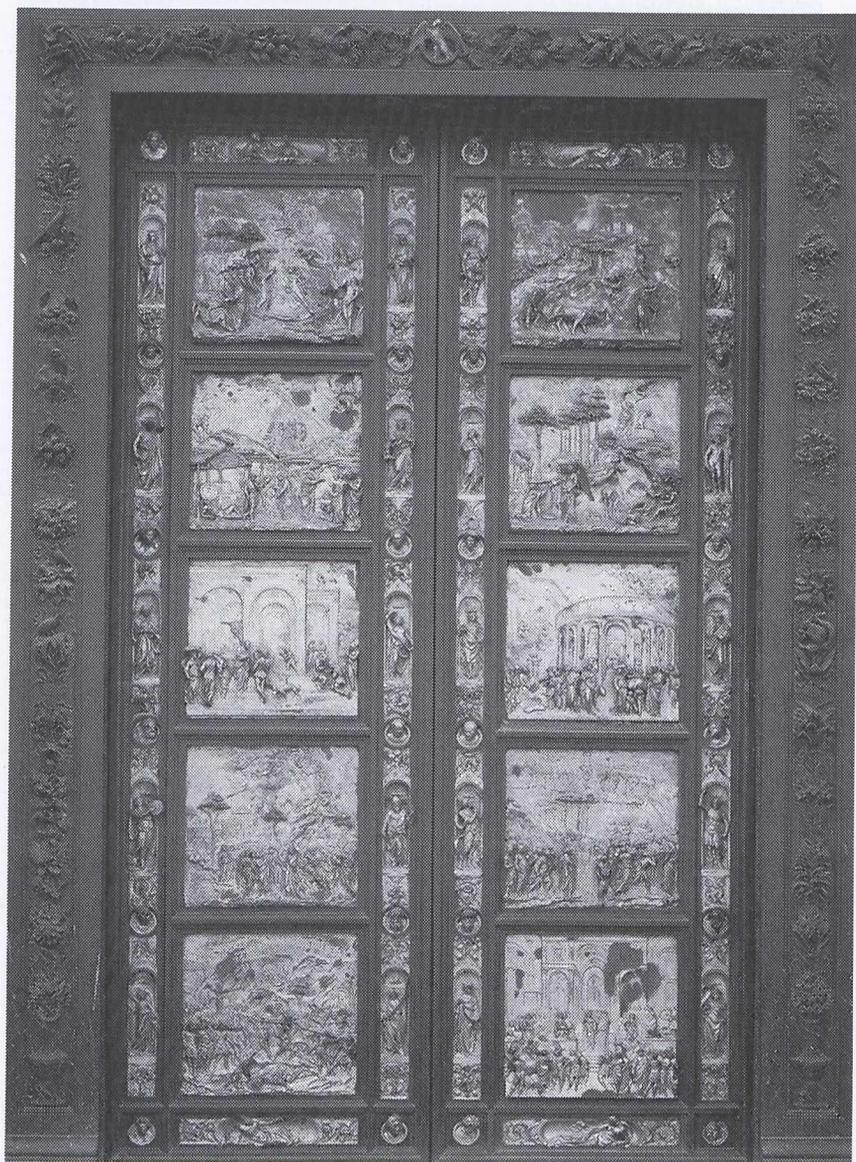


Abb. 1. Lorenzo  
Ghiberti und Werkstatt,  
östliche Tür des Bapti-  
steriums in Florenz,  
1424 – 1452,  
Zustand vor 1990



STEFFI ROETTGEN

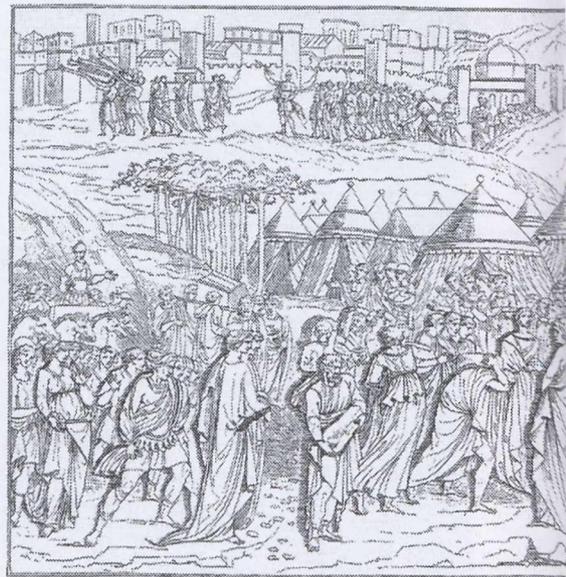
## Abbild und Urbild im Dialog: zur Abformung von Ghibertis „Porta di mezzo“

Das Werk, um dessen Abgüsse es in diesem Beitrag geht, gehört zu den weltweit berühmten Hauptwerken der italienischen Skulptur der Renaissance. Ghibertis Bronzetür mit den Szenen aus dem Alten Testament verdankt ihren Ruhm auch dem Ort, an dem sie sich befindet und der seit langem als „Gesamtdenkmal“ der Florentiner Kunst gilt<sup>1</sup>. Das Baptisterium – Wahrzeichen der Stadt Florenz und Inbegriff des Selbstverständnisses ihrer Bürgerschaft – verfügt über drei monumentale, mit vergoldeten Bronzereliefs geschmückte Türen, von denen die südliche mit 28 Szenen aus dem Leben des Täufers und Stadtpatrons Johannes des Täufers von Andrea Pisano (1328 – 1338) geschaffen wurde, während die nördliche und östliche Tür von Lorenzo Ghiberti stammen<sup>2</sup>. Sind auf der nördlichen Tür (1403 – 1424) Ereignisse des Neuen Testaments in 28 Vierpaßrahmungen dargestellt, so zeigt die zweite Tür, die Ghiberti und seine Werkstatt 28 Jahre Arbeit gekostet hat (1424 – 1452), in zehn einheitlich konzipierten Relieffeldern 37 Ereignisse des Alten Testaments, die sich in unterschiedlicher Anzahl auf die Kompositionen verteilen (Abb. 1)<sup>3</sup>. Der Ruhm dieser Tür, auch als „Porta del Paradiso“ bezeichnet, hat sich in Florenz über die Jahrhunderte gehalten<sup>4</sup>. Selbst in der Epoche des Barock, in der die künstlerische Wertschätzung von Werken des 15. Jahrhunderts eher die Ausnahme war, änderte sich daran nichts<sup>5</sup>. Abgesehen von ihrer prominenten Position gegenüber der Domfassade war ein Grund dafür das von Vasari überlieferte Urteil Michelangelos, der gesagt haben soll, die Tür sei so schön, daß sie sich als Eingang zum Paradies eignen würde<sup>6</sup>. Obwohl sich Charles de Brosse, einer der scharfsichtigsten Beobachter Italiens im 18. Jahrhundert, über diese von den *Ciceroni* kolportierte Anekdote mokierte<sup>7</sup>, belegt seine Bemerkung vor allem, daß noch zwei Jahrhunderte nach Vasari in Florenz die Überlieferung lebendig war, mit der die Wertschätzung des Werks durch den größten Bildhauer der Nachantike fortgeschrieben wurde<sup>8</sup>. Tatsächlich aber scheint sich die Resonanz von Ghibertis Hauptwerk während des 17. und 18. Jahrhunderts auf Florentiner Autoren – vor allem sind hier Baldinucci<sup>9</sup> und Richa<sup>10</sup> zu nennen – beschränkt zu haben. Die Vertrautheit der Florentiner mit ihrem als „Bel San Giovanni“ apostrophierten Baptisterium, in dem sie alle getauft worden waren, war vermutlich der Grund dafür, daß man Ghibertis Tür zwar kannte und lobte, aber nicht entfernt daran dachte, ihre Reliefs, Nischenfiguren oder ihren ornamentalen Dekor abzuformen. Als in Rom lebender „Exilflorentiner“ rechnete es der gelehrte

Giovanni Gaetano Bottari den Florentinern daher zur Schande an, daß sie in mehr als dreihundert Jahren keine Abformungen oder Kopien dieser Tür angefertigt hatten, um sie einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen<sup>11</sup>.

Das Interesse an der graphischen und plastischen Vervielfältigung der „Porta del Paradiso“ setzte etwa zur gleichen Zeit ein, als Florenz für die Reisenden aus dem Norden eine wichtige Station auf dem Weg nach Rom wurde. Anders als in Rom schloß der Trend zur graphischen und plastischen Reproduktion in Florenz schon früh Werke des 14. und 15. Jahrhunderts ein, die noch nicht zum damals gültigen akademischen Kunstkanon gehörten<sup>12</sup>. Diese Phase der Rezeption der Kunst des 15. Jahrhunderts bildete die Grundlage und den Auftakt für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Ghibertis Werken, die erst mehrere Jahrzehnte später mit Leopoldo Cicognaras 1809 begonnener „Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia“ einsetzte<sup>13</sup>. Hier wird Ghibertis Werk zum ersten Mal in seiner Rolle als Vorbild für alle späteren Künstler gewürdigt. Selbst der göttliche Urbinate – so Cicognara – habe sich nicht geschämt, seine Figuren nach diesem Vorbild zu modellieren, zu drapieren und zu komponieren<sup>14</sup>. Ein wichtiger Wegbereiter dieses neuen Blicks auf Ghiberti war Jean Baptiste Louis Georges Seroux d’Agincourt, der in seiner „Histoire de l’art par les monumens“ die erste kunsthistorische Würdigung der Türreliefs gegeben hat<sup>15</sup>. Zwar übte er Kritik daran, daß Ghiberti sich nicht immer an das Gesetz der Einheit der Handlung gehalten habe, aber er räumte ein, daß der Meister dieses Problem, das ihm der Auftrag auferlegt hatte, glänzend gelöst hatte, indem er alle Möglichkeiten der Linearperspektive aufbot. So habe er den Darstellungen dieselbe *grazia* und *varietà* verliehen wie ein fähiger Maler in der Komposition eines Bildes<sup>16</sup>.

Abb. 2. Lorenzo Ghiberti und Werkstatt, Reliefs mit den Geschichten Moses und Josuas, Umrißstiche aus: Séroux d’Agincourt, *Histoire de l’art par les monumens...*, IV, 1810, Tafel XLII

