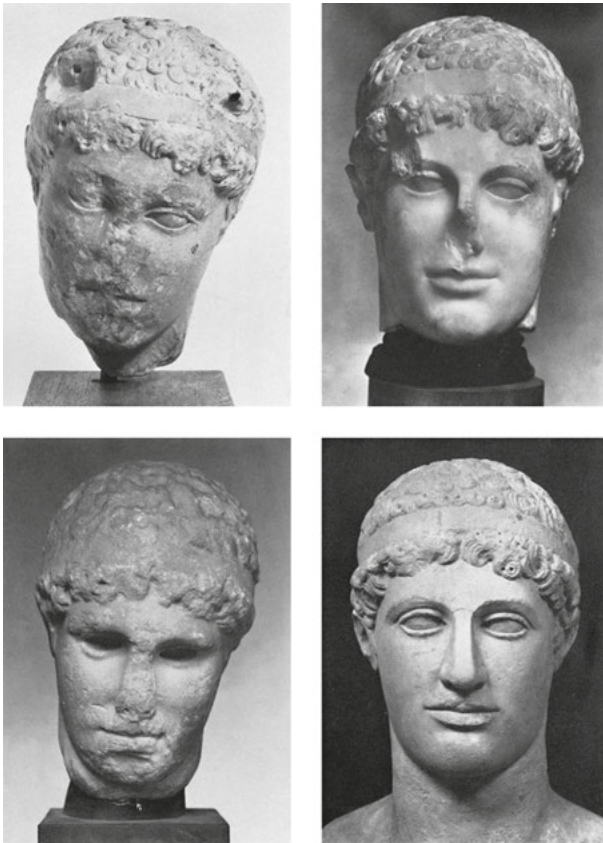
18 Zum zugrundeliegenden Verwirrspiel vgl. Vout 2012, 447.

19 Diese Technik wird in den Nachbarfächern oft als „Lockenzählen“ oder „Faltenzählen“ karikiert.

20 Vgl. Picozzi 2015, 129. Vgl. aber vor allem Klamm 2010b, 395–401. Zur archäologischen Methodik grundlegend jetzt Klamm 2017, 319–337; 348–355 (mit einer Darlegung der Wurzeln im 18. Jahrhundert).

21 Stähli 2008, 18–20 und Anm. 14, führt dies an einem Fallbeispiel vor und verweist auf die verbreitete Gefahr des Zirkelschlusses und die Notwendigkeit subjektiver Entscheidungen.





1 Vier Repliken des Kopfes des sog. Stephanosathleten

Die meisten Porträts berühmter griechischer Persönlichkeiten sind nur in römischen Kopien nach weit älteren Originalen überliefert. Diese Originale waren nicht dafür geschaffen worden, in Kopien verbreitet zu werden; sie sind als Einzelwerke konzipiert worden.

Eine besondere Schwierigkeit ergibt sich, weil die erhaltenen Kopien meistens aus Marmor gearbeitet sind. Bronzwerke sind nur selten auf uns gekommen, weil sie eingeschmolzen wurden, sobald ihr Gegenstand nicht mehr interessierte. Deshalb sind auch die bronzenen Originale griechischer Porträts verloren. Doch die Oberfläche von Bronzestatuen lässt sich nicht unverändert in Marmorskulpturen nachbilden, denn die Technik von Bildhauern und Bronzegießern ist ganz unterschiedlich. In Bronze lassen sich Details realisieren – z. B. dünne, abstehende Haarsträhnen oder sogar einzelne Wimpern, die in Stein schon aus statischen Gründen nicht möglich sind.

Die kopierenden römischen Bildhauer mussten also eine eigene Interpretation der Vorgaben des Originals finden. Dabei wurden sie von den Sehgewohnheiten ihrer eigenen Zeit beeinflusst. Sie hatten ihr Handwerk in Bildhauerwerkstätten gelernt, die eine ganz andere Oberflächenbearbeitung praktizierten als Werkstätten der Klassik oder des Hellenismus. Darum ist an Kopien immer eine Spur des Epochenstils ihrer Entstehungszeit zu entdecken.<sup>22</sup>

22 [http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e\\_/uni/b/03/01/index\\_html](http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e_/uni/b/03/01/index_html) (letzter Zugriff 28.07.2017).

Diese *Anweisung* bestätigt die Beobachtung, dass Kopienkritik als Technik erlernbar ist. Gleichzeitig dokumentiert sie die traditionelle Einschätzung der römischen Kunst als kopierend und der griechischen Vorbilder als einzigartig. Und so ist auch der abschließende Verweis auf den „Zeitstil“ des Kopisten dahingehend zu verstehen, dass dies eines derjenigen Merkmale ist, die die Kopie vom vorbildhaften griechischen Original unterscheidet. Ihn zu erkennen und aus der Betrachtung zu eliminieren, ist die zu leistende Arbeit. Als hilfreich hierfür gelten Fotoaufnahmen, die die Vergleichsstücke (Repliken) in genau derselben Ansicht und Ausleuchtung nebeneinanderstellen. So entstehen Vergleichstableaus, wie ein Blick auf einige Repliken des *Stephanosathleten* zeigt (Abb. 1).<sup>23</sup> Die Art der Darstellung dieser Köpfe veranschaulicht auf herausragende Weise, wie die archäologische Forschung Lippolds 1923 formulierte Forderung, anhand von Fotografien die Eigenheiten der Kopien sichtbar zu machen, seit den 1970er Jahren umgesetzt hat.<sup>24</sup>

## Terminologie

Zur Strenge der Beobachtung gesellte sich schon früh eine strikte Terminologie, in den Worten Georg Lippolds:

Kopie: Nachbildung eines Werkes (gleich welcher Zeit), die im ganzen und in den Einzelzügen das Vorbild *reproduzieren* soll, einerlei ob diese Absicht als wirklich gelungen betrachtet werden darf. Einzelzüge, die besonders leicht der äußerlichen Nachahmung zugänglich sind, sind die Gestalt und die Anordnung der Haarpartien, der Locken, die Falten des Gewandes. Auch einzelne Teile eines Werkes, eben auch wieder Haarlocken, Faltenpartien, aber auch schwerer wiederzugebende Formen, können kopiert werden, ohne dass das Ganze reproduziert wird. Wer in dieser Weise arbeitet, ist als Kopist zu bezeichnen, ob er nun auf der Stufe des wirklich sich einfühlenden Künstlers oder auf der des Steinmetzen steht.

Stimmen mehrere Werke soweit überein, daß sie als Kopien des gleichen Originals betrachtet werden müssen, so bezeichnet man sie als *Repliken*.

Zwischen *Replik* und *Wiederholung* wird man so scheiden, daß mit dem Fremdwort die genauere Übereinstimmung bezeichnet wird, während bei *Wiederholung* zwar auch die Herkunft von einem gemeinsamen Original, aber nicht eine Gleichheit aller Einzelzüge verstanden wird.

Alle *Repliken* und *Wiederholungen* stellen einen *Typus* dar, der uns in den meisten Fällen das *Original* vertritt.

Unter Originalen sind nicht allein Werke der älteren Zeit zu verstehen, der klassischen oder der hellenistischen, sondern auch solche der römischen Zeit, sobald sie sich als Vorbilder von erhaltenen Kopien usw. erkennen lassen und ihrerseits anderen, älteren Werken gegenüber einigermaßen selbstständig sind. Wenn betont wird, dass das Original ein von einem bedeutenderen Künstler geschaffenes, maßgebendes, viel nachgebildetes Werk ist, so verwende ich – im Anschluß an Furtwängler – den Ausdruck ‚*Meisterwerk*‘.

[Und weiter:] Ist die Nachbildung freier, so sprechen wir statt vom Original von einem Vorbild.<sup>25</sup>

23 Zanker 1974, 49–54 (zum Typus), Taf. 44.

24 Vgl. Klamm 2010a, 54–60, sowie Picozzi 2015, 130, zu den Voraussetzungen im 19. Jahrhundert. Vor allem aber Klamm 2017, 347–355, zur Etablierung der Bildkompendien und deren theoretischer Grundierung im späten 19. Jahrhundert.

25 Lippold 1923, 2 f.

Erst bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass unter diesen Definitionen das Original fehlt – der Originalitätscharakter ergibt sich also aus der Kopie. Ob aber der Typus das Original wirklich wiedergewinnt, ist bei weitem nicht so leicht zu entscheiden, wie es die Methodik suggeriert. Dies spiegelt sich in der Herleitung der Vorbilder in einem evolutionären Stemma (Abb. 2) wider, in dem ein Urbild den Ausgangspunkt aller Ableitungen bildet. Die Linearität des Schemas erfordert eindeutige Bezüge zwischen jeweils zwei Punkten und kann im Grunde genommen nur von oben nach unten gelesen werden. Sie entspricht in eklatanter Weise der Vorstellung der Vorbildhaftigkeit des als einmalig angesehenen Originals.

Die Vorstellung der Abstammung von Statuentypen löst in Kombination mit der gleichzeitigen Beobachtung des Verlustes der „Aura“ des reproduzierten Kunstwerks ein Spannungsverhältnis aus, in dem einige Aspekte verloren gehen, die für ein Verständnis von Kopien als intentionale Kunstwerke produktiv gemacht werden können. Bezieht man in die Fragestellung den Herstellungsprozess ein, wird schnell deutlich, dass auch bei größter Anstrengung des Kopisten Genauigkeit immer nur eine Annäherung darstellt – und dies unabhängig davon, ob er sie überhaupt anstrebt.<sup>26</sup> Das Nachbilden oder Kopieren von Statuen unterliegt einer größeren Anzahl von Zwischenschritten. Ein wichtiger Übermittler hierbei ist regelhaft der Gipsabguss, der in der Vorstellung der Rezipienten stets als vom Original genommen galt oder gilt und damit den Status einer *Berührungsreliquie*, also gewissermaßen einer Quelle der Authentizität erhält.<sup>27</sup> Geht eine Plastik auf einen Gips zurück, der mutmaßlich vom Original genommen wurde, so ist das Ergebnis in der allgemeinen Vorstellung originalgetreu – und zwar unabhängig von der Qualität der handwerklichen Ausführung.<sup>28</sup> Die Einordnung der römischen Kopisten als nicht kreativ, sondern lediglich *mechanisch* arbeitende Künstler impliziert eine negative Bewertung, die auf das Ergebnis der Bemühungen, eben die Kopie, bezogen wird, und schließt eine eigene schöpferische Leistung a priori aus.<sup>29</sup>

### Das Ziel: Griechische Plastik

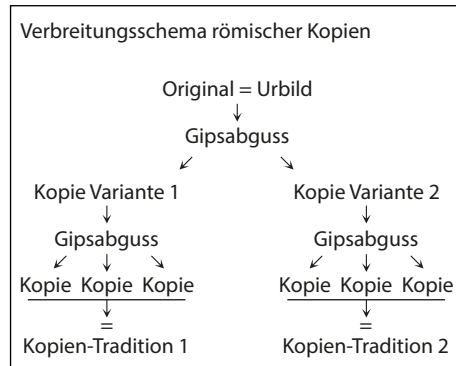
Die Motivation, römische Statuen als Kopien griechischer Bronzeoriginale zu identifizieren, entsprang dem Wunsch der Zeit seit Anfang des 19. Jahrhunderts, die verlorenen griechischen Statuen aus dem Denkmälerbestand der römischen Kaiserzeit wiederzugewinnen. Es waren insbesondere die Texte des Plinius, der im 1. Jahrhundert n. Chr. bereits ausgiebig auf die herausragenden griechischen Künstler eingegangen war, oder des Pausanias, der im 2. Jahrhundert n. Chr. Griechenland und seine Heiligtümer beschrieb,

26 Dies hat Stähli 2008, 26–28, ausgeführt.

27 Beispielhaft für diese Bewertung Landwehr 2010, 35. Zur Technik der (neuzeitlichen) Steinkopie vgl. Schreiter 2008. Zur Porzellankopie vgl. den Beitrag von H. Kinney im vorliegenden Band.