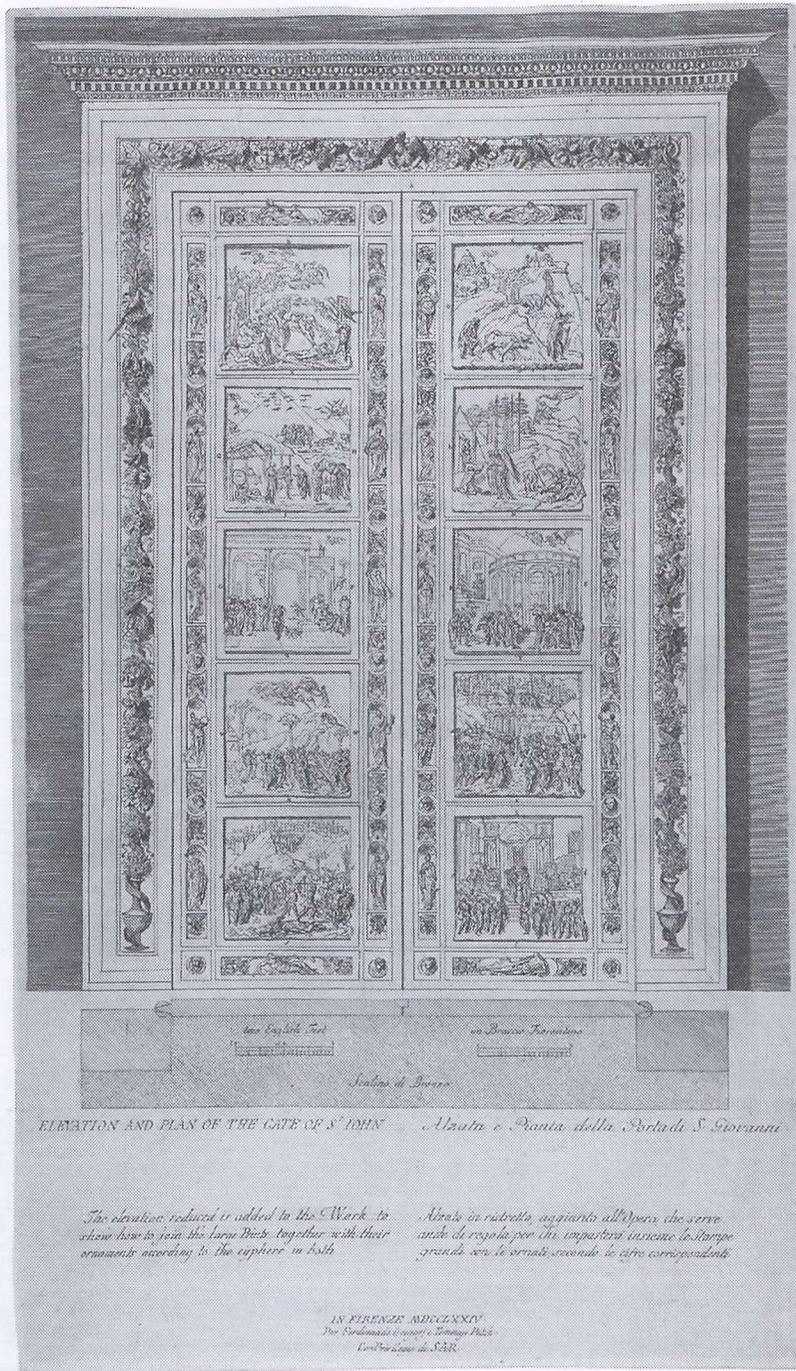


Bei Séroux, der außer der ganzen Tür zwei Reliefs in Umrißstichen reproduzieren ließ<sup>17</sup> (Abb. 2), findet sich eine Auflistung der bis dahin erschienenen Kupferstichproduktionen. Aus ihr geht u. a. hervor, daß heute nicht mehr nachweisbare Abgüsse im Besitz von Angelika Kauffmann als Vorlage für ein Stichwerk dienten, das 1802 erschienen ist<sup>18</sup>. An erster Stelle erscheint in dieser Liste das zweisprachige Stichwerk, das Thomas Patch und Ferdinando Gregori von 1772 bis 1774 publiziert haben und das zu den frühesten Zeugnissen des Interesses an den sogenannten „Primitivi“ gehört<sup>19</sup>. Die beiden Stecher, die 1773 ein Privileg des Großherzogs von Toskana für diese Publikation erhalten hatten<sup>20</sup>, druckten überdies Auszüge aus den heute verlorenen Rechnungsbüchern der *Arte de'Fabbrianti* ab und erwiesen damit der späteren Ghiberti-Forschung einen großen Dienst<sup>21</sup>. In ihrem auf den 12. September 1772 datierten Vorwort betonten die Autoren, daß es bisher nur wenigen Kunstliebhabern möglich gewesen sei, dieses berühmte und herausragende Monument der neuzeitlichen Skulptur zu sehen und daß sie es zum ersten Male der Öffentlichkeit präsentierten. Der britische Resident in Florenz, Sir Horace Mann, versorgte Horace Walpole mit einigen Blättern aus der Serie (Abb. 3) und teilte ihm mit, daß der damals in Florenz



Abb. 3. Lorenzo Ghiberti und Werkstatt, Noah-Relief, Kupferstich aus *The gates of the Baptistery* [...] engraved by Ferdinand Gregory and Thomas Patch..., 1772 – 1774, Tafel 7

Abb. 4. Lorenzo Ghiberti und Werkstatt, östliche Baptisteriumstür, Umrissstich aus *The gates of the Baptistry* [...] engraved by Ferdinand Gregory and Thomas Patch..., 1772 – 1774, Tafel 3



weilende Maler Johan Zoffany den Auftrag des englischen Königs George III. hatte, „gesses“ von der Tür anzufertigen, ein Projekt, das jedoch nicht zur Ausführung kam. Walpoles Reaktion auf die Stiche war nicht gerade enthusiastisch. Er werde zwar alles subscribieren, was Patch anzubieten habe, aber er finde das Unternehmen nicht gerade attraktiv: „I have very little taste for those gates, though they are fine. Gesses seem to me still less agreeable“<sup>22</sup>. Das Stichwerk der *Porta del Paradiso* ist trotz dieser Kritik ein frühes Indiz dafür, daß sich dank des Tourismus nach 1770 ein Markt für die Florentiner Frührenaissance zu entwickeln begann. Teil der Verkaufsstrategie von Patch war es, daß das Werk auch als „Baukasten“ angepriesen wurde, um die 34 Tafeln zu einem Abbild zusammenzufügen, was durch eine entsprechende Nummerierung erleichtert wurde. Der mit weniger Sorgfalt ausgeführte Umrißstich der gesamten Tür (Abb. 4) sollte bei dieser Bastelarbeit vor allem als Orientierungshilfe dienen. Wer die Geduld hatte, sämtliche Tafeln gemäß Anweisung aneinanderzufügen, konnte ihr verkleinertes und maßstabgerechtes Abbild erhalten<sup>23</sup>.

Da beide Stecher in Florenz lebten, würde man zunächst vermuten, daß ihren Stichen Zeichnungen nach dem Original zugrunde liegen. Sie heben jedoch ausdrücklich hervor, daß sie als Vorlagen für ihre Zeichnungen Gipsabgüsse benutzt haben<sup>24</sup>. Wie noch zu zeigen sein wird, handelte es sich hierbei um ein Exemplar der im Juli 1771 angefertigten Abformung der Tür, die auf Initiative von Anton Raphael Mengs erfolgt war<sup>25</sup>. Während die genaueren Umstände dieser Abformung dank der Quellen und Dokumente seit langem bekannt und publiziert sind<sup>26</sup>, war das Schicksal des aus

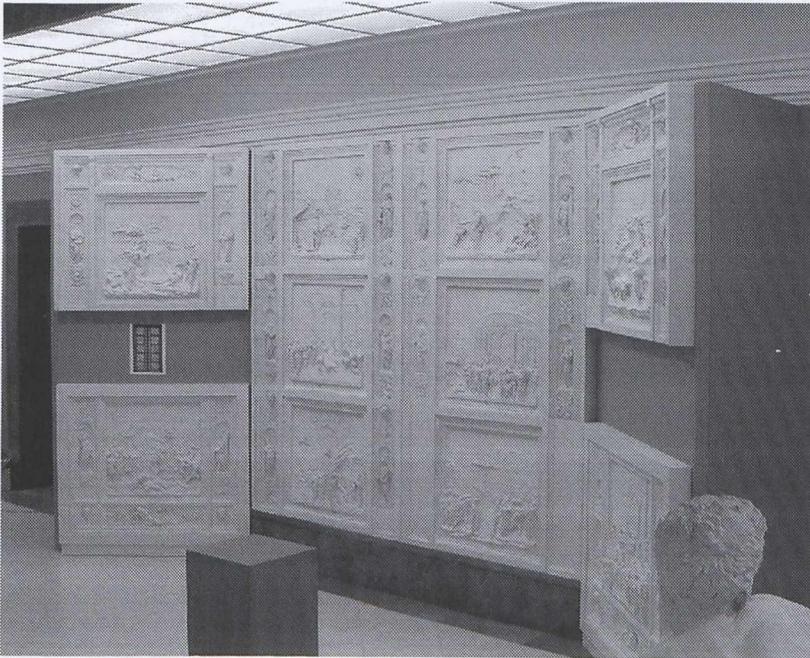


Abb. 5. Lorenzo Ghiberti und Werkstatt, östliche Baptisteriumstür, Abguß von Vincenzo Ciampi, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1771

ihr hervorgegangenen Manufakts bis in die jüngere Vergangenheit weitgehend unbekannt<sup>27</sup>. Ein Exemplar des im Auftrag von Mengs angefertigten Abgusses gelangte 1780 von Florenz aus nach Madrid (Abb. 5). Es war Bestandteil der Schenkung von vorwiegend nach antiken Bildwerken gefertigten Abgüssen, die Mengs dem spanischen König übereignet hatte, der sie der Academia de San Fernando übergab<sup>28</sup>. Dieser vor kurzem gereinigte Abguss ist erst seit wenigen Jahren wieder in der Madrider Academia de San Fernando ausgestellt<sup>29</sup>.

Daß er nicht das einzige Exemplar war, das von den Formen<sup>30</sup> hergestellt worden war, ergibt sich aus einem Inserat, das der Gipsformer Vincenzo Ciampi 1774 in der „Gazzetta Toscana“ abdrucken ließ, um Werbung für seine preisgünstigen Gipsabformungen zu machen. Zu den Abformungen der „porta di mezzo“ des Baptisteriums heißt es hier, daß sie von ihm „ad istanza dell' Illustre Pittore sig. Cav. D. Antonio Mengs“ angefertigt worden waren<sup>31</sup>. Als Zwillingsbruder des Madrider Abgusses läßt sich so - trotz Beschädigung und verschmutzter Oberfläche - ein bisher kaum beachteter Abguss<sup>32</sup> in der Florentiner Accademia di Belle Arti identifizieren (Abb. 6)<sup>33</sup>. Sein heutiger Standort ist die „Sala Ghiberti“, ein für Unterrichtszwecke der Akademie genutzter Saal im Erdgeschoß des ehemaligen Krankenhauses S. Matteo, wo die unter Großherzog Pietro Leopoldo von Habsburg-Lothringen 1784 neu gegründete Akademie bis heute ihren Sitz hat. Den frühesten bisher bekannten Beleg für die Aufstellung des Abgusses in der Akademie liefert ein Inventar von 1785, das es auch ermöglicht, den damaligen Kontext zu rekonstruieren<sup>34</sup>. Zusammen mit einigen anderen Abgüssen von Bildwerken der Florentiner Renaissance<sup>35</sup> befand sich der Abguss in einem durch Gaspero Paoletti aus dem ehemaligen Männer-Krankensaal zur Galleria a Tramontana umgestalteten Raum, wo er von den Abgüssen der bekanntesten Bildwerke der Antike umgeben war. Diese Aufstellung blieb über Jahrzehnte hin unverändert, wie die Inventare der Akademie von 1791, 1807, 1814, 1818 und 1848 belegen<sup>36</sup>. Der als „Salone dei Gessi“ bezeichnete Saal, der sich im Trakt entlang der heutigen Via Cesare Battisti befand, gehörte zu den Räumlichkeiten der Akademie, die auch dem Publikum offenstanden<sup>37</sup>. Nach 1875, als es infolge der Überführung von Michelangelos David in die Akademie zur definitiven Trennung zwischen den Kunstsammlungen und der Akademie kam, bestand kein Interesse mehr an der Galerie der Gipsabgüsse, an deren Stelle nun Unterrichtsräume und Ateliers traten<sup>38</sup>. Diese neue Disposition<sup>39</sup> hatte die allmähliche Zerstreung der alten Abgüßsammlung zur Folge. Ein Teil der Bestände wurde 1925 auf behördliche Anordnung zerstört<sup>40</sup>, andere fanden in der 1929 eingerichteten Gipsoteca an der Porta Romana ihr neues Domizil. Eine nicht unerhebliche Anzahl von Abgüssen verblieb aber auch in der Akademie, wo sie im Hof, in der Bibliothek, in den Büros und in den Unterrichtsräumen aufgestellt wurden.