28 Schreiter 2008, 244 m. Anm. 25.

29 Marvin 2008, 218–222; Stähli 2008, 16 f. und passim.



## 2 Replikenrezension: Die »philologische Methode«

die auf dieses Verhältnis hinzuweisen schienen.<sup>30</sup> Mit der Kopienkritik etablierte sich die Kategorisierung der Vorbilder als „Meisterwerke“, die durch Adolf Furtwänglers *Meisterwerke der griechischen Plastik* 1893 zementiert wurde. Zugleich wurde diese Sicht auf die griechischen Originale in einer Art Rückprojektion auch den Römern zugeordnet.<sup>31</sup>

Die Idee, eine Kopie eines Kunstwerkes sei vor allem an der motivischen und stilistischen Nähe zum vorbildlichen Original – also ihrer Genauigkeit – zu messen, ist folglich tief im klassisch-archäologischen Denken des 19. Jahrhunderts verwurzelt.<sup>32</sup> Die darin enthaltene Annahme eines künstlerischen Qualitätsverlusts der Kopie bildet sich in der Schematisierung von Abhängigkeiten von einem übergeordneten Original zu seinen Kopien ab.<sup>33</sup> Die Faszination dieser Methode beruht auf ihrer Strenge, die an die Präzision naturwissenschaftlicher Beobachtung erinnert.<sup>34</sup> Dass sie dabei gleichwohl von subjektiven Einschätzungen überschattet ist, wird dem gegenüber oft vergessen. Ein verbindlicher Kriterienkatalog, der quasi abzuarbeiten wäre und, mit dessen Hilfe man Rechenschaft über Kriterien und Beobachtungen ablegen könnte, um die markanten Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu definieren, liegt nicht vor.<sup>35</sup>

30 Picozzi 2015, 130, stellt den Grundkonflikt dar, der aus der Begrenztheit der antiken Schriftquellen und damit ihrer Aussagefähigkeit im Sinne einer philologischen Archäologie im 19. Jahrhundert resultierte und die Kopienkritik als *unbestechlicher* visueller Analysemethoden notwendig machte.

31 Furtwängler 1893; Stähli 2008, 22, umreißt, wie implizit das archäologische Denkmodell den Römern zugeordnet wird.

32 Marvin 2008, 144–150.

33 Barbanera 2008, 51 f., zur Bewertung von Kopien seit dem 19. Jahrhundert.

34 Klamm 2010b, 384.

35 Vgl. vor allem Stähli 2008, 24, der die Leitlinien der Methode anschaulich charakterisiert und zu Recht darauf hinweist, dass bereits die Auswahl der Beurteilungskriterien nirgendwo in einem Merkmalskatalog verbindlich festgelegt ist. Barbanera 2008, 90, Anm. 90: Furtwängler überführte Giovanni Morellis Methode des Vergleichs anatomischer Formen aus der Kunstgeschichte in die Archäologie. Vgl. zu Morelli auch Marvin 2008, 141 f.

Während schon die große Anzahl notwendiger Vorbehalte und Einschränkungen darauf verweist, dass die Anwendung der Methode eine Reihe konstruktiver Akte erfordert, ist auch das Ergebnis extrem künstlich: Es wurde dazu benötigt, die Erwartung der *Vorherrschaft* der griechischen Kunst über die römische – ganz in der Nachfolge Winkelmanns – methodisch sauber zu beweisen. In einem zusätzlichen Kunstgriff wird diese Sicht den Römern selbst zugeordnet – womit in der Folge die Erforschung römischer Kunst lange Zeit immer nur unter diesem Vorbehalt erfolgen konnte. Interessanterweise bringt daher die Kritik an der Kopienkritik sehr schnell die Fundamente des Fachs ins Wanken.<sup>36</sup> Denn stellt man sich der Möglichkeit, dass sie lediglich eine Folge subjektiver Einschätzungen und aufschlussreicher Einzelbeobachtungen ist, so entfällt die Grundlage für die Rekonstruktion der Geschichte der griechischen Plastik, wie Adrian Stähli ausgeführt hat.<sup>37</sup>

### Die Konstruktion des Originals

Einen Schritt weiter geht eine Technik, die sich am Ende des 19. Jahrhunderts etablierte, als große universitäre Abguss-Sammlungen antiker Plastik bereits lange zum Standard der archäologischen Institute gehörten und dadurch Vergleiche sogenannter Repliken – auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehender Statuen – möglich geworden waren.<sup>38</sup> Verwendet wurde auch die Technik der Zurichtung von Gipsabgüssen. Hierzu wurde mit der Überarbeitung von Statuen oder der Zusammenfügung von Fragmenten verschieden vollständig erhaltener Repliken nach den Erkenntnissen der Kopienkritik operiert, um ein Original, wie es ausgesehen haben muss, herzustellen.<sup>39</sup> Ein besonders frappantes Beispiel ist die Analyse des sogenannten *Steinhäuserschen Kopfes*, bei dem es sich um eine Kopfkopie des *Apoll vom Belvedere* zu handeln scheint. Das Stück zeigt einige Beschlagungen insbesondere in der Haarpartie, sodass ein exakter Vergleich der Haare nicht ohne weiteres möglich ist. Hier wurde von Reinhard Kekulé-von Stradonitz ein annäherndes Verfahren gewählt, das sich zweier Medien bediente: Von beiden Stücken wurden Gipsabgüsse genommen. Um sie besser miteinander vergleichen zu können, wurden vom *Apoll vom Belvedere* die vorhandenen Partien in derselben Weise abgeschlagen wie am *Steinhäuserschen Kopf*. Sodann wurden beide Stücke in exakt derselben Perspektive und Beleuchtung fotografiert. Die dadurch mögliche Gegenüberstellung (Abb. 3) bestä-

36 Vgl. Stähli 2008, 18 m. Anm. 5.

37 Stähli 2008, 18. Interessanterweise schließt Barbanera 2008, 60 (in demselben Band) dies in letzter Konsequenz trotz ähnlicher Ergebnisse aus.

38 Zur Geschichte der universitären Abguss-Sammlungen im deutschsprachigen Raum vgl. Bauer 2002.

39 Die fachgeschichtliche Einbindung und Bedeutung legt Marvin 2008, 139–150, kompakt und plastisch dar. Vgl. Klamm 2010b, 391–394, Abb. 3 und 4, insbesondere zur Technik der Zurichtung von Abgüssen (*Steinhäuserscher Kopf* – *Apollo Belvedere*); Picozzi 2015, 130 f.: Dieses aufwendige Verfahren war so weit etabliert, dass Walter Amelung um 1900 vorschlug, ein eigenes Labor für die Wieder-Erschaffung von Meisterwerken „in ursprünglicher Form“ einzurichten.

tigt nun die Übereinstimmungen und zeigt, dass beide Stücke auf dasselbe griechische Original zurückgehen müssen.<sup>40</sup> Walter Amelung ging noch darüber hinaus und schuf aus mehreren Repliken „neue“ Kunstwerke, die das verlorene Original repräsentieren sollten.<sup>41</sup> Auf diese Weise wurden der Forschungsgegenstand und das Forschungsergebnis zugleich materialiter produziert. Die Replikenrezension konnte positiv entschieden werden.

Spätestens hier wird die Argumentation zunehmend schwieriger. Es existieren insgesamt nur wenige römische Kopien erhaltener griechischer Vorbilder, sodass eine serielle Evaluation des vermuteten jeweiligen römischen Zeitstils im Vergleich mit dem griechischen Vorbild nur ausnahmsweise möglich ist. Hieraus ergibt sich zwangsläufig, dass die Einschätzung des römischen „Zeitstils“ hochgradig subjektiv und keineswegs so objektivierbar ist, wie es die entsprechenden Leitfäden vermuten lassen.<sup>42</sup> Seltene Funde wie die antiken Gipsabgüsse aus Baiae versprechen Abhilfe; aus diesem Komplex stammen Fragmente von Statuen, die bereits zuvor aus römischen Kopien bekannt waren. Für diese hat sich die Ansicht durchgesetzt, sie seien von den Bronzeoriginalen selbst genommen worden, auch wenn dies letztlich nicht sicher nachgewiesen werden kann. Ebenso gut kann es sich um Abgüsse römischer Kopien handeln.<sup>43</sup> Unabhängig davon wird ihnen aber eine Unmittelbarkeit zugeordnet, die Ausgangspunkt für Vergleiche mit anderen Repliken desselben Vorbilds waren. Die antiken Abgüsse aus Baiae wurden erneut abgegossen. Die fragmentartigen Stückchen wurden dann ihrerseits in Gipsabgüsse anderer Repliken des Typus eingepasst, um den Grad der Übereinstimmung zu überprüfen.<sup>44</sup> Die Technik der Zurichtung und Assemblage in der geschilderten Tradition des 19. Jahrhunderts wird dabei weiter ausgebaut, indem die als dem Original nahe geltenden Fragmente durch Abguss selbst zu Repliken werden, die mit anderen Repliken korreliert werden. Das, was auf das griechische Original verweist, kann nicht für sich stehen, sondern bedarf eines schon fast chirurgischen Eingriffs, um Annahmen über Originaltreue und Qualität der Bildhauerarbeit zu belegen. Auch hier tritt der ausgeprägt konstruktive Charakter dieser Technik klar zutage.

Die starke Abhängigkeit der Kopienkritik bzw. ihres jeweiligen Ergebnisses von subjektiven Einschätzungen hat Adrian Stähli zuletzt eindrucksvoll vorgeführt und dabei

40 Klamm 2010b, 392–399, Abb. 3 und 4.

41 Klamm 2010b, 398 m. Anm. 41; Picozzi 2015, 129–132, mit Abb.

42 Stähli 2008, 24–26 und passim.

43 Landwehr 1985, 181–185; Stähli 2008, 26, Anm. 24, legt dar, dass der Beweis hierfür bislang nicht erbracht ist. Landwehr 2010, 35, bekräftigt hingegen die Überzeugung, dass die Gipse direkt von griechischen Bronzeoriginalen genommen sind: „The identifications prove beyond doubt that the Baiae plaster fragments are the remnants of casts of famous Greek bronze masterpieces of the fifth and fourth centuries BC. It is safe to assume that they were used to create true-to-scale marble copies.“

44 Landwehr 2010, 35–37, Abb. 2.1; 2.2: „In order to provide compelling visual evidence for the identification of the Baiae fragments, I chose to have new plaster casts made from them and to have these introduced into plaster casts taken from Roman copies: [...]“



3 Vergleich des Apolls Steinhäuser (links) mit dem Apoll vom Belvedere (rechts), aus: Reinhard Kekulé von Stradonitz: *Sovra due scoperte archeologiche riguardanti l'Apollo di Belvedere. Discorso pronunciato nell'adunanza solenne de 14 dicembre 1866*

die Wertigkeit der Kopienkritik als *Method*e betont.<sup>45</sup> In der Zusammenschau lässt sich also feststellen, dass die faszinierende Stringenz der archäologischen Kopienkritik dazu verleiten kann, aus den als objektiv angesehenen Kriterien der Beobachtung kulturgeschichtliche Rückschlüsse zu ziehen. Scheidet man jedoch die Methode von dem zugrundeliegenden Denkmodell des 19. Jahrhunderts, erweist sie sich als flexibles Instrumentarium zur Erfassung und Beschreibung künstlerischer Errungenschaften der römischen Antike, die letztlich den Zugang zu einem breiten Spektrum an Fragestellungen eröffnet.

45 Stähli 2008, 17–19.

Die Frage nach der *Genauigkeit* einer Kopie führt häufig dann zu einem negativen Ergebnis, wenn jene mit dem Original unmittelbar verglichen werden kann.<sup>46</sup> Dass es sich bei der archäologischen Kopienkritik um eine wissenschaftlich motivierte Zugangsweise erst des 19. Jahrhunderts handelt, macht die Betrachtung von statuarischen Kopien nach antiker Plastik etwa im 18. Jahrhundert deutlich. Denn an Kopiervorgängen der frühen Neuzeit war die Möglichkeit eines Vergleichs mit dem Original zwar oft auf zweidimensionale Wiedergaben beschränkt, jedoch regelhaft gegeben. Herausragende wie seriell hergestellte Kopien antiker Kunst zeigen zumindest in Details Abweichungen vom Vorbild, die auch gar nicht verwunderlich sind. Noch die größten Kopien konnten so – abhängig von ihrem Aufstellungs- oder Nutzungskontext – als exakte Kopien und auch sonst positiv bewertet werden.<sup>47</sup> Für die Verbindung zwischen Original und Kopie – oder umgekehrt – konnte eine allgemeine Argumentation völlig ausreichen. Es besteht kein Zweifel daran, dass der Leser oder Betrachter das jeweils zugrundeliegende Original oder Vorbild der Skulptur mitlas oder besser: erkannte – die kunstwissenschaftlichen oder archäologischen Kriterien der formalen Ähnlichkeit spielten dabei (noch) keine Rolle. Auch eine literarische Beschreibung konnte zum Vehikel der Affirmation des Vorbilds werden, indem die Beschreibung eine Zuschreibung enthielt, die auf ein antikes Kunstwerk rekurrierte.<sup>48</sup> Insgesamt lässt sich das 18. Jahrhundert – Winkelmann eingeschlossen – als Phase der Sichtbarmachung antiker Kunst durch Sprache bezeichnen.<sup>49</sup> Ein eigenes Fach Archäologie existierte noch nicht und etablierte sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts insbesondere aus den Sprachwissenschaften heraus.<sup>50</sup>

Ein solcher Blick auf die praktische Kopistentätigkeit des 18. Jahrhunderts lässt sich allerdings nur bedingt auf Kopiervorgänge innerhalb der Antike übertragen; er mahnt jedoch dazu, eine Bewertung, der ein einziges Merkmal der Kopie – nämlich der Grad der Genauigkeit der Übertragung des Originals – zugrunde liegt, mit Vorsicht zu betrachten.

Sieht man sich nun die Eigenheiten der Methode erneut an, so überraschen mehrere Punkte. Es fällt auf, dass eine Vorherrschaft griechischer Kunst über die römische häufig auch heute noch postuliert wird. Der Umstand, dass die römischen und spätere Epochen Elemente einigermaßen vollständig übernahmen, wird auf eine eindimensional vom Vorbild auf die Nachahmung oder Kopie gerichtete Relation eingengt. Der Weg,

46 Dies ist für die Antike nur selten möglich, eine Ausnahme bilden beispielsweise die Fragmente aus Baiae, s. o. 277.

47 Ausführlich dargelegt bei Bartsch/Becker/Schreiter 2010, 16–21. Zu den Antikenkopien um 1800 vgl. Becker 2014, 92–96.

48 Marcus Becker hat dies anhand der Statue des *Lykischen Apoll* im Schlosspark Schwetzingen eindrucksvoll dargelegt: Bartsch/Becker/Schreiter 2010, 16–21.

49 Marvin 2008, 103–105.

50 Borbein/Hölscher/Zanker 2000, 12; Marvin 2008, 142–144.



um dieses Verhältnis zu beschreiben, beruht auf einer Anzahl subjektiver Vorannahmen, die zu einer in sich stimmigen Struktur zusammengefasst werden.

Die Hitzigkeit, mit der die Debatte um die archäologische Kopienkritik eine Zeit lang geführt wurde, lässt vermuten, dass daran mehr hängt als nur ein veränderter Forschungszugang. Vielleicht ist es die souveräne Auffüllung der Geschichte der griechischen Plastik, die mithilfe dieser strengen Methode geglückt zu sein scheint und vorgibt, jederzeit wiederholbar zu einem objektivierbaren Ergebnis zu führen. Mit der Kopienkritik wird der Status der reinen Beobachtung verlassen, in den Forschungsgegenstand wird eingegriffen; er wird – auch materialiter – neu hervorgebracht.

Tatsächlich liegt hier der offensichtliche Nutzen des Verfahrens: Aus der Frustration der Kunstarchäologie des 19. Jahrhunderts, die berühmten Werke eines Phidias und Polyklet nicht zu kennen, erwuchs eine Möglichkeit, die schier unfassbaren Mengen von Statuen, die ohne exakte Provenienz und damit ihres ursprünglichen Kontextes beraubt in den Museen vor allem Roms aufbewahrt werden, aus sich selbst heraus, durch eine wissenschaftlich-exakte Beobachtung nutzbar zu machen. Die Erkundung offensichtlicher Abhängigkeiten wies somit nicht nur den Weg zur Rekonstruktion einer Geschichte der griechischen Plastik, insbesondere ihrer Meisterwerke. Auch für die komplexen kulturellen Gegebenheiten der römischen Epochen wurde in der Rückprojektion eine stimmige Formel gefunden, die das Nachahmen als ein Grundbedürfnis der Kunst jener Zeit darstellte.

## Bibliografie

- Anguissola, Anna: Masterpieces and their Copies, in: Ausst.-Kat. Mailand/Venedig 2015, 73–79. Ausst.-Kat. Serial/Portable Classic. The Greek Canon and its Mutations (Mailand/Venedig, Fondazione Prada 2015), hg. v. Salvatore Settis, Anna Anguissola und Davide Gasparotto, Mailand 2015.
- Ausst.-Kat. Winckelmann. Moderne Antike (Neues Museum Weimar 2017), hg. v. Elisabeth Décultot, Martin Dönike [u. a.], München 2017.
- Barbanera, Marcello: Original und Kopie. Aufstieg und Niedergang eines intellektuellen Begriffs-paares seit dem 18. Jahrhundert in der Klassischen Archäologie, in: Junker/Stähli (Hg.) 2008, 35–61.
- Bartsch, Tatjana / Becker, Marcus / Schreiter, Charlotte: Das Originale der Kopie. Eine Einführung, in: Bartsch/Becker (Hg.) 2010, 1–26.
- Bartsch, Tatjana / Becker, Marcus [u. a.] (Hg.): Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike (Transformationen der Antike, 17), Berlin 2010.
- Bauer, Johannes: Gipsabgußsammlungen an deutschsprachigen Universitäten, in: Jahrbuch für Universitätsgeschichte, 5.2002, 117–132.
- Becker, Marcus: Preiswerte Götter. Antikenkopien aus Gußeisen, Terrakotta und Papiermaché in Schloß- und Gartenausstattungen um 1800, Weimar 2014.
- Borbein, Adolf H. / Hölscher, Tonio / Zanker, Paul: Einleitung, in: Klassische Archäologie. Eine Einführung, hg. v. dens., Berlin 2000, 7–22.
- Cupperi, Walter (Hg.): Multiples in Premodern Art, Zürich [u. a.] 2014.
- Furtwängler, Adolf: Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen, Leipzig 1893.
- Gräf, Botho: Die Aufgaben einer Sammlung von Abgüssen nach antiken Skulpturen, in: Museums-kunde, 4.1908, 55–65.