Der Abguss der *Porta del Paradiso* erhielt seine heutige Aufstellung 1935, als die ehemalige Loggia des Ospedale S. Matteo wieder geöffnet wurde (Abb. 7)<sup>41</sup>. Damit wurde ein neuer Eingang für die heute nach der Tür benannte Sala Ghiberti geschaffen, auf deren Ostwand die Tür fest montiert wurde, so daß sie von nun an nicht mehr für die Abformung benutzbar war, wo sie jedoch dem Übermut temperamentvoller

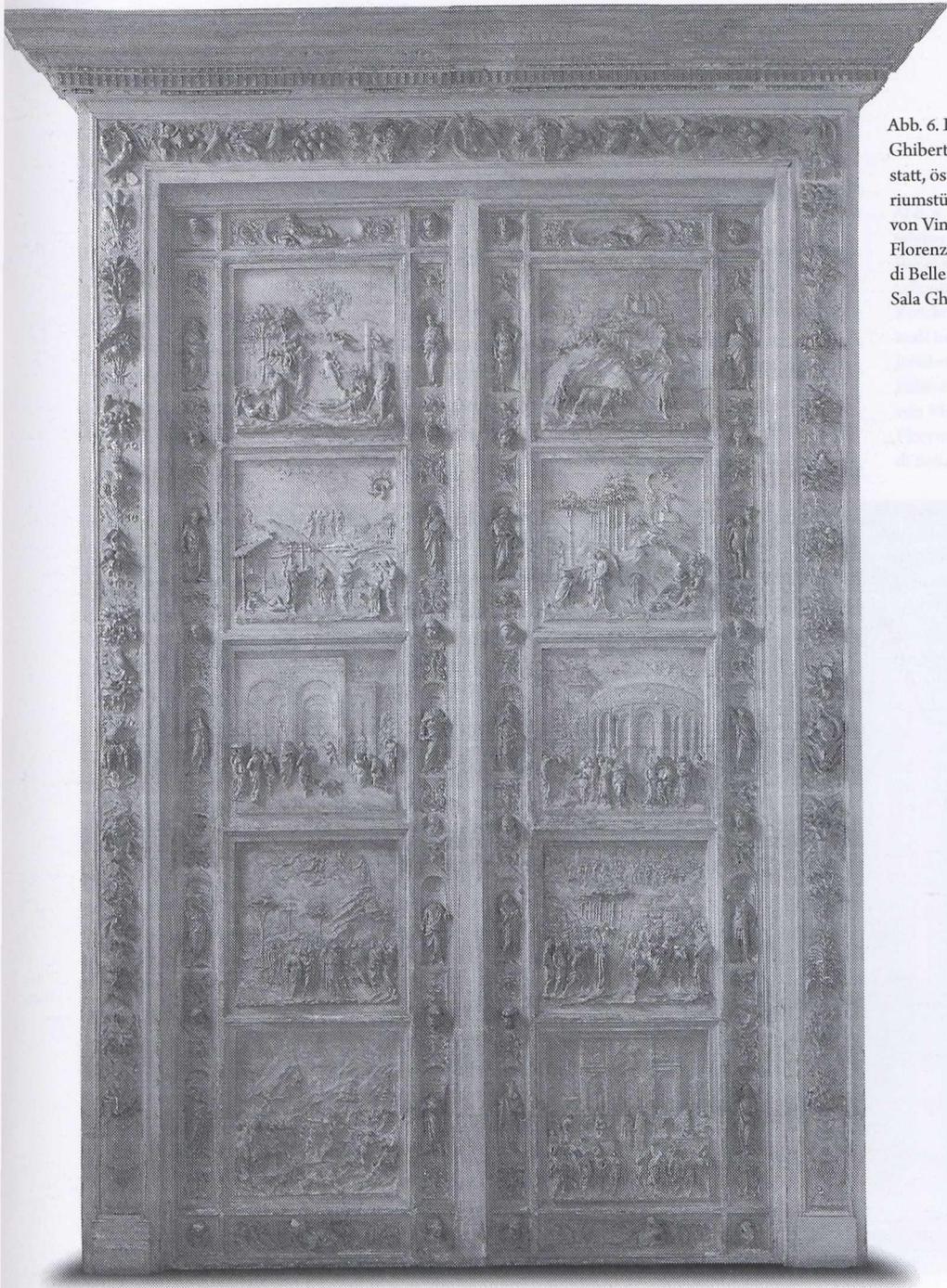


Abb. 6. Lorenzo Ghiberti und Werkstatt, östliche Baptisteriumstür, Abguß von Vincenzo Ciampi, Florenz, Accademia di Belle Arti, Sala Ghiberti, 1771

Kunststudenten schutzlos preisgegeben war. Dies belegen die zahlreichen Substanzverluste, die vor allem die vollplastischen Köpfe der Figuren betreffen (Abb. 8). Dagegen gehen die Verschmutzungen der gesamten Oberfläche, die von einem bräunlichen Ölfilm überzogen ist, zu Lasten der intensiven Benutzung während des 19. Jahrhunderts, die durch zahlreiche Dokumente belegt wird<sup>42</sup>. So sollte der Abguss etwa als Grundlage für eine verkleinerte Kopie dienen, die der Medailleur Antonio Fabris 1832 anfertigen wollte<sup>43</sup>. Zu diesem Zeitpunkt existierten in der Akademie übrigens drei Exemplare des Abgusses<sup>44</sup>. 1850 erbat dann der Fotograf Eugène Piot die Erlaubnis, eine fotografische Aufnahme des Abgusses anzufertigen<sup>45</sup>. Offenbar war er damals noch in so gutem Zustand, daß sich eine fotografische Aufnahme gelohnt hätte.

1858 mußte der Abguss jedoch restauriert werden, wofür die Akademieleitung bei der Opera del Duomo um die Erlaubnis zur Abformung der fehlenden Partien nach dem Original ersuchte.<sup>46</sup> Diese Maßnahme diente anscheinend der Vorbereitung einer neuen Abformung, für die der aus Siena stammende Gipsformer Luigi Stiattesi Ciampis Gipsabguss benutzen wollte<sup>47</sup>. Drei Jahre später (1865) wurde ihm und Giovanni

Abb. 7. Blick in die 1935  
wieder geöffnete  
Loggia des ehemaligen  
Ospedale di S. Matteo  
in Florenz  
(seit 1784 Accademia  
di Belle Arti)



Franchi eine Lizenz zur Abformung erteilt, deren Wortlaut deutlich erkennen läßt, daß man um eine pflegliche Handhabung des als Modell benutzten Abgusses besorgt war<sup>48</sup>, weswegen man den Florentiner Gipsformer und Akademielehrer Clemente Papi mit der Beaufsichtigung des Unternehmens beauftragte<sup>49</sup>. Dem Antragsteller wurden jeweils nur zwei Teile ausgehändigt, die er zurückzugeben hatte, bevor er die beiden nächsten Stücke entleihen konnte<sup>50</sup>. Interessant an dieser Genehmigung ist nicht nur der Umstand, daß Giovanni Franchi zwei Jahre später dem Londoner South Kensington Museum einen im Verfahren der Elektrolyse vergoldeten Abguss verkaufte (Abb. 9)<sup>51</sup>, sondern auch, daß die neue Abformung des Gipsabgusses der Florentiner Akademie zeitgleich mit dem ministeriellen Verbot der Abformung des Originals erfolgte<sup>52</sup>. Höchstwahrscheinlich basiert also der vergoldete Londoner Abguss auf dem Abguss der Florentiner Akademie<sup>53</sup>. Der Abguss von Ciampi und seine Ableger scheinen für den überwiegenden Teil der im 19. Jahrhundert hergestellten Abgüsse als Modell gedient zu haben, wobei es auch zu Zweitabformungen kam. So etwa war der bis 1944 in den Kunstsammlungen der Universität Warschau befindliche Abguss 1862 in Paris erworben worden<sup>54</sup>, d. h. seine Matrix war vermutlich

Abb. 8. Lorenzo Ghiberti und Werkstatt, Relief mit der Überschreitung des Jordans, Errichtung des Steinmals und Eroberung Jerichos unter Josuas Führung, Abguß von Vincenzo Ciampi, Florenz, Accademia di Belle Arti, 1771



das noch heute in der dortigen Ecole des Beaux-Arts befindliche Exemplar, das in den Jahren 1837 – 1838 in Florenz angekauft worden war<sup>55</sup>. Auch die Archivalien der Accademia di Belle Arti bestätigen die Praxis der Abformung von den „gessi esistenti nell'Accademia“, wobei es üblich war, einen Abguss der Akademie zu überlassen<sup>56</sup>. Die genaue Genese der Abformungen ließe sich erst durch die vergleichende Untersuchung der erhaltenen Abgüsse klären, was eine systematische Erfassung aller Exemplare voraussetzen würde<sup>57</sup>. Ich muß mich hier auf die Schilderung der Umstände

Abb. 9. Blick in den Cast Court des Victoria & Albert Museums in London mit dem vergoldeten Abguss von Giovanni Franchi nach Ghibertis Porta del Paradiso, 1867



beschränken, unter denen die Florentiner Akademie in den Besitz ihres Abgusses gelangt ist, der eine so folgenreiche Rezeption erfahren hat<sup>58</sup>.

Mengs, dessen Engagement für die Abformung von Antiken hinlänglich bekannt und dokumentiert ist, hatte das richtige Gespür bewiesen. Die Erklärung dafür, daß er während seines neunmonatigen Aufenthaltes in Florenz ein entschiedenes Interesse an den Künstlern entwickelt hat, die Vasari der „seconda età“ zugerechnet hat, also der Künstlergeneration vor Raffael, findet sich in seinen Schriften. Über Ghibertis Bedeutung schreibt er, daß er der erste gewesen sei, der sich die Nachahmung der Antike zum Ziel gesetzt habe. Da er keine großen Statuen gekannt habe, sei ihm dies nur im kleinen Format gelungen<sup>59</sup>. Auch wenn diese Aussage eine ausreichende Begründung für die Abformung gibt, dürften noch weitere Umstände diese Initiative gefördert und begleitet haben. Die in Florenz geknüpften Kontakte zu Sante Pacini<sup>60</sup> und Thomas Patch könnten bei dieser Verlagerung seiner Interessen auf die Frührenaissance ebenfalls eine Rolle gespielt haben. Beide waren wichtige Vermittlerfiguren im lokalen Kunstbetrieb und im Geschäft mit den Reisenden der Grand Tour, die als potentielle Abnehmer von Gipsabgüssen der Florentiner Werke anvisiert wurden<sup>61</sup>. Der entscheidende Impuls dürfte jedoch Giovanni Bottaris erwähnte Kritik an der mangelnden Verfügbarkeit von Ghibertis Meisterwerk gewesen sein: Anfang September 1768 hatte sich Mengs durch seinen römischen Schüler Raimondo Ghelli ein Exemplar von Bottaris *Raccolta di lettere* nach Madrid schicken lassen<sup>62</sup>. Schon bald nach seiner Ankunft in Rom im Januar 1771 nahm er mit Bottari dann auch direkten Kontakt auf<sup>63</sup>. Vielleicht legte ihm der Gelehrte bei dieser Gelegenheit nahe, im Zuge seiner gerade laufenden Florentiner Kampagne auch um die Abformung der Tür zu ersuchen.

Offenbar war Ciampi, der einen großen Teil der Kosten der Abformung von 1771 selbst aufgebracht hatte, trotz des erwähnten Inserats in der *Gazzetta Toscana* beim Verkauf der wohl auch einzeln angebotenen Teile der Tür nicht sehr erfolgreich. Jedenfalls richtete er am 18. Mai 1775 eine Bittschrift an den Großherzog Pietro Leopoldo, aus der hervorgeht, daß er der seit 1737 in der Via della Crocetta (heutige Via Laura) residierenden Accademia del Disegno einen Abguss der Tür angeboten hatte. Dieses Angebot sei – so teilt er mit – abgelehnt worden<sup>64</sup>, obwohl man grundsätzlich Interesse an dem Erwerb bekundet habe. Daher bitte er den Souverän um den Ankauf dieses Werks, das dann der Akademie zur Verfügung gestellt werden könne. Tatsächlich stieß das Angebot auf Interesse und schon knapp drei Monate später und nach Einholung mehrerer Gutachten ging der Verkauf an den Großherzog bzw. an die Fabbriche Granducali über die Bühne<sup>65</sup>. Ciampi, der darauf hingewiesen hatte, daß er sich wegen seiner großen Familie in Geldnöten befand, erhielt entsprechend der Schätzung für jedes der 49 Teile, d. h. auch für die kleineren Rahmenfelder und die Nischenfiguren, pauschal 50 Zecchini<sup>66</sup>.