- Junker, Klaus / Stähli, Adrian (Hg.): *Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst*, Wiesbaden 2008.
- Junker, Klaus / Stähli, Adrian: Einleitung, in: Junker/Stähli (Hg.) 2008, 1–14.
- Kansteiner, Sascha: Zur Überlieferung griechischer Knabenstatuen des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: Junker/Stähli (Hg.) 2008, 63–75.
- Klamm, Stefanie: Neue Originale. Medienpluralität in der Klassischen Archäologie des 19. Jahrhunderts, in: Bartsch/Becker (Hg.) 2010, 47–67 [Klamm 2010a].
- Klamm, Stefanie: Sammeln – Anordnen – Herrichten. Vergleichendes Sehen in der Klassischen Archäologie, in: *Vergleichendes Sehen*, hg. v. Lena Bader, Martin Gaier [u. a.], München 2010, 382–440 [Klamm 2010b].
- Klamm, Stefanie: *Bilder des Vergangenen. Visualisierung in der Archäologie im 19. Jahrhundert – Fotografie, Zeichnung und Abguss*, Berlin 2017.
- Landwehr, Christa: *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae (Archäologische Forschungen, 14)*, Berlin 1985.
- Landwehr, Christa: *The Baiae-Casts and the Uniqueness of Roman Copies*, in: *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, hg. v. Rune Frederiksen und Eckart Marchand (*Transformationen der Antike*, 18), Berlin 2010, 35–46.
- Lippold, Georg: *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, München 1923.
- Marvin, Miranda: *The Language of the Muses. The Dialogue between Roman and Greek Sculpture*, Los Angeles 2008.
- Picozzi, Maria Grazia: *Recovered Masterpieces. Walther Amelung and his Workshop*, in: *Ausst.-Kat. Mailand/Venedig 2015*, 129–134.
- Schreiter, Charlotte: *Bildhauerische Technik und die Wahrnehmung antiker Skulptur. Francesco Carradoris Lehrbuch für Studenten der Bildhauerei von 1802*, in: *Wissensästhetik. Wissen über die Antike in ästhetischer Vermittlung*, hg. v. Ernst Osterkamp (*Transformationen der Antike*, 6), Berlin 2008, 239–265.
- Schreiter, Charlotte: *Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin [u. a.] 2014.
- Settis, Salvatore: *Supremely Original. Classical Art as Serial. Iterative. Portable*, in: *Ausst.-Kat. Mailand/Venedig 2015*, 51–72.
- Stähli, Adrian: *Die Kopie. Überlegungen zu einem methodischen Leitkonzept der Plastikforschung*, in: Junker/Stähli (Hg.) 2008, 15–34.
- Vout, Caroline: *Putting the Art into Artifact*, in: *Classical Archaeology*, hg. v. Susan E. Alcock und Robin Osborne, Chichester 2012 (Second Edition), 442–467.
- Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden [1764]/Wien [1776], hg. v. Adolf H. Borbein [u. a.] (Johann Joachim Winckelmann, Schriften und Nachlass, IV.1), Mainz 2002.
- Zanker, Paul: *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein 1974.
- Zanker, Paul: *Nachahmen als kulturelles Schicksal*, in: *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Vier Vorträge*, München 1992, 9–24.



## AUTORINNEN UND AUTOREN

**Ralf Bormann** studierte Rechtswissenschaften in Freiburg i. Br. und Münster (1996–2001). Nach dem ersten juristischen Staatsexamen 2001 Studium der Kunstgeschichte und der Klassischen sowie der Frühchristlichen Archäologie in Münster, 2007 Magister Artium, 2011 Promotion mit einer Dissertationsschrift zur Kunstgeographie. Neben Lehraufträgen in Münster, Göttingen und Marburg 2012–2013 Volontariat am Landesmuseum Hannover, 2013–2015 wissenschaftliche Leitung der Erschließung des dortigen Kupferstichkabinetts, daneben Kurator der im Rahmen der Niedersächsischen Landesausstellung 2014 präsentierten Schau *Fürstliches Sammeln in Herrenhausen* im Museum Schloss Herrenhausen, 2015 Leitung eines Forschungsprojektes zur Sammlung Wallmoden, seit November 2015 wissenschaftliche Leitung der DFG-geförderten Digitalisierung der Zeichnungen in der Graphischen Sammlung des Städel Museums in Frankfurt am Main.

**Claudia Gaggetta** obtained her Master's degree in Art History (2008) and in Advanced Studies in Museology of Fine Arts (2010) at the University of Geneva. Her master thesis on *The Importation of German Sculpted Altarpieces in Ticino* was rewarded with the Art History Arditì Price 2008. Since 2015, she has been working as a scientific collaborator of the Cabinet d'arts graphiques at the Museum of Art and History, Geneva. At the same time, she has been pursuing her research for a doctoral thesis on *The Artistic Exchanges between France and the Duchy of Milan (1499–1521)*.

**Kristina Hegner** studierte Kunstgeschichte an der Universität Leipzig. 1972 Diplomarbeit über die Nutzung der Druckgrafik in der deutschen Plastik des 16. Jahrhunderts. Anschließend bis 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Staatlichen Museum Schwerin mit Schwerpunkt Kunst des Mittelalters und der Renaissance. 1994 Promotion an der Universität Leipzig zu Kleinbildwerken des Mittelalters in den Frauenklöstern des Bistums Schwerin. Bezüglich der in und für Mecklenburg entstandenen Kunst Ausdehnung des Forschungs- und Publikationsbereiches partiell bis in das späte 18. Jahrhundert. Die Vorliebe für thematische Ausstellungen und das stete Interesse an Kopien kulminierten 2012 in dem Ausstellungskatalog *Kopie, Replik & Massenware*.

**Marion Heisterberg** studied Italian and German literature and Art History. In 2007, she finished her master's thesis, *The Chapel of Saint John the Baptist in the Duomo of Genoa*. For her PhD thesis, *Between 'exemplum' and 'opus absolutum'. Drawing Practices in the Italian Tre- and Quattrocento from Model Transfer to Early Modern Copies* (02/2017), she received grants from the Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut and the Gerda Henkel Stiftung. Since 2016, she has been a curatorial trainee at the Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Her scholarly interests focus on late medieval and Renaissance drawings and sculpture and related theories on models, artworks, and copies, as well as the context-sensitive mechanics of meaning.

**Helmut Hess** studierte Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Geschichtliche Hilfswissenschaften in München und Berlin. 1993 Dissertation *Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe photographische Kunstreproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild*. Lehraufträge zu Kunst und Photographie an den Universitäten München und Passau. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, anschließend Referent in der Zentrale des Goethe-Instituts im Bereich Bildende Kunst. Seit 2003 geschäftsführender Vorstand und Programmdirektor der Richard Stury Stiftung, München, einer Kulturstiftung, die Kunst und Wissenschaft fördert. Zahlreiche Publikationen zum Thema Fotografie und Kunstreproduktion.

**Joris Corin Heyder** studierte Kunstgeschichte, Neuere Deutsche Literatur und Philosophie an der Freien Universität Berlin sowie an der Sorbonne-Panthéon, Paris. Neben verschiedenen Lehraufträgen arbeitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Freien Universität Berlin und schloss 2017 eine Doktorarbeit zum Thema *Simon Bening und die Kunst der Wiederholung. Zur Langlebigkeit der Motive in der Gent-Brügger Buchmalerei* ab. Die Arbeit wurde durch ein Promotionsstipendium der Gerda Henkel Stiftung gefördert. Als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Universität Bielefeld hat er im Rahmen des SFB 1288 *Praktiken des Vergleichens. Die Welt Ordnen und Verändern* ein Habilitationsvorhaben zum Thema *Von der Kennerschaft zur Kunstgeschichte. Praktiken der vergleichenden Betrachtung von Bildern im 18. und frühen 19. Jahrhundert* aufgenommen.

**Megan Holmes** teaches at the University of Michigan in Ann Arbor, Michigan. She received an MPhil from the Courtauld Institute of Art and her PhD from Harvard University. Her scholarly interests include the social history of art; ex-votos, miraculous images, and image cults; popular religion; early modern print culture; and a reconsideration of iconoclasm and vandalism. She has published two books – *Fra Filippo Lippi the Carmelite Painter* (1999, Yale UP); *The Miraculous Image in Renaissance Florence* (2013, Yale UP) – and numerous articles. She is currently working on a book on the intentional scratching and marking of Italian panel paintings, circa 1250–1550.

**Peter Heinrich Jahn** studierte in München Literaturwissenschaft, Geschichte des Mittelalters, Mittlere und Neuere sowie Byzantinische Kunstgeschichte. 2006 Promotion im Fach Kunstgeschichte an der Universität Augsburg mit einer Arbeit über die Kirchenplanungen des Wiener Barockarchitekten Johann Lucas von Hildebrandt. 2010–2012 Mitglied des Research-Fellow-Programms *Werkzeuge des Entwerfens* am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar. 2012–2013 Kurator des architekturhistorischen Parts der Dresdner Ausstellung *Pöppelmann 3D. Bücher – Pläne – Raumwelten*. Seit 2016 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der TU Dresden im Drittmittel-Forschungsprojekt *Matthäus Daniel Pöppelmann (1662–1736): Die Schloss- und Zwingerplanungen für Dresden – Planen und Bauen im ‚modus Romanus‘*.

**Hannah Wirta Kinney** received her M.A. in Decorative Arts, Design, and Material Culture from the Bard Graduate Center (New York) in 2014. Currently she is a doctoral candidate in the History of Art at the University of Oxford, where her research is supported by a Clarendon Fund Scholarship. Her dissertation, *After Giambologna. The Value of Replication and Material Innovation in Late Medicean Florence*, explores the social, cultural, and political value of copies for artists and patrons in the long seventeenth century.

**Carla Mazzealli** studied history of Modern art and museology in Rome and Florence, and received scholarships from the Fondazione Roberto Longhi, the Accademia di San Luca/British Academy, the Accademia dei Lincei, and the Paul Mellon-Centre for British Art. She received her PhD at the University of Rome 3 in 2005 and presently teaches at Università della Svizzera italiana (Mendrisio/Lugano). Her research deals mostly with the classical tradition (17<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> century) and with the transmission of models and the reproducibility of art during the early modern period. Recent publications are *Dipingere in copia. Da Roma all'Europa (1750–1870), vol. I: Teorie e Pratiche* (2017); *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione* (2010).

**Susanne Müller-Bechtel** studierte Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Kunst-erziehung in München (1990–1997). 2006 Promotion, München: Doktorarbeit zur Rolle der Zeichnung in der Kunstforschung des 19. Jahrhunderts. 2006–2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin, TU Dresden. 2015 Habilitation, Dresden: Habilitationsschrift zur akademischen Aktstudie zwischen 1650 und 1850. Förderungen ihrer Forschungen durch u. a. Evangelisches Studienwerk Villigst e.V., Deutsches Studienzentrum Venedig, Bibliotheca Hertziana, Rom – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Maria-Reiche-Förderprogramm der TU Dresden. Seit 2015 Vertretungen (Universität Bonn: Professur für Niederlandistik; Universität Würzburg: Elternzeitvertretung der Assistenz). Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Zeichnung in künstlerischer und kunstwissenschaftlicher Praxis (17.–19. Jahrhundert), Wandmalerei in Italien (1300–1800), Bilddokumente in der Kunstwissenschaft.

**Grischka Petri** teaches art history at the university of Bonn (Germany), where he habilitated in 2017. He holds doctorates in art history and law and has trained as a lawyer, taking the German bar exam in 2005. After having been a collaborator to the catalogues raisonnés of James McNeill Whistler's etchings and paintings, he is now an Honorary Research Fellow at the University of Glasgow. In 2014/15 he was a Fellow at the Käte-Hamburger Centre of Advanced Studies *Law as Culture*. He is currently preparing a book on the history of artistic copyright, due to be published in 2018.