Sobald der Gipsformer wußte, daß der Hof positiv auf sein Angebot reagieren würde, ließ er wissen, daß zwei verschiedene Exemplare zur Verfügung standen, nämlich ein mit Öl eingelassenes und gesäubertes („oliato e nettato“), das er in seiner eigenen Werkstatt aufbewahrte und ein weißes und nicht überarbeitetes („bianco e non

oliato”), das sich im Gewahrsam von Thomas Patch befand und zu dem er den Kommentar gibt, dass er es für eines der besten Exemplare halte. Er erwähnt in diesem Zusammenhang auch, daß dieser Abguss dem Stichwerk von Gregori und Patch zugrunde gelegen hatte<sup>67</sup>. Nachdem zwei Professoren der Akademie für den Ankauf des unbearbeiteten Abgusses votiert hatten<sup>68</sup>, da er sich besser zum Abzeichnen eigne, war nur noch der zukünftige Standort zu klären. Man entschied sich für die im Borgo Pinti befindliche Zeichenschule von Gaetano Piattoli, die auch schon über andere Gipse verfügte<sup>69</sup>. Hierbei handelte es sich um eine Örtlichkeit mit ehrwürdiger Tradition, da sich hier im 16. Jahrhundert das Atelier von Giambologna befunden hatte, das im 17. Jahrhundert u. a. auch von Giovanni Battista Foggini genutzt wurde. Der Kauf des Abgusses zeigte, daß die Akademie neuer und für das Abzeichnen der Gipse geeigneter Räume bedurfte.<sup>70</sup> Der mit den technischen und künstlerischen Aspekten des Ankaufs befaßte Galeriedirektor Giuseppe Pelli Bencivenni entwirft in seiner diesbezüglichen Stellungnahme das Projekt einer Modell- und Vorbildsammlung, für die jedoch eigene Mittel bereit gestellt werden müssten, damit sie von Nutzen für die Jugend sein könne. Er plädiert dafür, daß das bis dahin getrennte Studium nach dem lebenden Modell und das Zeichnen nach Vorbildern an einem Ort vereint werden sollten. Ansatzweise wird hier bereits das Projekt umrissen, das neun Jahre später zum Umzug der Akademie in das ehemalige Ospedale San Matteo führen sollte, wo es zu der oben beschriebenen Aufstellung der Ghibertitür kam. Es hat also fast den Anschein, daß es der Ankauf des ungewöhnlich großen Objekts<sup>71</sup> war, der den Verantwortlichen die Mängel der alten Accademia del Disegno bewußt machte, deren aus dem 16. Jahrhundert stammende Struktur der vom Großherzog gewünschten Systematisierung und Modernisierung der künstlerischen Ausbildung nicht gerecht werden konnte<sup>72</sup>.

Die hohe Qualität des Florentiner Abgusses läßt sich damit erklären, daß der Abformung durch Ciampi eine Reinigung der Oberfläche voraus gegangen war, die für die bessere Haftung der Formmasse auf der Bronze sorgte. Zur gleichen Zeit, als er sich von Rom aus um die Genehmigung für die Abformung bemühte, hatte Mengs Erkundigungen über die Methoden der Reinigung von Bronzeoberflächen eingeholt<sup>73</sup>. Die Verkrustungen und Verschmutzungen, die sich im Laufe der Jahrhunderte trotz der alljährlichen Reinigung auf der Oberfläche angesammelt hatten, konnten bei dieser oberflächlichen Maßnahme jedoch nicht entfernt werden. Dies wird deutlich an dem von Giovanni Poggi vorgenommenen Vergleich eines Details am linken Rand des Reliefs mit der Begegnung zwischen Salomon und der Königin von Saba mit der entsprechenden Partie im Abguss der Florentiner Akademie (Abb. 10)<sup>74</sup>. Der Falkner, auf den die beiden Frauen in einer Loggia zeigen, ist hier nicht vorhanden, wie auch der Blick auf die graphische Reproduktion im Stichwerk von Patch und Gregori zeigt (Abb. 11). Der Abguss ist also Träger von wichtigen Informationen, die sich unmittelbar auch auf das Original und seine früheren Zustände beziehen. Mengs' auf den 6. 3. 1771 datiertem Gesuch wurde nach der positiven Stellungnahme der für das Baptisterium zuständigen Handelskammer<sup>75</sup> Anfang Mai 1771 stattgegeben und bereits am 27. Juli 1771 veröffentlichte die „Gazzetta Toscana“ die Notiz, daß die

Abformung im Gang sei. Weiter heißt es, man habe festgestellt, daß sowohl die Reliefs wie die Friese mit einer sehr schönen Vergoldung versehen seien, die sich unter der Schmutzschicht befand, die sich auf ihnen im Laufe der vielen Jahre abgelagert hatte<sup>76</sup>. Infolge der teilweisen Freilegung der auch von den Quellen überlieferten Vergoldung kam es nach der Abformung zu einer Initiative, die auf die Restaurierung der gesamten Tür zielte. Dem Vorschlag von Mengs<sup>77</sup>, der von mehreren Florentiner Künstlern gut geheißt wurde<sup>78</sup>, stimmte die für diese Angelegenheit zuständige Handelskammer zu, die einen entsprechenden Antrag an den Großherzog stellte<sup>79</sup>. Von Regierungsseite wurde nun die Meinung des Galerieinspektors Raimondo Cocchi eingeholt, der sich entschieden gegen die Restaurierung der Tür aussprach, die er nicht unter die Vorbilder zählte, durch die man die Skulptur in Florenz wieder zum Leben erwecken könne<sup>80</sup>. Als konsequentem Anhänger des Winckelmannschen Ideals zur Wiederbelebung der Antike<sup>81</sup> blieb Cocchi die Einsicht in das Bedürfnis nach Abbildern der Tür verwehrt, das Bottari schon 1764 erkannt hatte. Dies war jedoch nicht der Grund dafür, daß er empfahl, die bei der Abformung freigelegten Stellen wieder mit Patina zu bedecken, wie es Mengs ursprünglich vorgeschlagen hatte<sup>82</sup>. Cocchis Standpunkt, daß es weder eine Restaurierung noch eine erneute Erlaubnis zur Abformung der Türen geben dürfte, da es sich um ein „Monument der Kunstgeschichte handle, das bei den Florentinern angesehen sei“, wirkt aus heutiger Sicht geradezu modern<sup>83</sup>. Seine Einschätzung ergab sich daraus, daß der Gipsformer Goldpartikel in der Form gefunden hatte<sup>84</sup>. Cocchi zog daraus den Schluß, daß es sich um eine Blattvergoldung handelte und nicht um die durch die Quellen belegte und durch spätere Untersuchungen bestätigte Feuervergoldung<sup>85</sup>. Er ließ sich jedoch



Abb. 10. Lorenzo Ghiberti und Werkstatt, Relief mit der Begegnung der Königin von Saba und König Salomon, Abguß von Vincenzo Ciampi, Florenz, Accademia di Belle Arti, 1771

Abb. 11. Lorenzo Ghiberti und Werkstatt, Relief mit der Begegnung der Königin von Saba und König Salomon, Kupferstich aus *The gates of the Baptistery* [...] engraved by Ferdinand Gregory and Thomas Patch..., 1772 – 1774, Detail aus Tafel 14, nach dem Abguß von Vincenzo Ciampi von 1771



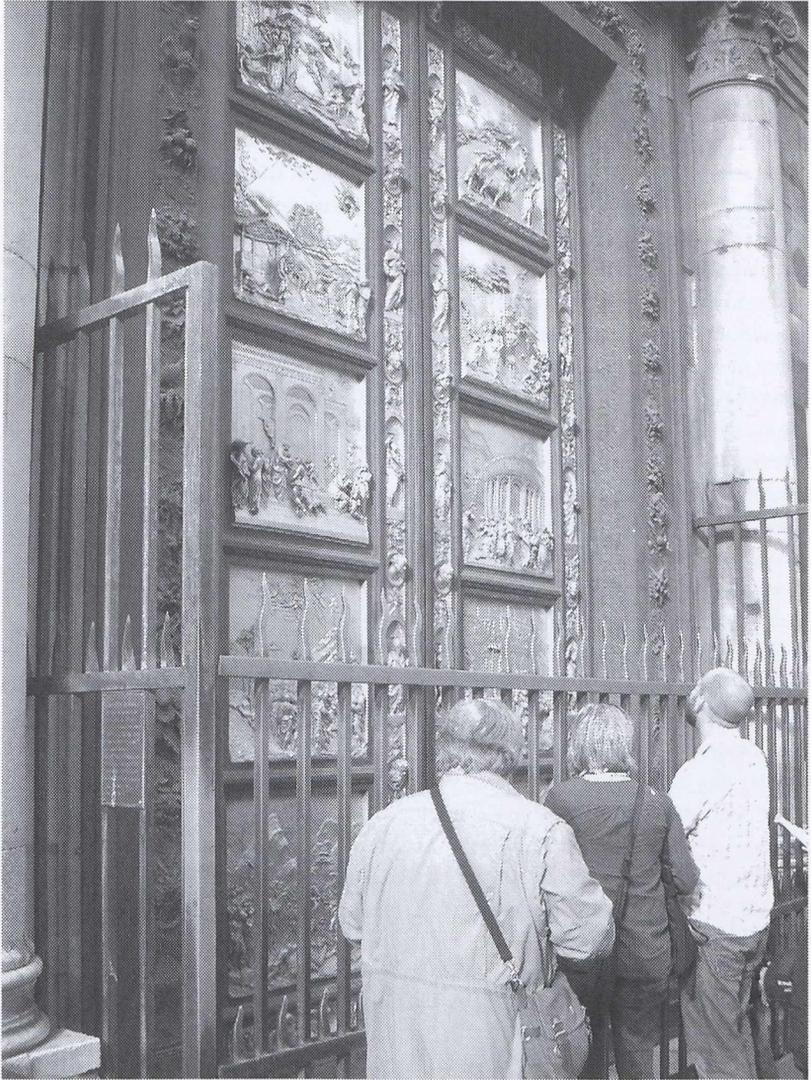
nicht nur von konservatorischen Kriterien leiten, sondern auch von praktischen Erwägungen wie der, daß eine glänzende und reflektierende Oberfläche die Betrachtung und das Abzeichnen erschweren würden<sup>86</sup>. Angesichts der damaligen Unsicherheit über die Art der Vergoldung leuchtet seine Zurückhaltung durchaus ein, auch wenn die Sachverständigen der Nachkriegszeit dafür kein Verständnis hatten<sup>87</sup>.

Um die Patina, die nach der Abformung wieder aufgetragen wurde<sup>88</sup>, sollte mehr als hundert Jahre später erneut eine Kontroverse entbrennen, die in der Florentiner Presse ausgetragen wurde<sup>89</sup> und in deren Verlauf der angesehene Archivar

und Vasari-Herausgeber Gaetano Milanesi die Dokumente publizierte, die über die Vorgänge des 18. Jahrhunderts berichten und die bis heute ein wichtiger Referenzpunkt der Forschung sind<sup>90</sup>. Das Thema der Kontroverse war die Konsistenz der dunklen Oberfläche der Reliefs. Handelte es sich um eine Mischung aus Farbbrechen, Schmutz und anderen Verkrustungen, die sich auf der Oberfläche der Tür angesammelt hatten oder um eine echte Patina und konnte bzw. sollte man sich auf das Risiko einer Reinigung einlassen? Die Stimmen, die sich zu Wort meldeten, ließen es an Sachverstand nicht fehlen, mußten jedoch den Beweis ihrer Thesen und Argumente schuldig bleiben, da eine wissenschaftliche Befundanalyse immer noch außerhalb der technischen Möglichkeiten lag. Milanesis Publikation und der Streit über die Patina waren aber insofern nützlich als man davon Abstand nahm, einen über die regelmäßige Reinigung der Tür<sup>91</sup> hinausgehenden restauratorischen Eingriff vorzunehmen. Die erste fachgerechte Restaurierung der 1943 entfernten Tür, die zunächst in einem stillgelegten Eisenbahntunnel und später im Hof des Palazzo Pitti gelagert worden war, erfolgte von 1946 bis 1948 durch Bruno Bearzi in den Räumlichkeiten der alten Post im Erdgeschoß der Uffizien<sup>92</sup>. Chemische Untersuchungen hatten ergeben, daß die Verkrustungen aus einer Mischung von Wachs und Sand bestanden. Sie wurden mit einer Lösung aus Ätznatron (*acqua maestra*) abgenommen, die mit kräftigen Bürstpinseln aufgetragen wurde. Als die Tür am 24. Juni 1948 wieder eingeweiht wurde, erstrahlte sie im Glanz ihrer Feuervergoldung und alle Beteiligten waren davon überzeugt, daß sie sich in diesem Zustand bewahren lassen würde. Bereits die verheerende Überschwemmung vom 4. November 1966, die sechs der Reliefs aus dem Rahmen riss, bereitete dieser Gewißheit ein Ende, und zwanzig Jahre danach war der Zustand der Reliefs wesentlich schlechter als vor der Restaurierung<sup>93</sup>.

Es ist deutlich geworden, wie eng die Abformung mit der Konservierung und Restaurierung verknüpft ist. Deutlich wird das auch an der heutigen Situation, die vor dem Hintergrund der Schäden und der Gefährdung gesehen werden muß, denen die Tür an ihrem bis vor kurzem vom Verkehr umtosten und zu jeder Jahreszeit vom Tourismus belagerten Standort ausgesetzt waren. 1990 entschied man sich daher zur dauerhaften Ersetzung der Tür am originalen Standort durch eine Kopie (Abb. 12)<sup>94</sup>, die auf dem Latexabguss basiert, den Bruno Bearzi 1945 im Hinblick auf die beabsichtigte Restaurierung angefertigt hatte. Auf diesem Abguss, der in die originale Türrahmung eingehängt wurde, basiert auch ein weiteres Exemplar der Tür, das ursprünglich als Ersatz am originalen Standort vorgesehen war, das aber seit 1964 als Hauptportal der Grace Cathedral in San Francisco dient (Abb. 13)<sup>95</sup>. Anders als Michelangelos David, der 1504 vor dem Palast der Signoria aufgestellt wurde, weil dies der eigens dazu einberufenen Jury als ein passender Ort erschien, ist die Tür des Baptisteriums ein funktionaler Bestandteil des Bauwerks und fällt damit eindeutig in jene Kategorie von Kunstwerken, die nach der „Charta von Venedig“ aus dem Jahr 1964 nur entfernt werden dürfen, wenn „diese Maßnahme die einzige Möglichkeit ist, deren Erhaltung zu sichern“<sup>96</sup>. Zwar läßt sich die Substitution mit dieser Formulierung rechtfertigen, aber der Kompromiß, der mit der Montage der

Abb. 12. Florenz,  
Östliche Baptisteriumstür,  
Zustand seit 1990:  
Türflügel aus der  
Gießerei Ferdinando  
Marinelli, basierend  
auf dem Abguß  
von Bruno Bearzi,  
Türrahmen  
von Lorenzo Ghiberti  
und Werkstatt



Kopie in den originalen Türrahmen gewählt wurde, zeigt, daß die viel kritisierten Praktiken des 19. Jahrhunderts keineswegs Geschichte sind. Um weitere Korrosionsvorgänge an den Reliefs zu verhindern, ist die zukünftige Aufbewahrung der restaurierten Türflügel in einem musealen Ambiente erforderlich, wobei noch unklar ist, wie es dort präsentiert werden kann<sup>97</sup>. Verwahrungen dieser Art vertrauen zwar auf die Nachhaltigkeit, verunklären aber langfristig den historischen Kontext<sup>98</sup>. Noch fehlen der Ersatzkopie der *Porta del Paradiso*, deren Kosten sich einschließlich der Vergoldung auf ca. € 500.000 beliefen, die Spuren des Alters, was letztlich nur



Abb. 13. Kopie der östlichen Baptisteriumstür, basierend auf dem Abguss von Bruno Bearzi, 1964 als Hauptportal der Grace Cathedral in San Francisco, Ca. installiert

jedoch nur eine Frage der Zeit ist. Auf Dauer ist die Kettenreaktion, die eine Folge der Darbietung des Objekts unter freiem Himmel ist, unvermeidbar, auch wenn die seit 1948 geforderte, aber erst im Oktober 2009 erfolgte Stilllegung des motorisierten Verkehrs auf dem Domareal diesen Prozeß vielleicht verlangsamen kann. Einerseits haben sich die Reproduktionen berühmter Werke von der Funktion und Geschichte ihrer Urbilder gelöst und verfügen als funktional in einen neuen Kontext eingebundene Artefakte über eine eigene Geschichte, andererseits kommt es durch die Replizierung an den originalen Standorten zu einer noch zu wenig reflektierten

Vermischung der Schicksale von Original und Abguss. Einen theoretischen Zugang zu dieser Problematik könnte die von Nelson Goodman getroffene Unterscheidung zwischen Ähnlichkeit und Repräsentation ermöglichen. Versteht man mit Goodman die Geschichte der Kunst als ein Arsenal von Verdoppelungen und die Techniken der Reproduktion als kontinuierliche Versuche, die Vergänglichkeit der Welt aufzuhalten und die Dinge, die uns umgeben, besser zu verstehen, so ergeben sich Perspektiven für den Umgang mit Reproduktionen, die entschieden über die traditionellen Fragestellungen hinausgehen, mit denen die Kunstgeschichte sich dem Verhältnis zwischen dem Original und der manuell oder mechanisch erstellten Wiederholung genähert hat. Die fachüblichen Begriffe Kopie, Replik bzw. Abguss, oder *controfigura* können dieser differenzierten Wahrnehmung nur bedingt gerecht werden, vor allem wenn es um die Relation zwischen Ähnlichkeit und Repräsentation geht. Während nach Goodman die Ähnlichkeit eine symmetrische (analoge) Beziehung ist, handelt es sich bei der Repräsentation um eine unsymmetrische (disjunkte) Relation<sup>99</sup>. Jede Verdoppelung eines Objektes steht zu seinem Urbild sowohl in einer analogen wie auch in einer disjunkten Relation. Besonders evident ist dies bei Objekten von ungewöhnlicher Größe und Bedeutung, wie im Fall der *Porta del Paradiso*. Eine spezielle Konstellation ergibt sich bei der teilweisen Substitution des Urbildes durch das Abbild, das zu einer komplizierten und facettenreichen Verdoppelung führt. Das Urbild und seine Abbilder stehen in einem unauflösbaren Dialog, der das Spektrum ihrer Beziehung um die Dimension der Wirkung und der Aura erweitert. Obwohl sich die Abbilder in kategorial und topographisch verschiedenen Aufenthaltsräumen befinden, bleiben sie mit dem Urbild verbunden. Zugleich stehen sie in einem neuen Kontext mit einer eigenen Identität, an der das Urbild nur mittelbar oder überhaupt nicht partizipiert.

Heutige Italienreisende sind daran gewöhnt, daß berühmte Skulpturen – als prominentes Beispiel muß hier auch Donatellos Judith genannt werden<sup>100</sup> – an ihren gewohnten Standorten durch moderne Kopien ersetzt werden, um die restaurierten Originale vor weiteren Schäden zu bewahren. Eine der frühesten Maßnahmen dieser Art betraf in Florenz Michelangelos David, der im Sommer 1873 in die heutige Galleria dell'Accademia verbracht wurde, nachdem seit 1839 über seine geeignete Unterbringung diskutiert worden war<sup>101</sup>. Bei diesem schwierigen technischen Manöver, das zehn Tage dauerte, ging übrigens das originale Postament von Antonio da Sangallo und Simone Pollaiuolo zu Bruch.<sup>102</sup> Adolf von Hildebrandt war einer der letzten Besucher, der die Wucht der Erscheinung des Originals an seinem angestammten Ort im Jahr 1867 in Worte gefaßt hat: „Es liegt eine kolossale Macht in dem Kerl, und diese einfache Schönheit in dem jungen Leibe ist was Hinreißendes, ich stehe immer wie versteinert vor dem Kerl“<sup>103</sup>. Die Voraussetzung für den „Umzug“ des David war ein bereits 1846 in Auftrag gegebener Abguss von Clemente Papi, der von Anfang an dazu bestimmt war, den Ersatz des Originals vorzubereiten<sup>104</sup>. Dachte man zunächst daran, die 1866 von diesem Abguss gewonnene Bronzeversion, die 1867 mit großem Erfolg auf der Weltausstellung in Paris gezeigt worden war, an die Stelle des Originals zu setzen, so wurde sie schließlich im Juni 1873 in Verbindung mit den Bronzekopien

der Tageszeiten von den Medicigräbern auf dem neu geschaffenen Piazzale Michelangelo aufgestellt (Abb. 14)<sup>105</sup>. Florenz hatte nun einen „David moro“ und einen „David bianco“<sup>106</sup>. Letzterer war allerdings ausgerechnet während der Feierlichkeiten aus Anlaß des 400-jährigen Michelangelo-Jubiläums im Jahr 1875 den Augen der Öffentlichkeit entzogen, da er verhüllt in der Accademia stand, deren Umbau durch Emilio de Fabris erst 1882 vollendet wurde. Am ursprünglichen Standort wurde erst 1910 für den Ersatz durch eine Marmorkopie von Luigi Arrighetti gesorgt (Abb. 15)<sup>107</sup>. Die Abformung und die Reproduktion in einem anderen Medium veränderten die Wahrnehmung dieser Figur grundlegend<sup>108</sup>. Jacob Burckhardt hatte sich übrigens schon 1855 vorgestellt, daß die wegen ihrer misslungenen Proportionen für ihn „unge-  
 genießbare“ Statue „durch ein Verkleinerungsglas gesehen, ungemein an Leben und Schönheit“ gewinnen könnte<sup>109</sup>. Wegen ihrer Maße und auch wegen ihrer eigentlich nicht vorbildhaften Proportionen bis dahin nur selten kopiert, wurde der in eine völlig neue Raumrelation gestellte „David moro“ auf dem Piazzale Michelangelo zu einem neuen Emblem von Florenz<sup>110</sup>. Die heutigen Touristen werden jedoch vor allem von der Aura des Originals angezogen, obwohl die Kopie am originalen Standort durch die Authentizität des Ortes und die natürliche Beleuchtung sehr viel suggestiver wirkt als das vor eine Nische im Stil der Frührenaissance gestellte Original,

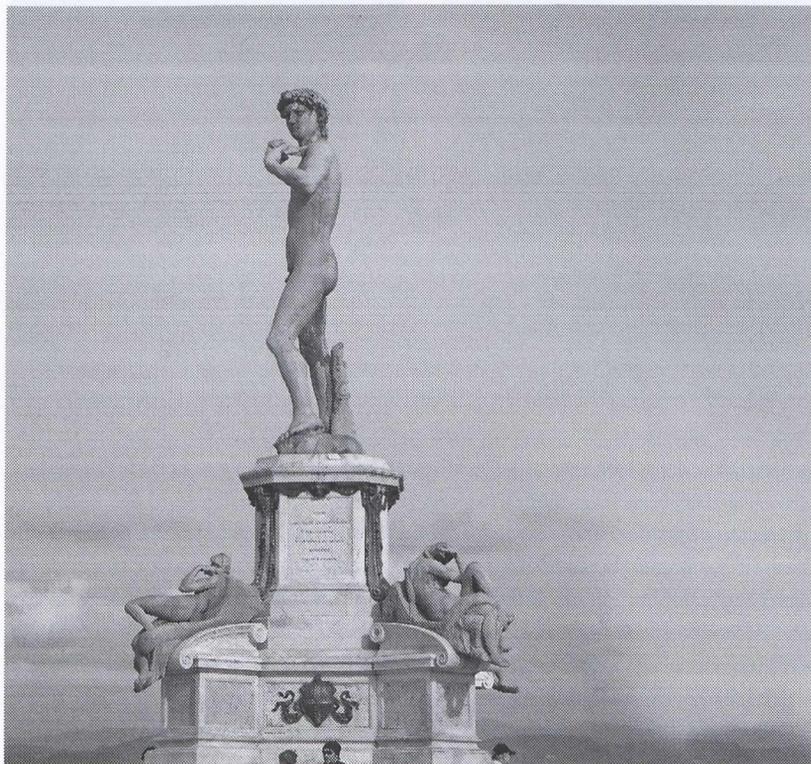
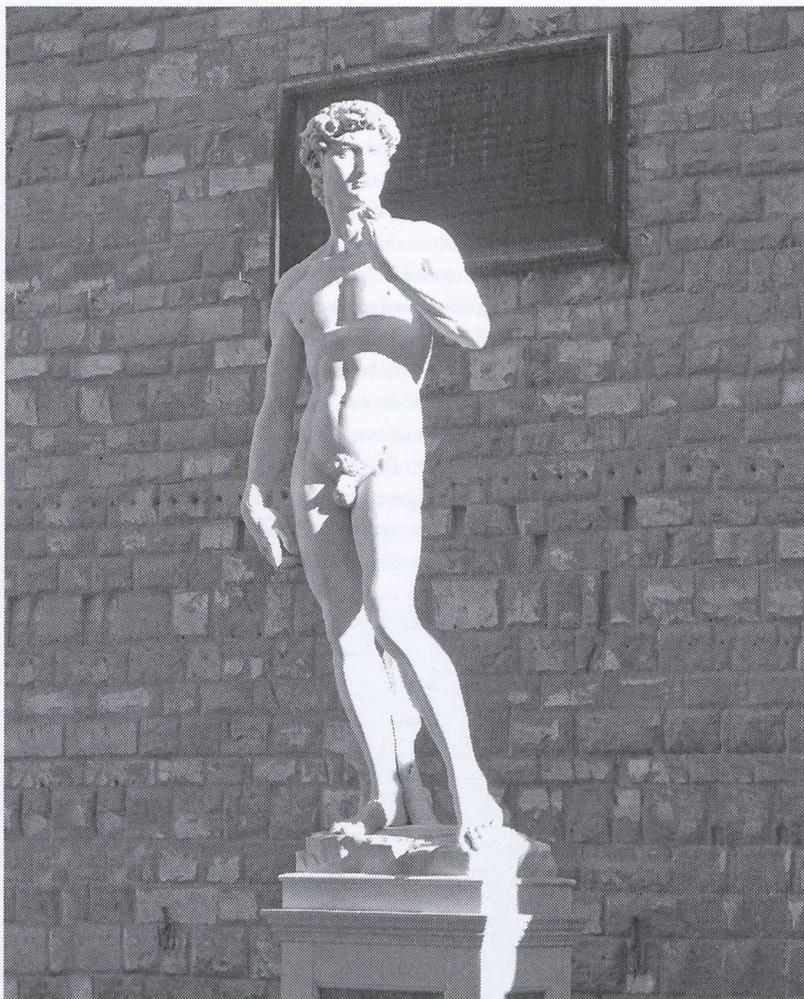


Abb. 14. Giuseppe Poggi, Clemente Papi, Michelangelo-Denkmal auf dem Piazzale Michelangelo, unter Verwendung von Bronzekopien des David und der Tageszeiten aus der Neuen Sakristei von S. Lorenzo, 1866–1875

Abb. 15. Luigi Arrighetti,  
Marmorkopie des  
David von Michelan-  
gelo, Florenz, Piazza  
della Signoria, 1910



dem das Sonnenlicht für immer verloren gegangen ist<sup>100</sup>. Es ist auch in diesem Fall der bereits unter dem Gesichtspunkt der besseren Konservierung geschaffene Gipsabguß gewesen, der einen Prozeß in Gang gesetzt hatte, der dem Werk die Einmaligkeit genommen hat, die frühere Besucher der Arnostadt bei ihrer ersten Begegnung mit dem Bildwerk sprach- und fassungslos gemacht hatte.