**Antonia Putzger** studied art history and Italian (B.A.) in Dublin and Bologna, as well as art history and art technology (M.A.) in Berlin. In 2017 she defended her PhD thesis on the substitution of altarpieces by copies and the mutually constitutive concepts of copy and original in the early modern period, at the Technische Universität Berlin. She has presented papers on topics related to her PhD research at several international conferences (publications forthcoming). In 2015/2016, she was a fellow in the research group *Ethics of Copying* at the Center for Interdisciplinary Research (ZiF) in Bielefeld. Since March 2017, she holds a position as lecturer, researcher, and editor of the *Zeitschrift für Kunstgeschichte* at Bielefeld University.

**Charlotte Schreiter** studierte Klassische Archäologie, Ur- und Frühgeschichte und Alte Geschichte in Berlin, München und Köln. Nach der Promotion war sie an verschiedenen Museen am Niederrhein und im Ruhrgebiet tätig (1991–1997), danach in interdisziplinären Projekten an der Humboldt-Universität zu Berlin ([www.census.de](http://www.census.de); [www.sfb-antike.de](http://www.sfb-antike.de)) (1999–2012). Dort hat sie sich 2009 in Klassischer Archäologie habilitiert. Von 2012 bis 2016 hat sie das LVR-RömerMuseum im Archäologischen Park Xanten geleitet. Seit April 2016 ist sie wissenschaftliche Referentin zur Koordination der Umgestaltung des LVR-LandesMuseums Bonn.

**Ilka Voermann** promovierte 2011 an der Johannes-Gutenberg Universität in Mainz zu *Kopien in fürstlichen Gemäldesammlungen des 19. Jahrhunderts*. Als wissenschaftliche Volontärin am Kunstmuseum Stuttgart assistierte sie bei der Konzeption zahlreicher Ausstellungen und Sammlungspräsentationen zur Klassischen Moderne und zeitgenössischen Kunst. 2013 kuratierte sie die Sonderausstellung *Willi Baumeister International* am Kunstmuseum Stuttgart mit weiteren Ausstellungstationen in Duisburg und Berlin. Von 2014 bis 2017 war sie als Curatorial Fellow an den Harvard Art Museums beschäftigt und forschte zur Rezeption deutscher Nachkriegskunst in den Vereinigten Staaten. Seit Juli 2017 ist sie Kuratorin an der Schirn Kunsthalle in Frankfurt.

**Ruth Wolff** ist assoziierte Mitarbeiterin des Kunsthistorischen Instituts, Max-Planck-Institut, in Florenz. 1992 Promotion in München mit einer Dissertation unter dem Titel *Der heilige Franziskus in Schriften und Bildern des 13. Jahrhunderts*. Postdoktorandenstipendien des Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, des Kunsthistorischen

Instituts in Florenz und des Max-Planck-Instituts für Europäische Rechtsgeschichte in Frankfurt a. M. Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für Kunstgeschichte der Philipps-Universität Marburg, des Kunsthistorischen Instituts, Max-Planck-Institut, in Florenz und des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Projekte und Veröffentlichungen zur Hagiographie des hl. Franziskus, Gelehrten-grabmälern, Siegel-Bildern, Bild und Recht.





## ABBILDUNGSNACHWEIS

### Ralf Bormann

Abb. 1, 4–6: Landesmuseum Hannover; Abb. 2: Ausst.-Kat. Hannover 2014, 240; Abb. 3: Ausst.-Kat. Hannover 2014, 423.

Taf. XIV: Ausst.-Kat. Hannover 2014, 242.

### Claudia Gaggetta

Fig. 1: Menu (ed.) 2014, 163; Fig. 2: Fagnart 2001, 166; Fig. 3: SOFAM, Bruxelles; Fig. 4: Brown 1987, 153. Plate X: RMN-Grand Palais (Musée de la Renaissance, château d'Ecouen)/Gérard Blot.

### Kristina Hegner

Abb. 1, 2; 4–6: Staatliches Museum Schwerin, Foto: Gabriele Bröcker; Abb. 3, 7: Staatliches Museum Schwerin, Fotoarchiv.

Taf. XII: Staatliches Museum Schwerin, Fotoarchiv.

### Helmut Hess

Abb. 1–3: Archiv des Autors; Abb. 4: Hermann Krone: Historisches Lehrmuseum für Photographie © Hermann-Krone-Sammlung, IAPP, TU Dresden.

Taf. XI: Archiv des Autors.

### Joris Corin Heyder

Abb. 1: Bayerische Staatsbibliothek München, Digitale Sammlungen; Abb. 2: a) Archiv des Verfassers, b) Turner 1983, c) Archiv des Verfassers, d) Pächt/Thoss 1990; Abb. 3–7: Verfasser; Abb. 8: a) Archiv des Verfassers, b) Archiv der Freien Universität Berlin, c) Ausst.-Kat. New York 2010, 140, d) Archiv der Freien Universität Berlin.

Taf. IV: a) Ausst.-Kat. London/Los Angeles 2003, b) Patrimonio Ediciones, Madrid, c) Archiv der Freien Universität Berlin, d) Trenkler, Ernst (Hg.): Rothschild-Gebetbuch. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis Series nova 2844 der Österreichischen Nationalbibliothek, Graz 1979, e) Archiv des Verfassers, f) Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen, g) Stockholm, Kungliga Biblioteket, h) Marrow, James H.: Das Stundenbuch der Dona Isabel, Sammlung Renate

König VI, Köln 2008, i) Olivar, Alexandre: *Els manuscrits litúrgics de la biblioteca de Montserrat*, Abadía de Montserrat (*Scripta et documenta*; 18), Montserrat 1969, j) Archiv des Verfassers; Taf. V: b) Bodleian Library, Oxford, c) Archiv der Freien Universität Berlin.

### Megan Holmes

Fig. 1: Biblioteca Marucelliana, Florence; Figs. 2, 4: © Scala/Art Resource, NY.

Plates II, III: © Dea/Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Art Resource, NY.

### Peter Heinrich Jahn

Abb. 1: Accademia Nazionale di San Luca, Rom; Abb. 2: Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Berlin; Abb. 3: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Dresden; Abb. 4: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München; Abb. 5: Benediktinerabtei St. Theodor und Alexander, Ottobeuren; Abb. 6, 7: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek/Deutsche Fotothek, Dresden.

Taf. VIII: Royal Collection Trust, London/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2015; Taf. IX: LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna.

### Hannah Wirta Kinney

Fig. 1: Ministero per i Beni e le Attività Culturali Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1914, n. 224, inv. fotografico 555964; Fig. 2: LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz-Vienna; Fig. 3: Getty Research Institute, Los Angeles, 1802, GRI Digital Collections 85-B9009; Fig. 4: Ronzio, Chiara: *Ginori inediti al Musée des Arts Décoratifs di Parigi* in: *Ceramica Antica*, XI, 1999, fig. 2; Fig. 5: The Metropolitan Museum of Art, New York; Fig. 6: photo by author; Fig. 7: Ministero per i Beni e le Attività Culturali Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, Poggio a Caiano, Villa Medicea, Museo della Natura Morta, inv. 1881 IV, n. 406 inv. fotografico 575545.

Plate VI: Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia.

### Carla Mazzarelli

Figs. 1–3: Giulio Archinà; Fig. 4: photo by author; Fig. 5: Bibliotheca Hertziana, Rome, U.PL. R54865; Fig. 6: Bibliotheca Hertziana, Rome, UPL. D. 19743.

Plate XV: Giulio Archinà; Plate XVI: courtesy Dorotheum, Vienna.

### Grischka Petri

Fig. 1: Courtesy National Gallery of Art, Washington, DC, Open Access via National Gallery Images, <https://images.nga.gov> (last access 12 October 2017); Fig. 2: Arthur Loth: *Le portrait de N.-S. Jesus-Christ d'après le saint-Suaire de Turin, Paris & Poitiers* [1900].

### Charlotte Schreiter

Abb. 1: Paul Zanker, *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein 1974, Taf. 44; Abb. 2: Christoph Duntze/LVR nach <http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/uni/b/03/01> (letzter Zugriff 03.10.2017); Abb. 3: Reinhard Kekulé von Stradonitz: *Sovra due scoperte archeologiche risguardanti l'Apollo di Belvedere. Discorso pronunciato nell'adunanza solenne de 14 dicembre 1866*, in: *Annali dell'Istituto di corrispondenza Archeologica*, 39.1867, 124–140, mit Abb. in: *Monumenti Inediti Pubblicati dall'Istituto di Corrispondenza Archeologica* (1864–1868), Taf. 39/40.

**Ilka Voermann**

Abb. 1: Gradel 1998, 42, Abb. 20; Abb. 2: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Signatur: Sch.K.oct. 2468; Abb. 3: Niedersächsisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Aufnahme: H.-R. Wacker; Abb. 4: Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Aufnahme: Marco Karthe.

Taf. XIII: Niedersächsisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Aufnahme: H.-R. Wacker.

**Ruth Wolff**

Abb. 1, 6: Fotos der Autorin; Abb. 2–5, 7, 8: Staatsarchiv von Florenz, mit Erlaubnis des italienischen Ministeriums für Kulturgüter und kulturelle Aktivitäten.

Taf. VII: Staatsarchiv von Florenz, mit Erlaubnis des italienischen Ministeriums für Kulturgüter und kulturelle Aktivitäten.



## PERSONENREGISTER

- Addison, Joseph 76 f.  
Albani, Alessandro 122  
Albani, Annibale 122  
Albani, Francesco 203  
Albert von Sachsen-Coburg und Gotha 177  
Albert, Joseph 182, 184  
Alberti, Leon Battista 136  
Alinari, Fratelli 188  
Allori, Alessandro 12, 22, 27–43; plates II, III  
Alten, Friedrich von 217 f.  
Amboise, Georges I d' 141–143  
Amboise, Georges II d' 142  
Amelung, Walter 276 f.  
Anderson, James 188  
Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach 223  
Armenini, Giovanni Battista 136
- Baglione, Giovanni 162  
Baldinucci, Filippo 37, 76 f.  
Bandello, Matteo 135 f.  
Barozzi, Giacinto 115 f., 118  
Barozzi da Vignola, Jacopo 115–118  
Barthes, Roland 153, 169  
Basil of Caesarea, St. 31, 154 f.  
Baudelaire, Charles 188  
Bazin, André 169  
Beatis, Antonio de 138  
Beatrice d'Este 149  
Beauharnais, Eugène de 133  
Bellincioni, Bernardo 149  
Benedict XIV., Papst 262  
Benedikt aus Ferento 98  
Bening, Sanders (Alexander) 54
- Bening, Simon 51–58, 62, 65–67, 284  
Benjamin, Walter 168, 170, 189, 248  
Berenson, Bernard 163, 187 f.  
Bergson, Henri 63  
Betbéder, Pierre Alexis Marcelin 165  
Bianchi, Giuseppe 77  
Billi, Antonio 136  
Bimbi, Bartolomeo 89  
Bisson frères (Louis-Auguste und Auguste-Rosalie Bisson) 177  
Blanc, Charles 177  
Bloch, Peter 215, 227  
Blumenberg, Hans 158  
Bocchi, Francesco 30, 36–38, 136  
Bock, Karl Friedrich 195, 206, 210 f.  
Böcklin, Arnold 183  
Bonheur, Rosa 164  
Borges, Jorge Luis 231, 249  
Borromeo, Carlo 35–38, 40, 42  
Boselli, Giovanni 118  
Bossi, Giuseppe 133, 136  
Bottari, Giovanni Battista 82  
Bottari, Guido 81 f.  
Bramante, Donato 139, 149  
Bramantino (Bartolomeo Suardi) 138–140, 144, 147  
Braun, Adolphe 181, 185 f., 188  
Briullov, Karl Pavlovič plate XV  
Brockmann, Friedrich 179–181  
Bruckmann, Friedrich 181, 183  
Brunfels, Otto 157  
Bruschi, Gasparo 84  
Bülow, Wilhelm 210  
Bugatti, Gaspare 136