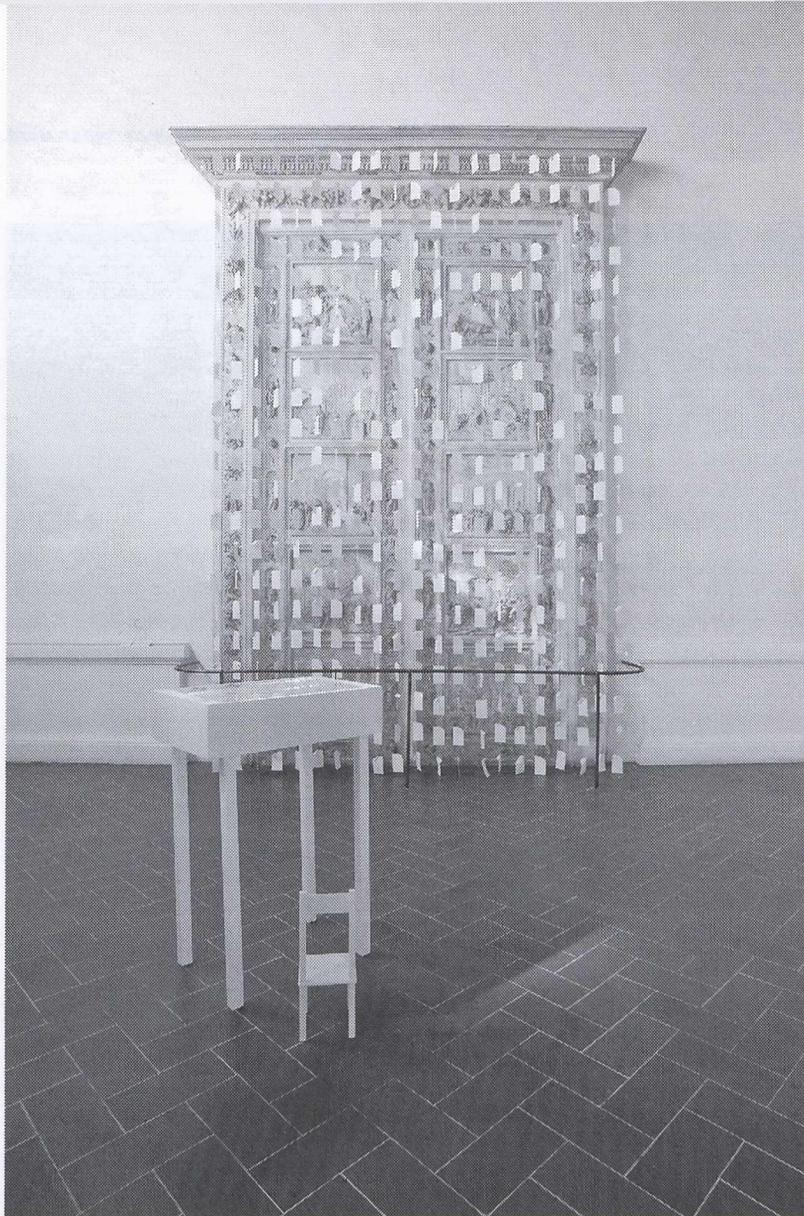
Was könnte nun in fernerer Zukunft mit den drei Davids passieren, die sich Florenz derzeit in öffentlich zugänglichen Räumen leistet? Das restaurierte Original wird vielleicht eines Tages digital vervielfältigt werden, um eine neue Kopie herzustellen, welche die vor dem Palazzo Vecchio stehende und langfristig ebenfalls von der Korrosion betroffene Kopie ersetzen könnte, die als ein Kunstwerk des frühen 20. Jahrhunderts jedoch nicht entsorgt werden könnte, sondern ihrerseits museal präsentiert

werden müsste. Die Bronzekopie auf dem Piazzale Michelangelo würde dagegen mit periodischen Reinigungen der Oberfläche auskommen und wäre im übrigen jederzeit ersetzbar, da sich der Gipsabguß von Papi in der Gipsoteca erhalten hat. Für das Original wurde im übrigen auch schon eine erneute Translozierung in die ehemalige Stazione Leopolda erwogen, um das Stadtzentrum von den Touristenschlangen zu befreien und um so der einseitigen Wahrnehmung der Galleria dell'Accademia entgegenzuwirken, in der sich außer den Werken Michelangelos auch noch andere bedeutende Kunstwerke befinden<sup>112</sup>.

Während die Bewunderung bestimmter Werke in früheren Epochen zur graphischen und skulpturalen Nachahmung führte, generiert sie heute eine Hyperprotektion der Originale, die mit Hilfe moderner Technologien in eine Art Dornröschenschlaf versetzt werden können, was ihre Exklusivität hebt und zugleich der Massenproduktion der Souvenirs förderlich ist. Die Praxis der Substitution, die ohne den Abguss nicht möglich wäre, gründet sich nicht nur auf rational nachvollziehbare Fakten. Je berühmter ein Werk ist, um so schutzwürdiger und fragiler wird es vom Publikum und von der Fachwelt eingeschätzt. Werke, die sich nicht der Gunst des großen Publikums und der Kunstgeschichte erfreuen, blieben lange Zeit von Schutzmaßnahmen dieser Art ausgeschlossen<sup>113</sup>. Das zeigt sich etwa an Baccio Bandinellis, seit ihrer Enthüllung im Jahr 1534 heftig kritisierten Gruppe „Herkules und Cacus“ vor dem Palazzo Vecchio<sup>114</sup>, deren Verdoppelung bisher noch nicht erwogen worden ist, obwohl auch sie das für Statuen im Außenraum übliche Schadensbild aufweist<sup>115</sup>. Der Abguss dient aber nicht allein als Matrix für die Surrogate und als Assistent für die Konservierung des Originals. Die *Porta del Paradiso* ist dafür ein prominentes Beispiel. So ist es belegt, daß der Abguss in der Pariser Ecole des Beaux-Arts Rodin zu seinem Höllentor inspiriert hat<sup>116</sup>. Aber auch die Kunst des 20. Jahrhunderts hat seit dem *concettismo* Giulio Paolinis<sup>117</sup> das Inspirationspotential des reproduzierten Kunstwerks wiederentdeckt. Werke mit Ikonenstatus sind davon besonders betroffen, da ihnen durch Fragmentierung, Verdoppelung oder Maskierung neue künstlerische Botschaften abgewonnen werden können. Wenn heute moderne Abgüsse von Michelangelos Sklaven mit den Werke Cy Twombly's gepaart werden, wie jüngst im Hamburger Bahnhof in Berlin geschehen, um den „künstlerischen Prozeß des Ringens mit dem Material“ zu demonstrieren<sup>118</sup>, so zeigt dies nur, daß sich der Gipsabguss historischer Werke in der musealen Inszenierung eine neue ästhetische Dimension erobert hat<sup>119</sup>. Auch der Abguss der Florentiner Akademie wurde kürzlich zum Gegenstand einer temporären Inszenierung, bei der die Fläche der Tür mit 441 kleinen Papierblättern behängt wurde (Abb. 16). Der Künstler benutzte den Abguss als Folie für den Symbolcharakter des „Übergangs und der Öffnung auf die Innerlichkeit der Dinge und des Ichs“<sup>120</sup>. An die Stelle der Aneignung des Kunstwerks über den Gipsabguss ist hier die assoziative Idee getreten, die das inspirierende Objekt teilweise dem Blick entzieht. Der Betrachter muß allerdings etwas über dessen Funktion wissen, um die Botschaft zu verstehen.

Zielten die Abgussammlungen der Akademien während des 18. und 19. Jahrhunderts vor allem auf den Nachahmungseffekt, so mobilisiert der Abguss heute kreative Kräfte,

Abb. 16. Massimo Orsini, „441 ri.volti per Firenze“, Installation, Florenz, Accademia di Belle Arti, 2009



die das seiner ursprünglichen Funktion beraubte Artefakt frei interpretieren können. Der Kunstgeschichte fällt bei der Konfrontation mit diesen Aspekten der Rezeptionsgeschichte die Aufgabe zu, ein Terrain zu erforschen, an dem sie selbst aktiv beteiligt war und ist. Jenseits der theoretischen Diskurse eröffnet sich die Chance, differenzierte Prozesse der Rezeptionsgeschichte zu analysieren und zu interpretieren. Diese angewandte Bildwissenschaft muß sich sowohl auf plastische, graphische und digitale Reproduktionen wie auf Restaurierungen, schriftliche Kommentare und aktuelle künstlerische Adaptionen stützen. Wie ich zu zeigen versucht habe, sind gerade die Werke der Florentiner Renaissance aufgrund ihrer nachhaltigen Resonanz in den Bild- und Schriftmedien ein idealer Gegenstand für diese Recherche, die vor der Gegenwart nicht Halt machen darf.