- Buontalenti, Bernardo 241  
 Burdelot, Jean V 145  
 Buttstaedt, Heinrich 201
- Camuccini, Vincenzo 259, 261 f.  
 Canevari, Antonio 123  
 Canova, Antonio 262  
 Capranica, Cesare 35  
 Caravaggio (Michelangelo Merisi) 259 f.  
 Carl Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach 223  
 Carl August, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach 123, 133  
 Carracci, Annibale 203 f., 242, 255  
 Carradori, Francesco 79–81  
 Carree, Abraham 209  
 Castiglione, Sabba da 136  
 Catherine II of Russia 262  
 Cattaneo, Cristoforo, gen. Il Lanzo 118  
 Cavaceppi, Bartolomeo 88, 234  
 Cennini, Cennino 58 f., 159  
 Cervantes, Miguel de 247  
 Cesio, Carlo 203  
 Charles VIII, King of France 148  
 Chevalier, Ulysse 168  
 Christian Ludwig II., Herzog von Mecklenburg 191–193, 201, 211  
 Churchill, John, Duke of Marlborough 82  
 Clemens VII., Papst 145  
 Clemens VIII., Papst 39  
 Clemens XI., Papst 122  
 Clemens XIII., Papst 234  
 Clemens XIV., Papst 81  
 Cock, Hieronymus 65  
 Coffermanns, Marcellus 65  
 Cole, Henry 263  
 Consoni, Nicola 262; plate XVI  
 Conti, Ugolino di Bisaccione 101 f.  
 Contini, Giovanni Battista 123  
 Cornaro, Catharina 186  
 Correggio (Antonio Allegri) 195–198, 210, 251  
 Corsini, Neri 82  
 Courbet, Gustave 264  
 Crépin-Leblond, Thierry 141 f.
- Daddi, Bernardo 28  
 Daguerré, Louis Jacques Mandé 175  
 Dal Pozzo, Cassiano 257
- David, Gerard 65 f.  
 De Brosse, Charles 261 f.  
 De Hondt, Christian 66 f.  
 De la Serra, Franciscus de Brunamontis 103  
 De Muynck, André 257  
 De Rossi, Giovan Battista 263 f.  
 De Rossi, Matthia 127 f.  
 Delacroix, Eugène 188, 264  
 Delaroché, Paul 188  
 Deleuze, Gilles 12, 22, 63 f.  
 Demolin, Jehan 49  
 Denon, Dominique-Vivant 221  
 Di Cione, Benci 98  
 Dietrich, Christian Wilhelm Ernst 192–194, 211  
 Dioscorides, Pedanius 157  
 Dolci, Carlo 203, 235 f.  
 Domenichino (Domenico Zampieri) 159, 199 f., 255  
 Donnadieu, Adolphe-Louis 168 f.  
 Dorn, Joseph 206, 209  
 Dobschütz, Ernst von 154f., 157, 169 f.  
 Dufresnoy, Charles Alphonse 242 f.  
 Duprat, Antoine 141  
 Dürer, Albrecht 59 f., 158–161, 177
- Egenolff, Christian 157  
 Eggers, Carl 205, 210  
 Elisabeth Anna von Preußen, Großherzogin von Oldenburg 216  
 Ernst II., Großherzog von Sachsen-Coburg und Gotha 225
- Fagnart, Laure 134, 146  
 Farnese, Ottavio, Herzog von Parma und Piacenza 115, 118  
 Farsetti, Filippo 81 f., 262  
 Federico, Notar in Florenz 101, 103  
 Ferrata, Ercole 77  
 Ferrini, Luca 29, 31, 35  
 Findorff, Johann Dietrich 192–212 *passim*, 219, 226  
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 125 f.  
 Flinck, Govaert 212  
 Flor, Ferdinand 205, 211  
 Foltz, Philipp von 182, 185 f.  
 Fontana, Carlo 111, 114, 127 f.; Taf. VIII, IX  
 Foucault, Michel 63, 247  
 Fassin, Nicolas Henri Joseph de 234  
 Fra Angelico (Fra Giovanni da Fiesole) 188

- Francia, Giacomo 205  
 Francis I (François d' Angoulême), King of France 142–145  
 Francis Stephen of Lorraine 73, 85  
 Frederick William IV, King of Prussia 253, 211  
 Friederike von Preußen, Herzogin von Anhalt-Dessau 175  
 Friedrich Franz I., Herzog und Großherzog von Mecklenburg 195–197, 201  
 Friedrich Franz II., Großherzog von Mecklenburg-Schwerin 201–205 *passim*, 211  
 Friedrich, Herzog von Mecklenburg 192–194, 198, 201  
 Fuchs, Leonhart 157 f.  
 Furtwängler, Adolf 273, 275
- Gaddi, Taddeo 28  
 Gambart, Ernest 164  
 Garibaldi, Giuseppe 252  
 Garnett, Jane 27 f., 32, 36, 43  
 Gautier, Théophile 188  
 Giambologna (Jean de Boulogne) 74, 83, 285  
 Giampietrino (Giovan Pietro Rizzoli) 145 f.  
 Giffredus aus Anagni 97, 106  
 Ginori, Carlo 73, 81–87  
 Ginzburg, Carlo 265  
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 205, 243–246  
 Giotto di Bondone 28, 156  
 Giovanni Donato da Montorfano 149  
 Giovo, Paolo 137 f.  
 Goethe, Johann Wolfgang von 183 f.  
 Gossart, Jan 65 f.  
 Gouffier, Artus 143  
 Gouffier, Gabriel 140–142  
 Goupil, Adolphe 177  
 Gräf, Botho 267 f.  
 Graff, Anton 196, 210  
 Gregor aus Genezano 98 f., 107  
 Gregory XVI., Papst 251 f.  
 Grimani, Domenico 65  
 Grimm, Franz Anton 124  
 Groth, Johann Gottfried 191, 193
- Harrach, Graf Friedrich August von 111, 113  
 Hastings, Sir William 54  
 Hausmann, Bernhard 234, 244–126  
 Head, Guy 256  
 Hennemann, Nicolaas 176  
 Hildebrandt, Johann Lucas von 111–114, 124, 285  
 Hogarth, William 161 f.  
 Holbein d. J., Hans 179 f.  
 Hollanda, Francisco de 137  
 Hondius, Abraham 198 f.  
 Horschelt, Theodor 185  
 Huck, Johann Gerhard 232, 236, 240, 244  
 Humboldt, Alexander von 175  
 Humboldt, Wilhelm von 221  
 Hummel, Ludwig 220 f.
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique 253  
 Innocent III., Papst 159  
 Innocent XI., Papst 76  
 Iavonvich, G. O. 255
- Jean de Valois, Herzog von Berry 62  
 Jean le Grand 145  
 Jenkins, Thomas 234  
 Johann II. der Gute / John the Good, König von Frankreich 46  
 Josephi, Walter 209 f.  
 Julius II., Papst 144  
 Junker, Klaus 269 f.  
 Juvarra, Filippo 120–122
- Kant, Immanuel 63  
 Karl V., Kaiser 115  
 Kaulbach, Wilhelm von 183  
 Keck, Michele 259 f.  
 Kekulé-von Stradonitz, Reinhard 276, 278  
 Kierkegaard, Sören 63  
 Kirchner, Emil 183  
 Kitzinger, Ernst 154  
 Krone, Hermann 187  
 Kubler, George A. 155
- Lake Price, William 177  
 Lamartine, Alphonse de 164 f.  
 Landseer, Thomas 164  
 Le Chamois, Guillaume 49  
 Lenthe, Friedrich 192–212 *passim*  
 Leonardo da Vinci 13, 23, 133–150
- Hamilton, Gavin 234  
 Hanfstaengl, Franz und Hanns 175, 177 f., 182, 186, 188  
 Hanneman, Adriaen 212  
 Harms, Anton Friedrich 238



- Lepke, Rudolph 196, 205, 207, 209 f.  
 Lichtenberg, Georg Christoph 232  
 Liechtenstein, Anton Florian von, Fürst 112  
 Liechtenstein, Johann Adam Andreas I. von, Fürst  
 79–81, 83, 114  
 Limburg, Brüder (Paul, Johan und Herman) 45 f.,  
 49, 62  
 Lippold, Georg 271, 273  
 Löcherer, Alois 183  
 Loth, Arthur 166–168, 170  
 Lotto, Lorenzo 202, 205  
 Louis d'Aragon 138  
 Louis de Luxembourg 137, 139  
 Louis of Valois, Duke of Orléans 148  
 Louis XII, King of France 135, 137–143, 147, 149  
 Louis XVI, King of France 162  
 Löwy, Josef 188  
 Lüders, Georg 199, 205; Taf. XII
- Magister Bernhardus Johannis aus Adge 97  
 Magni, Cesare 145  
 Makart, Hans 183, 186  
 Maler von Den Haag 10 E 4 55  
 Mallarmé, Stéphane 247  
 Malraux, André 175  
 Mancini, Giulio 236  
 Mantovani, Alessandro plate XVI  
 Marco d'Oggiono 140 f., 145, 147; Taf. X  
 Marcozzi, Carlo 188  
 Marcus Aurelius, Roman Emperor 257 f.  
 Margarete von Österreich 62  
 Margarethe von Parma 115, 117  
 Maria Pawlowna, Großherzogin von Sachsen-  
 Weimar-Eisenach 234  
 Marie von Mecklenburg-Strelitz, Großherzogin  
 210  
 Martel, Charles (Thomas Delf) 188  
 Martin IV., Papst 96 f., 99, 106  
 Martinitz, Georg Adam von, Graf 114  
 Marvin, Miranda 269  
 Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni) 59  
 Matthieu, Georg David 194, 198, 205, 209  
 Maximilian I., Emperor 148 f.  
 Mayer, Léopold-Ernest 165  
 Mayer, Louis-Frédéric 165  
 Mechel, Christian von 221 f.  
 Medici family 29–39 *passim*, 71–86 *passim*  
 Medici, Anna Maria Luisa de' 78, 85  
 Medici, Catherine de' 145  
 Medici, Cosimo III de' 76 f., 80, 82  
 Medici, Ferdinando I de', Duke of Florence 36,  
 39  
 Medici, Francesco I de', Duke of Florence 35–37,  
 39, 241  
 Medici, Giangastone de', Grand Duke of Tuscany  
 78  
 Medici, Piero de' 85  
 Meegeren, Han van 246  
 Meister des älteren Gebetbuchs von Kaiser  
 Maximilian 54 f.  
 Meister des Jean de Papeleu 49 f.  
 Meister Jakobs IV. von Schottland 62  
 Meister von 1499 66  
 Mély, Fernand de 169  
 Melzi, Francesco 133  
 Meucci, Vincenzo 87 f.  
 Michelangelo Buonarroti 30, 35, 251, 255, 258  
 Miethke & Wawra (Hugo Othmar Miethke und  
 Carl Josef Wawra) 181  
 Minardi, Tommaso 262  
 Montauti, Torquato 76  
 Montmorency, Anne of 142  
 Morelli, Giovanni 187 f., 275  
 Moro, Lorenzo del 87  
 Müller, Johann Friedrich Wilhelm 199 f.  
 Murillo, Bartolomé Esteban 178, 202, 205
- Nagel, Alexander 7, 17, 30  
 Napoleon I, Emperor 15, 24, 191, 195, 247, 258  
 Napoleon III, Emperor 263  
 Naya, Carlo 188  
 Nicholas of Cusa 158  
 Nietzsche, Friedrich 63 f.  
 Nikolaus Friedrich Peter, Großherzog von  
 Oldenburg 217–218, 223, 226  
 Nikolaus III., Papst 97  
 Nikon, St. 169 f.
- Ottheinrich von der Pfalz 47 f., 51, 59, 67  
 Oudry, Jean Baptiste 192–212 *passim*, 226
- Pacioli, Luca 135 f.  
 Paciotto, Francesco 118  
 Paleotti, Gabriele 35  
 Palma il Giovane, Jacopo 205  
 Palma il Vecchio, Jacopo 178, 244 f., 246

- Panofsky, Erwin 10, 19, 65  
 Papini, Gasparri di Bartolomeo 39  
 Paul Friedrich, Großherzog von Mecklenburg-Schwerin 201 f., 219  
 Paul Friedrich August, Großherzog von Oldenburg 223 f.  
 Pausanias 274  
 Pecht, Friedrich 175, 185  
 Peiresc, Nicolas Fabri de 142  
 Pelli Bencivenni, Giuseppe 77  
 Perrault, Charles 263  
 Peters, Christian 198 f.  
 Petit, Guillaume 145  
 Petrarca, Francesco 93, 105  
 Phillip II, King of Spain 32, 38  
 Philipp II. der Kühne, Herzog von Burgund 45 f.  
 Pia, Secondo 166–169  
 Piero della Francesca (Pietro di Benedetto dei Franceschi) 138  
 Pierson, Pierre-Louis 165  
 Pietrobono aus Bologna 105  
 Piloty, Ferdinand 183, 185  
 Piranesi, Giovanni Battista 194  
 Pius IX., Papst 251 f., 262, 264  
 Platon 9, 19, 63  
 Plinius der Ältere / Pliny the Elder (Gaius Plinius Secundus Maior) 8 f., 18, 137, 274  
 Potter, Paulus 193, 201, 209  
 Poussin, Nicolas 257  
 Preller, Friedrich 220  
 Prosch, Eduard 199, 201–206  
 Pucelle, Jean 46
- Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus) 9, 18
- Radmiller, Kaspar 125, 127  
 Raffael / Raphael (Raffaello Sanzio) 35, 161, 220 f., 251–263 *passim*; Taf. XI, XV  
 Raffaelli, Giacomo 132  
 Raimondi, Marcantonio 158  
 Ramberg, Arthur von 183, 185  
 Ramberg, Johann Heinrich 232, 235–240, 246  
 Ramdohr, Basilius von 232  
 Reiffenstein, Johann Friedrich 234  
 Rembrandt, Harmensz van Rijn 177, 200, 205  
 Reni, Guido 198, 255 f., 263  
 Richardson, Jonathan Sr. 77 f., 82  
 Richardson, Jonathan Jr. 77 f., 82
- Ristoro, Taddeo di 98  
 Rolandino de' Passeggeri 94 f., 104  
 Rosser, Gervase 27 f., 32, 36, 43  
 Rösslin, Eucharius 157  
 Rubens, Peter Paul 161, 175, 200, 206, 209 f.  
 Rufini, Alessandro 252, 264
- Sacchi, Andrea 258  
 Salmon, Thomas 71, 73, 75, 84, 87 f.  
 Sarburgh, Bartholomäus 179  
 Savoy family 34, 143 f., 148  
 Savoy, Louise of 143 f.  
 Savoyen, Prinz Eugen von 113  
 Scamossi, Stanislaus 207  
 Schiller, Friedrich 182, 249  
 Schlaun, Johann Conrad 123 f.  
 Schlesinger, Jakob 221  
 Schlie, Friedrich 193, 201–210 *passim*, 219, 226  
 Schmidt, Theodor 202, 206  
 Schott, Johannes 157  
 Schröter, Gottlieb Heinrich von 196 f., 211  
 Schultz, Gustav 202, 205  
 Schumacher, Carl Georg Christian 200–206 *passim*, 219  
 Schurig, Karl Wilhelm 179–181; Taf. XI  
 Schwalbé, art dealer 165  
 Schwind, Moritz von 183  
 Seidler, Louise 220  
 Ser Cuchi, Santi 105; Taf. VII  
 Sforza family 148 f.  
 Sforza, Francesco I, Duke of Milan 148  
 Sforza, Francesco II, Duke of Milan 149  
 Sforza, Gian Galeazzo, Duke of Milan 148 f.  
 Sforza, Ludovico ("Il Moro"), Duke of Milan 135, 142, 144, 147–149  
 Sforza, Massimiliano, Duke of Milan 149  
 Siciliano, Antonio 65 f.  
 Silvagni, Giovanni 259  
 Solari, Cristoforo 148  
 Solario, Andrea 143, 146 f.  
 Soldani Benzi, Massimiliano 79–84  
 Sophie, Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach 223  
 Stähli, Adrian 269, 271, 275–277  
 Steinmann, Ernst 205, 207 f.  
 Steuben, Carl von 221  
 Stirling, William 176  
 Streeters, Arnold 145

- Stüler, Friedrich August 253  
 Suhrlandt, Rudolph 198, 205–211 *passim*, 219
- Talbot, Henry Fox 163 f., 176  
 Talenti, Simone di Francesco 98  
 Tamme, Heinrich Friedrich Rudolf 179; Taf. XI  
 Tarde, Gabriel 64  
 Tatz, Joseph Raphael 111  
 Testa, Giovanni Francesco 117 f.  
 Thausing, Moritz 177  
 Thiébault, Pierre Eugène 165  
 Thiele, Johann Alexander 211  
 Thiers, Adolphe 253  
 Tischbein, Wilhelm Heinrich 220 f.  
 Tizian / Titian (Tiziano Vecellio) 35, 161, 181, 188,  
 198, 202–211 *passim*, 216, 242–244, 251;  
 Taf. XIII  
 Tommaso aus Camerino 103 f.  
 Trivulzio, Gian Giacomo 137, 139  
 Tuckermann, Henry Theodore 251  
 Turpin, Antoine 138–141, 144
- Ugolino, Notar in Florenz 105
- Valenti Gonzaga, Silvio 262  
 Van de Velde, Adriaen 203  
 Van der Werff, Adriaen 199, 209; Taf. XII  
 Van der Weyden, Rogier 52, 59, 62  
 Van Dyck, Anthonis 198, 206  
 Van Eyck, Jan 65–67
- Vasari, Giorgio 135–138, 156, 261  
 Vermeer, Jan 246  
 Veronese (Paolo Cagliari) 239 f., 242, 265  
 Vignon, Paul 168 f.  
 Vincent von Beauvais 49  
 Visconti family 148 f.  
 Visconti, Bianca Maria, Duchess of Milan 148  
 Visconti, Filippo Maria, Duke of Milan 148  
 Visconti, Gian Galeazzo, Duke of Milan 148  
 Visconti, Gian Maria, Duke of Milan 148  
 Visconti, Valentina, Duchess of Orléans 148  
 Vogel, Hermann Wilhelm 176, 186–188  
 Volpato, Giovanni 85, 262
- Wallmoden-Gimborn, Johann Ludwig von 14, 24,  
 231–249 *passim*  
 Walter von Brienne 101  
 Weber, Lorenzo Maria 83  
 Weißmann, Georg 192, 211  
 Wiener Meister der Maria von Burgund 51, 55  
 Winckelmann, Johann Joachim 234, 267 f., 276,  
 279  
 Winkler, Ernst 177–179  
 Wolf, August 215–218; Taf. XIII  
 Wölfflin, Heinrich 246  
 Wood, Christopher 7, 17, 30, 155 f., 159, 163
- Zeller, Wilhelm 210  
 Zoffany, Johann Joseph 241 f.; Taf. XIV

## TAFELTEIL





I The Annunciation (SS. Annunziata), c. 1340, fresco, Florence, SS. Annunziata



II Alessandro Allori, Angel Gabriel, late 16<sup>th</sup> century, oil on canvas, Milan, Ambrosiana



III Alessandro Allori, *Virgin Mary*, late 16<sup>th</sup> century, oil on canvas, Milan, Ambrosiana





IV Montage (von links oben nach rechts unten): a) London, British Museum, 1883.7.14.78; b) Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vitr. 25-5, fol. 68; c) New York, Pierpont Morgan Library, ms. M. 52, fol. 32v; d) Christie's New York, 29.01.2014, lot 157, fol. 108v; e) Berlin, Kupferstichkabinett SMPK, ms. 78 B 14, fol. 170v; f) Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, MMB.0618 (vormals: ms. 946), fol. 158v; g) Stockholm, Kungliga Biblioteket, ms. A 227, fol. 73; h) Sammlung Renate König, *Stundenbuch der Dona Isabel*, fol. 127v; i) Montserrat, Abbey, ms. 53, p. 97; j) Privatsammlung (zuletzt: Sotheby's London, 06.07.2000, lot. 77), fol. 122