## ENDNOTES

- <sup>1</sup> „Der Domplatz von Florenz vereinigt auf kleinem Raume auserlesene Schönheiten. Sie entfalten ihre Wirkung in aller Vollkommenheit. [...] Hier haben Jahrhunderte ein Gesamtdenkmal einheimischer Kunst entstehen lassen“ (H. Brockhaus, *Forschungen über Florentiner Kunstwerke*, Leipzig 1902, S. 1).
- <sup>2</sup> J. Beck, *The Baptistery Doors Florence*, Firenze 1985.
- <sup>3</sup> Vgl. das Schema zum ikonographischen Programm in: J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, 1: *Donatello und seine Zeit*, München 1990, S. 70.
- <sup>4</sup> R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956, S. 16–28 (Ghiberti's Fame)
- <sup>5</sup> „Ed in vero, che questo artefice cresciuto d'animo e di studj, si mostrò in quest'opera di gran lunga superiore non solo a se stesso, ma a quanti mai avessero operato per molti secoli fino al suo tempo, e dove le figure della prima porta ed anche la statua del S. Giovanni Batista, dimostravano di ritenere un non so che dell'antico modo di operare giottesco, riuscì della più maravigliosa maniera, che mai immaginare si possa“ (F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* [...], I, [1681], hg. von F. Ranalli, Firenze 1847, S. 370).
- <sup>6</sup> „Elle son tanto belle, ch'elle starebbero bene alle porte del Paradiso“ (Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [1550], hg. und kommentiert von G. Milanesi, Firenze 1906, II, S. 242. Der eigentliche Grund für den volkstümlichen Namen ist die Position dieser Tür gegenüber dem Atrium des Domes, das mittelalterlicher Tradition entsprechend als Paradies bezeichnet wurde, vgl. Krautheimer, *op. cit.*, S. 18.
- <sup>7</sup> „Ma non è questa l'unica sciocchezza che gli si fa dire“ (Ch. de Brosse, *Viaggio in Italia, lettere famigliari* [1739–1740], ital. Übers. von B. Schacherl; hg. von B. Levi, Bari 1973, S. 192).
- <sup>8</sup> „Non si manca mai di raccontare agli stranieri che Michelangelo non si stancava di ammirarle e che le aveva stimate degne di essere le porte del Ciel“ (F. M. Misson, *Viaggio in Italia* [1691], ital. Übers. und Hg. von G. E. Viola, Palermo 2007, S. 299). Seriöse Reiseführer kolportierten noch im 19. Jahrhundert diese Anekdote, so z. B. F. Fantozzi, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Firenze 1842, S. 359.
- <sup>9</sup> „Questa riuscì della più maravigliosa maniera che mai immaginar si possa“ (Baldinucci, *op. cit.*, I, S. 347).
- <sup>10</sup> „Opera miracolosa certamente e forse unica al Mondo“ (Zitat nach B. Varchi, *Istoria fiorentina*, in: G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, v/1, Firenze 1757, S. xxii).
- <sup>11</sup> „Le Porte del Battistero di S. Giovanni in Firenze [...] fanno vergogna ai Fiorentini, che in 300 anni e più non l'hanno mai formato per loro studio“ (Brief an Giovanni Pietro Zannotti, I. 3. 1764, in: G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, scritte da' più celebri professori che in dette arti fiorirono dal sec. xv al xvii*, IV, Roma 1768, S. 240; E. Borea, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*, II, „Prospettiva“, 70, 1993 (April), S. 54.
- <sup>12</sup> *Ibidem*, S. 5–74.
- <sup>13</sup> B. Steindl, *Per un inquadramento della Storia della Scultura: impostazione storiografica e rapporto con Giordani*, in: L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova: per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt (1813–1818)*, Bassano del Grappa 2007, I, S. 15–62.
- <sup>14</sup> „Altissimo concepimento, composizione sagacemente distribuita, espressione vera, giusta, profonda, purità di contorni, grazia di forme ed elegantissima esecuzione sono i pregi principali di queste produzioni, che nel principio del secolo xv presentarono il più grande modello che fosse mai offerto alle arti. Ed ecco precisamente la prima fonte, da cui trassero studio ed emulazione tutti coloro che vennero dopo, nè il divino Urbinate sdegnò trar modi di panneggiare, di aggruppar le figure, e di attegarle da questi bronzi del Ghiberti“ (*Ibidem*, IV, S. 193–194). Cicognara bildet einen Umrißstich nach dem Relief der Genesis ab (Tafel 21 in Band 8 – Abbildungen).
- <sup>15</sup> Obwohl erst 1823 erschienen, wurden die wesentlichen Teile des Werks schon vor 1789 verfaßt. Der Ghiberti betreffende Abschnitt dürfte in seiner endgültigen Fassung nach dem November 1807 entstanden sein, da hier auf den Tod von Angelika Kauffmann (S. 11. 1807) Bezug genommen wird.
- <sup>16</sup> J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au iv siècle jusqu'à son renouvellement au xvi<sup>e</sup>* [Paris 1810–1823], Torino 2005, III, S. 37–38, IV, Tafeln XLI, XLII (Sculpture).

- <sup>17</sup> Es handelt sich um die Reliefs mit den Geschichten von Moses und Josua. Zur Entstehung der Illustrationen: I. Miarelli Mariani, *Les „Monuments parlants“: Séroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée*, in: Séroux d'Agincourt, *op. cit.*, VII, s. 228.
- <sup>18</sup> „La totalità è stata riprodotta nel 1798 su i gessi, che ne possiede la celebre Angelica Kauffmann, i di cui talenti e virtù ecciteranno lunghi rincrescimenti per la sua perdita“ (J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, tradotto e illustrato da S. Ticozzi, III, Prato 1828, s. 286 – 287, IV, Tafeln XLI, XLII.
- <sup>19</sup> *The gates of the Baptistry of St. John in Florence by Lorenzo Ghiberti engraved by Ferdinand Gregory and Thomas Patch*, Florence 1774; dazu: U. Mideldorf, *Due inediti di Thomas Patch*, in: *Miscellanea di studi in memoria di Anna Saitta Revignas*, Firenze 1978, S. 259 – 262; F. Borroni Salvadori, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni*, „Nouvelles de la République des lettres“, 2, 1982, S. 89.
- <sup>20</sup> Gesuch vom 28. November 1772 für die auf 5 Jahre begrenzten Exklusivrechte zur graphischen Reproduktion (Florenz, Archivio di Stato Firenze (weiter: ASE), Misc. di Finanza A, 323, ohne Seite).
- <sup>21</sup> „Libro della seconda, e terza porta di bronzo della chiesa di S. Giovanni Batista di Firenze 1403 – 23 Novembre“, dazu F. Caglioti, *Reconsidering the creative sequence of Ghiberti's Door*, in: G. M. Radke (Hg.), *The gates of paradise. Lorenzo Ghiberti's Renaissance masterpiece* [publ. on the occasion of the exhibition: High Museum of Art, Atlanta, Ga., April 28 – July 15, 2007 [...]], Atlanta, Ga. [u. a.] 2007, s. 96.
- <sup>22</sup> H. Walpole, *Correspondance with Sir Horace Mann*, VII: 12 March 1768 – 1 May 1774, hg. von W. S. Lewis [u. a.], London 1967, S. 435 (20. September 1772).
- <sup>23</sup> *The gates of the Baptistry of St. John ...*, Tafel 3: „Alzato in ristretto aggiunto all'Opera, che serve anche di regola per chi impasterà insieme le Stampe grandi con li ornati, secondo le cifre corrispondenti“. Als Maßstab werden der *braccio fiorentino* und *two English foot* angegeben.
- <sup>24</sup> „La terza Porta di S. Giovanni di Firenze monumento insigne della scultura moderna celebrato, ma fino ad ora da pochi potuto considerare, esce per la prima volta alla luce fedelmente disegnata ed incisa da noi sui gessi formati sull'originale“ (*The gates of the Baptistry of St. John ...*, ohne Seite). Die Zeichnungen nach den großen Relief-feldern wurde von Patch angefertigt, der auch eine der Tafeln stach. Die ornamentalen Bestandteile und die Nischenfiguren zeichnete und stach Gregori (E. A. Maser, *Giotto, Masaccio, Ghiberti and Thomas Patch*, in: W. Hartmann (Hg.), *Festschrift Klaus Lankheit zum 20. Mai 1973*, Köln 1973, s. 192 – 199.
- <sup>25</sup> S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728 – 1779*, II: *Leben und Wirken*, München 2003, s. 294.
- <sup>26</sup> G. Milanese, A proposito della tintura delle porte di S. Giovanni, „Arte e Storia“, 4, 1885, s. 217 – 221.
- <sup>27</sup> L. Bernardini, A. Caputo Calloud (Hg.), *Donatello e il primo Rinascimento nei calchi della Gipsoteca*, Florenz 1985, s. 190 – 194 (Liste der Repliken).
- <sup>28</sup> Roettgen, *op. cit.*, s. 363 – 365.
- <sup>29</sup> Die Abgüsse wurden in Einzelteile zerlegt in 7 Kisten verpackt, vgl. die Packliste des 1779 aus Florenz abgehenden Transports (Madrid, Archiv R. Ac. de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 40-1/2, hier nach M. Kiderlen, *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, München 2006, s. 459. Dazu auch: A. Negrete Plano, *La colección de vaciados de Mengs*, „Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando“, 92/93, 2001, 9 – 31. Frau Negrete hat mir dankenswerterweise Einsicht in die entsprechenden Kapitel ihrer noch ungedruckten Dissertation (*La colección de vaciados de escultura de Antonio Rafael Mengs en la Real Academia de San Fernando de Madrid*, Madrid, Univ. Complutense, 2009) gewährt und mir Abbildungen des Abgusses zur Verfügung gestellt.
- <sup>30</sup> Über die materielle Beschaffenheit und den späteren Verbleib der Formen ist bisher nichts bekannt.
- <sup>31</sup> „Gazzetta Toscana“, 2. 4. 1774, Nr. 14, s. 55, s. Roettgen, *op. cit.*, s. 551.
- <sup>32</sup> Eine Abbildung des Abgusses in: L. Dolcini, „Per cagione della intemperanza dell'aria“ – copie e sostituzioni di scultura a Firenze dall'Ottocento a oggi, in: A. Giusti (Hg.), *Sculture da conservare. Studi per una tecnologia dei calchi*, Mailand 1990, s. 14 – 87.

- <sup>33</sup> Eine im September 2009 von Roberto Sigismondi für das Kunsthistorische Institut Florenz (MPI) durchgeführte Fotokampagne hat die bildliche Dokumentation des Abgusses ermöglicht, wofür ich Dr. Costanza Caraffa und Dr. Ute Dercks danke. Der Direktorin der Accademia di Belle Arti, Prof.ssa Giuliana Videtta danke ich für ihr freundliches Entgegenkommen.
- <sup>34</sup> G. Dori, *I gessi nell'Accademia delle Belle Arti a Firenze, Tesi di laurea (plastica ornamentale) Accademia Belle Arti, anno 2003/2004* (relatore prof. B. Del Debbio), Ms., S. 57–60. Für die Einsicht in diese unpublizierte Arbeit, die einen vollständigen Katalog der Gipsabgüsse in der Akademie enthält, danke ich dem Archivar der Akademie, Herrn Dr. Maurizio Carnasciali.
- <sup>35</sup> Nr. 44: Torso di Michelangelo, Nr. 47: Ghiberti, Porta del Paradiso, Cristo di Michelangelo, Nr. 23: Mercurio di Gio: Bologna, Nr. 22: Baccho di Sansovino, s. Inventar 1784, Florenz, Archivio storico – Accademia delle Belle Arti (weiter: ASABA), *Inventario di tutto ciò che esiste nella Reale Accademia delle Belle Arti compilato nel 1785*.
- <sup>36</sup> Dori, *op. cit.*, S. 58–59.
- <sup>37</sup> Fantozzi, *op. cit.*, S. 423–424.
- <sup>38</sup> G. Bonsanti, *Die Galleria dell'Accademia, Rundgang und vollständiger Katalog*, Florenz 1987, S. 3–6, mit Plan der heutigen Galleria dell'Accademia.
- <sup>39</sup> E. Pieraccini, *Guida della R. Galleria antica e moderna e Tribuna del David* [1883], Florenz 1901, S. 7.
- <sup>40</sup> P. Torresi, *Scultori d'Accademia. Dizionario biografico di maestri, allievi e soci dell'Accademia di Belle Arti a Firenze (1750–1915)*, Ferrara 2000, S. 9.
- <sup>41</sup> Vgl. die entsprechende Inschrift in der Loggia: „Ad accrescere la bellezza di Firenze | a onorare la memoria | di Domenico Trentacoste scultore | dal MCMXIII al MCMXXXIII | in questa Accademia di Belle Arti | Maestro e capo amatissimo | è stata riaperta | per la liberalità di memori amici | questa loggia dello spedale di San Matteo | chiusa dal MDCLXXXIV | 1 luglio xcmxxxv – XIII.
- <sup>42</sup> A. Caputo Calloud, *La dotazione di calchi di opere rinascimentali nell'Accademia di Belle Arti ed il centenario di Michelangelo (1784–1875)*, in: L. Bernardini, A. Caputo Calloud, M. Mastrorocco, *La scultura italiana dal xv al xx secolo nei calchi della Gipsoteca*, Firenze 1989, S. XVIII (Verzeichnis der Archivalien im ASABA), und S. 409–420, Dori, *op. cit.* 34, S. 58–60.
- <sup>43</sup> Florenz, ASABA, Filza 21. Fabris bezeichnet seine „riduzione a conio“ als „impresa ardata“, was dafür spricht, daß es sich der neu entwickelten Methode der maschinellen Verkleinerung bediente. Ob diese Reduktion realisiert wurde, ist nicht bekannt.
- <sup>44</sup> Heute sind nur noch einzelne Zweitexemplare vorhanden, s. Dori, *op. cit.*, Nrn. 27, 99, 113, 114, 184. Ihre Existenz erklärt sich möglicherweise auch aus der Auflage, daß die Abformer der Akademie ein Exemplar von jedem Abguss überlassen mußte, s. Florenz, ASABA, Filza 54: „rilasciando, come di consueto un getto a codesta Reale Accademia.“ (nach Dori, Dori, *op. cit.*, S. 59).
- <sup>45</sup> *Permesso a Piot Eugenio di trar le medesime col sistema fotografico* (Florenz, ASABA, *Catalogo degli affari esistenti [ ... ] dall'anno 1611 al 1850*, Filza 1850, Nr. 86. Ob Piot von dieser Lizenz Gebrauch gemacht hat, ist nicht überprüfbar.
- <sup>46</sup> Die Restaurierung wurde dem Gipsformer Luigi Stiattesi anvertraut, s. Dori, *op. cit.*, S. 59.
- <sup>47</sup> Florenz, ASABA, Filza 51: „Permesso al formatore Stattesi (sic) di formare in gesso le porte di S. Giovanni Battista dai gessi nell'Accademia“, s. Dori, *op. cit.*, S. 59.
- <sup>48</sup> Florenz, ASABA, Filza 54, 30. 10. und 3. 11. 1865, s. Dori, *op. cit.*, S. 60.
- <sup>49</sup> Papi seinerseits hat im Auftrag der französischen Regierung eine Abformung der Tür vorgenommen, s. A. Faleni, *Notizie storiche del David del Piazzale Michelangelo e cenni biografici del Cav. Prof. Clemente Papi*, Firenze 1873, S. 22. Auch sie dürfte auf dem für ihn leicht zugänglichen Exemplar der Akademie beruhen. Ob es sich dabei um das Exemplar der École des Beaux-Arts in Paris handelte ist bisher nicht geklärt.
- <sup>50</sup> Aus den Inventaren ergibt sich, daß die Reliefs in den Türrahmen eingelassen waren. Dies ermöglichte offenbar eine problemlose Entfernung der einzelnen Platten (Florenz, ASABA, Filza 54, Nr. 35, s. Dori, *op. cit.*, S. 59–60).
- <sup>51</sup> Ein Abguss der Porta del Paradiso befand sich bereits 1856 im Crystal-Palast in London-Sydenham (G. Dupré, *Gedanken und Erinnerungen eines Florentiner Bildhauers aus dem Risorgimento* [it. Ed. 1879], übers. und hg. von S. Käss, München 1990, S. 168.