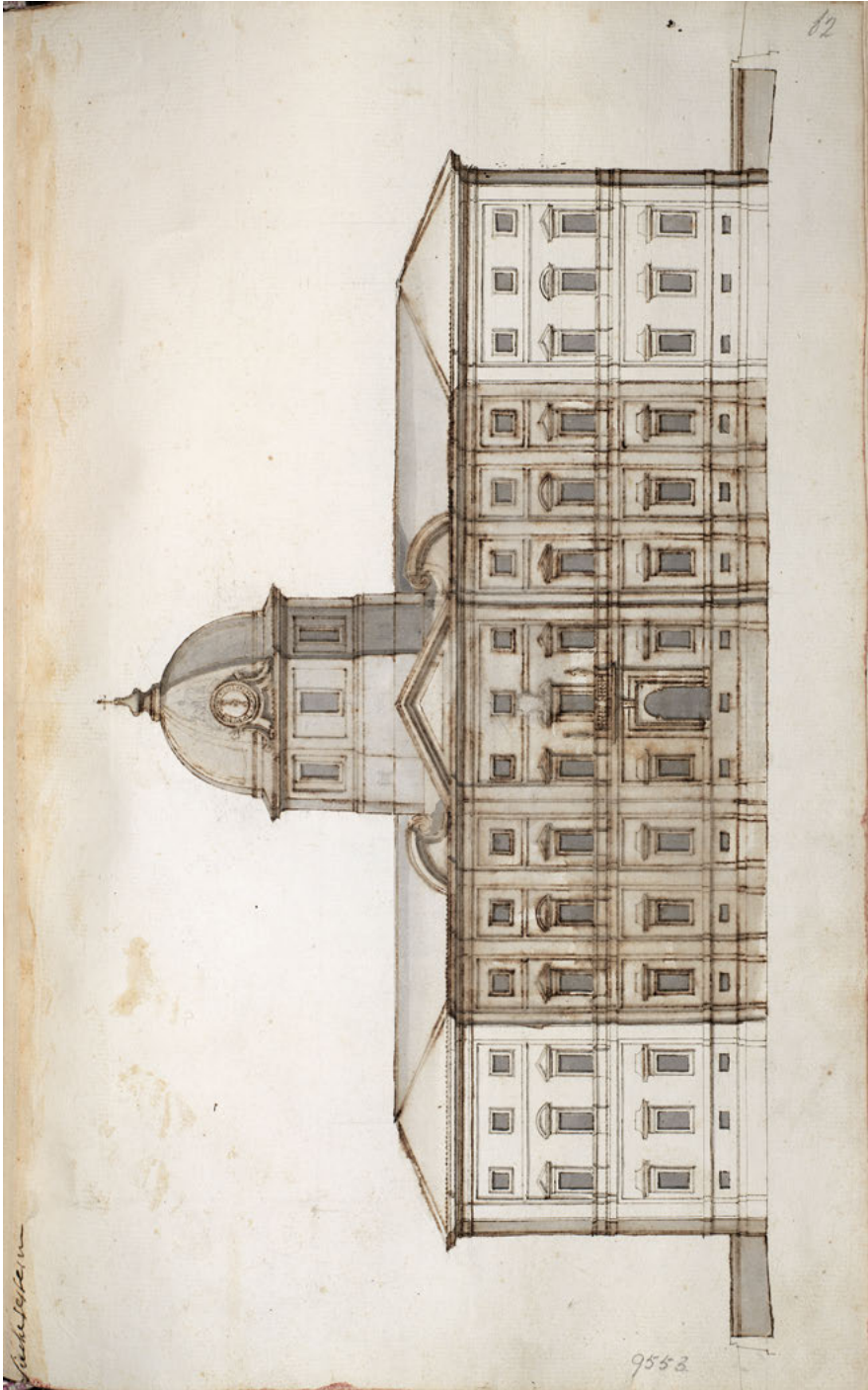
V Montage (von oben nach rechts unten): a) *Breviarium Grimani*, Venedig, cod. Lat. I, 99 (= 2138) fol. 450, Bordüre mit der Einsegnung des Leichnams; b) *Nassau-Stundenbuch*, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 219-220, fol. 214; c) *Brevier der Eleonore von Portugal*, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.52, fol. 587



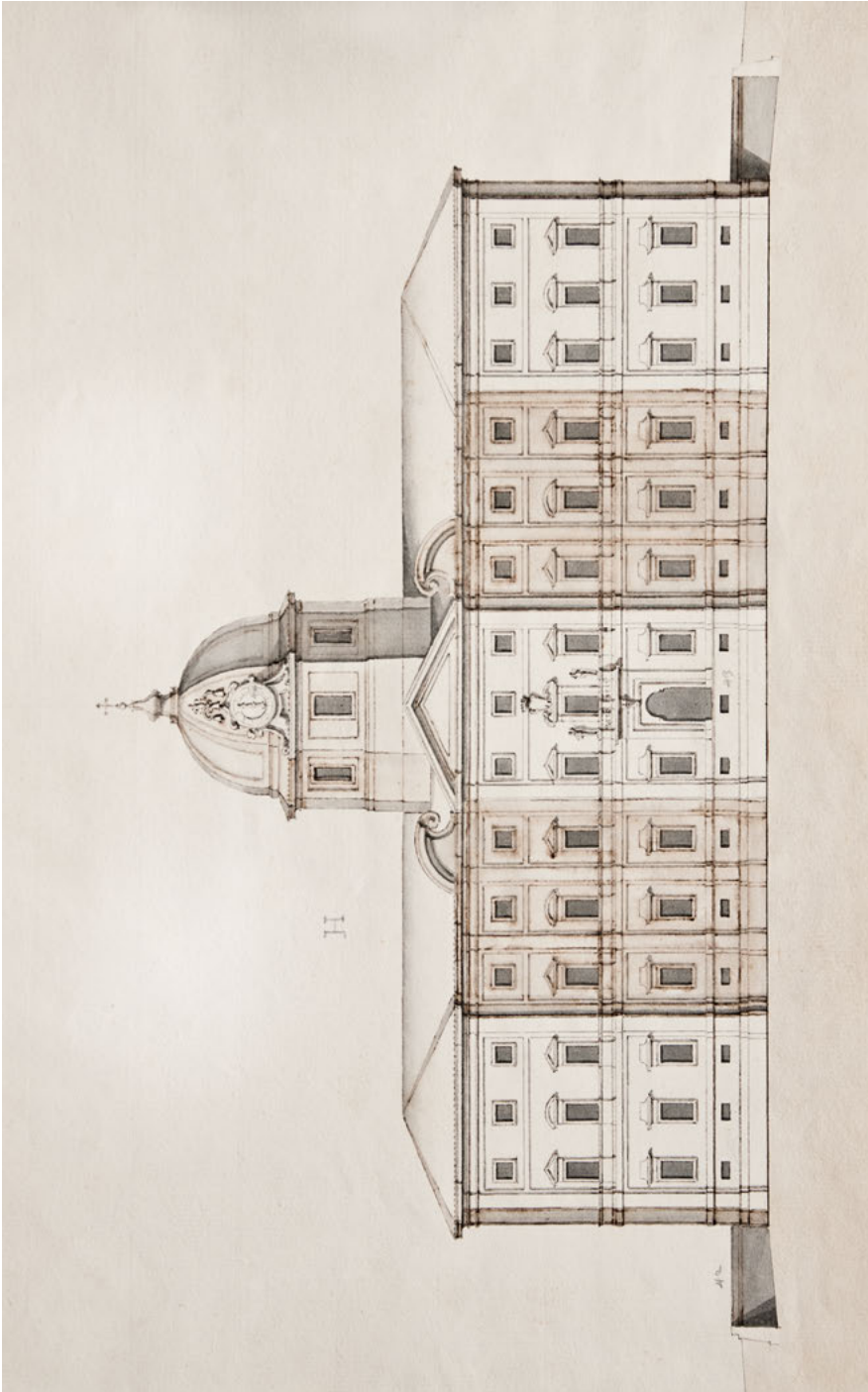
VI Medici Venus, 1745–1750, porcelain, 132 cm, Sesto Fiorentino, Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, inv. 17



VII Buch des Notars Santi ser Cucchi aus Città di Castello, geschrieben unter Podestà Giovanni Marchese del Monte Santa Maria, 1343, Staatsarchiv Florenz; a) Podestà 11, Detail mit Wappen des Podestà; Gerichtsbuch des Notars Ugolino di Ser Vanni di Ser Ugolino aus Pozzo, geschrieben unter Podestà Giovanni Marchese del Monte Santa Maria, 1343, Staatsarchiv Florenz; b) Podestà 40, Detail mit Wappen des Podestà; Buch des Notars Pietrobono di Ser Jacopo di San Giorgio aus Bologna, geschrieben unter Podestà Giovanni Marchese del Monte Santa Maria, 1343, Staatsarchiv Florenz; c) Podestà 41, Detail mit Wappen des Podestà



VIII Carlo Fontana, Entwurf für ein Landschloss des Fürstenhauses Liechtenstein, Fassadenriss der großen Variante, 1696, lavierte Risszeichnung auf Papier, 27,2 x 41,5 cm, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909553



IX Atelier des Carlo Fontana, Reinzeichnung respektive um Pentimenti bereinigte Kopie der Entwurfszeichnung in Abb. 1, 1696, lavierte Risszeichnung auf Papier, 42,2 × 48,2 cm, Wien, Liechtenstein. The Princely Collections, GR 3523



X Marco d'Oggiono, *The Last Supper*, 1506, oil on canvas, 260 × 549 cm, Ecouen, Musée national de la Renaissance (loan of the Musée du Louvre, Paris)



XI Photographie und Verlag von F. & O. Brockmann's Nachfolger, R. Tamme, Dresden: Raffael, Sixtinische Madonna, Dresden, Gemäldegalerie; nach einer Grisaille-Kopie v. Prof. Carl Wilhelm Schurig; Fotografie (Albuminpapier), um 1870, 16,5 × 10,8 cm





XII Georg Lüders, Lucretia, 1823, Kopie nach einem Kupferstich nach Adriaen van der Werff (?), Leinwand, 127 × 97 cm, Schwerin, Staatliches Museum



**XIII** August Wolf, Himmliche und irdische Liebe, 1890, Kopie nach Tizian Vecellio, Öl auf Leinwand, 109 × 205 cm, Niedersächsisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Inv. LMO 13.248.21



XIV Johann Joseph Zoffany, Die Tribuna der Uffizien in Florenz, um 1776, Öl auf Leinwand, 123,5 × 154,9 cm, Royal Collection, Windsor Castle



XV Karl Pavlovič Briullov after Raphael, School of Athens, 1825–1828, oil on canvas, 575 × 828 cm, Saint Petersburg, Academy of Arts



XVI Alessandro Mantovani and Nicola Consoni, *Logge Pie*, 1870 (final bozzetto), formerly Vienna, Dorotheum (current location unknown)