- <sup>52</sup> Das Gesuch von Stiattesi datiert vom 30. Oktober 1865, s. Dori, *op. cit.*, s. 57–58. Das Schreiben (circular n. 177 des Ministeriums der Pubblica Istruzione), mit der die Abformung der Bronzen untersagt wurde, datiert vom gleichen Tag, s. P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Appendice documentario*, in: Bernardini, Caputo Calloud, *op. cit.*, s. 259–260.
- <sup>53</sup> Die Verifizierung würde eine Bestandsaufnahme aller noch vorhandenen Abgüsse erfordern und müßte sich auf gezielte Detailvergleiche stützen, wie dies Giovanni Poggi am Detail mit dem Falkner in der Darstellung des Besuchs der Königin von Saba bei Salomon demonstriert hat (*La ripulitura delle porte del Battistero fiorentino*, „Bollettino d'arte“, 34, 1948, s. 256–257). Bisher sind außer den Abgüssen in London und Paris folgende Abgüsse dokumentierbar: Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum (1846 erworben, Derivat vom Abguß der École des Beaux-Arts, Paris, lt. freundlicher Mitteilung von Dr. Wiebke Fastenrath Vinattieri), Florenz Gipsoteca, München, Akademie der Schönen Künste (zerstört), Siena, Istituto d'arte, Warschau, Universität, Gebäude der Schönen Künste (zerstört).
- <sup>54</sup> Vgl. dazu den Beitrag von Dr. Hubert Kowalski in diesem Band. Ich danke Herrn Dr. Kowalski für die Angaben und die fotografische Dokumentation zu diesem Exemplar.
- <sup>55</sup> Dazu: N. Laneyrie-Dagen, *Louis Peisse et le „Musée des Modèles“ à l'École des Beaux-Arts*, „Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français“, 1985 (1987), s. 218–241. Im Jahr 2003 wurde der Abguss durch Philippe Renault erneut abgeformt. Für diese und andere Angaben zum Pariser Exemplar danke ich Dr. Emmanuel Schwartz, Conservateur du patrimoine an der École des Beaux-Arts.
- <sup>56</sup> Florenz, ASABA, Filza 54, s. Dori, *op. cit.*, s. 59. Was mit den neuen Abgüssen geschah, ist nicht bekannt. Vielleicht wurden sie verkauft.
- <sup>57</sup> Eine Sonderrolle fällt den verkleinerten Nachbildungen zu, von denen die berühmteste die von Achille Collas und Ferdinand Barbedienne die ursprünglich für die katholische Kapelle in den Palast des Fürsten Demidoff in S. Donato bei Florenz ausgeführte Version ist, die später das William H. Vanderbilt House in New York schmückte und die sich heute in der Noble H. Getchell Library der University of Nevada befindet (G. M. Radke, *Ghiberti on Fifth Avenue: The Vanderbilt Copy of Lorenzo Ghiberti's Gates of Paradise*, in: *The historian's eye: Essays on Italian Art in Honor of Andrew Ladis*, Athens, Ga. 2009, s. 235–246).
- <sup>58</sup> Florenz, Archivio Storico - Galleria degli Uffizi (weiter: AGU), Filza VIII, 1775, ins. 34: „Notizie per l'acquisto di un Getto della Porta Principale di S. Gio: consegnata alla Scuola del Disegno“.
- <sup>59</sup> „Ghiberto fu il primo, che si propose d'imitare dette antichità, ma siccome non vide le statue grandi, si rese insigne soltanto nel piccolo“ (G. N. de Azara, C. Fea (Hg.), *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del Re Cattolico Carlo III* [...], Roma 1787, s. 329 (lettera ad un amico). Eine Zusammenstellung der aus antiken Vorbildern übernommenen Motive und Typen gibt Krautheimer, *op. cit.*, s. 343–351 (Handlist of Antiques), s. a. Negrete Plano, *op. cit.*, s. 47–48.
- <sup>60</sup> Sante Pacini war später auch derjenige, der sich um den Verkauf der Gipse kümmerte, die sich noch in Florenz befanden, aber zu Mengs' Nachlaß gehörten, s. Roettgen, *op. cit.*, s. 456, Anm. 395; Kiderlen, *op. cit.*, s. 22.
- <sup>61</sup> „Patch [...] was in much favour with the young nobility who visited Florence“, so charakterisiert ihn Horace Walpole in seinen Notizen (Walpole, *op. cit.*, x, London 1971, s. 45).
- <sup>62</sup> Brief vom 17. 10. 1768 an Raimondo Ghelli, s. Roettgen, *op. cit.*, s. 524. 1768 war der 6. Band von Bottari, *op. cit.*, erschienen.
- <sup>63</sup> Dazu im Brief an Giuseppe Querci vom 23. 3. 1771, s. Roettgen, *op. cit.*, s. 536.
- <sup>64</sup> Aus dem über den Erwerb geführten Schriftwechsel (Florenz, AGU, ins. 34) geht hervor, daß die Akademie weder die Mittel noch die geeigneten Räumlichkeiten für die Unterbringung des Abgusses besaß.
- <sup>65</sup> Mit welchen Geldern der Abguss erworben wurde, geht aus den Dokumenten nicht hervor. Möglicherweise handelte es sich um Gelder aus der Privatschatulle des Großherzogs, der sich persönlich für den Ankauf ausgesprochen hatte. Seine spätere Überführung in die Akademie deutet darauf hin, daß es sich von Anfang an um eine Erwerbung für die zukünftige neue Einrichtung handelte.

- <sup>66</sup> Gemäß Mitteilung von Bonfini an Pelli, 25. Juli 1775 (Florenz, AGU, Filza VIII, 1775, ins. 34). Vorausgesetzt, alle Teile wurden zu dieser Pauschale erworben, müßte Ciampi 2450 Zecchinen erhalten haben.
- <sup>67</sup> „Del qual getto fu intagliata l'opera che fu data alla pubblica luce e perciò stimo uno dei migliori“ (Schreiben von Vincenzo Ciampi, vom 30. Juni 1775, Florenz, AGU, Filza VIII, 1775, ins. 34).
- <sup>68</sup> Unklar bleibt, wie sich Patch und Ciampi miteinander arrangierten. Möglicherweise verdienten beide an dem Verkauf. Es hat außerdem den Anschein, daß sie die beiden Exemplare gegeneinander austauschten. Als Thomas Patch 1783 starb, befand sich Lt. Gazzetta Toscana in seiner Erbmasse „il primo getto della famosa Porta del Ghiberti del Tempio S. Giovanni di questa Città“ (F. Borroni Salvadori, *Memorialisti e diaristi a Firenze nel periodo leopoldino 1765 – 1790; Spigolature d'arte e di costume*, „Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia“, 3. Ser., 9, 1979, s. 1189 – 1290, hier s. 1238. Angesichts der Dokumente zum Verkauf von 1775 muß es sich bei diesem Exemplar um die mit Öl eingelassene Version gehandelt haben. Über ihren weiteren Verbleib ist nichts bekannt.
- <sup>69</sup> Die Empfangsbestätigung vom 5. August 1775 ist von Giuseppe Piattoli (1745 – 1823) unterschrieben, der sich als „aiuto del Padre nella Scuola del disegno“ bezeichnet. Als Begründung dafür, daß er an Stelle seines Vaters firmiert, wird angegeben, er könne nicht unterschreiben „per avere la Mano dritta impedita.“ Über die „scuola del disegno e dell'intaglio in rame“: F. Borroni Salvadori, *Il coinvolgimento dell'Accademia del disegno nella politica artistica-museale del Granduca Pietro Leopoldo*, „Rassegna Storica Toscana“, 31, 1985, s. 21.
- <sup>70</sup> „Converrebbe avere nella Casa dell'Accademia un luogo riservato con sicurezza, ed in situazione ancora che avessero un Lume favorevole onde potesse bene risaltare i chiari e scuri“ (Stellungnahme des Luogotenente Federighi vom 14. Juni 1775, Florenz, AGU 1775, ins. 34).
- <sup>71</sup> Der Gipsabguss aus der Werkstatt des Oronzo Lelli, der sich heute in der Florentiner Gipsoteca des Istituto d'arte an der Porta Romana befindet, misst 570 × 420 cm. Lt. Poeschke, *op. cit.*, s. 70, betragen die Maße der Tür 506 × 287 cm, die Differenz entfällt auf die rahmenden Teile.
- <sup>72</sup> S. Roettgen, *La cultura dell'Antico nella Firenze del Settecento: una proposta di lettura*, „Studi di Storia dell'Arte“, 20, 2010, s. 181 – 204, hier S. 196 – 198.
- <sup>73</sup> Dies geht aus seinem Schreiben an Giuseppe Querci, den damaligen Inspektor der Galerie, vom 23. 3. 1771 hervor, in dem er schreibt: „Del segreto per pulire i bronzi mi sono informato e tutti mi dicono che mai si sono serviti d'altro che dell' acqua, del agro del Limone, e bisognando, del bulino“ (gesamtes Dokument in Roettgen, *Anton Raphael Mengs...*, s. 536).
- <sup>74</sup> Auch der Madrider Abguss zeigt diese auf die Verkrustungen zurückzuführende Ungenauigkeit, s. Negrete Plano, *op. cit.*, s. 45 – 46.
- <sup>75</sup> Milanese, *op. cit.*, s. 219.
- <sup>76</sup> „Di più in quest'occasione è stato osservato che non tanto le figure rappresenta[d]o i fatti della Sacra Scrittura quanto i fregi che le ornano son fornite di una bellissima doratura la quale si trovava sotterrata dalla polvere, e dalla terra che si era attaccata sopra nel decoro di tant'anni“ („Gazzetta Toscana“, 27. Juli 1771, Nr. 30, s. 118)
- <sup>77</sup> Milanese, *op. cit.*, s. 218, doc. 1.
- <sup>78</sup> Ignazio Hugford, Francesco Ianssens, Innocenzo Spinazzi, s. Milanese, *op. cit.*, s. 219, doc. II.
- <sup>79</sup> Milanese, *op. cit.*, s. 218 – 219 (Dokument II vom 4. April 1772). Hier wird festgestellt, daß die Reliefs der Tür „restano quasi affatto coperti ed intasati dalla polvere e sudiciume che toglie una gran parte di pregio non solo alla finezza e rarità del lavoro, quanto alla doratura sopra di essa tuttavia esistente“.
- <sup>80</sup> „Mai più concederemmo licenza di formare da d.a Porta tanto più che innumerabili altre sculture vi sono che mi sembrano migliori e questa ben considerata par più che riguardevole come monumento della istoria delle arti e che lusinga i fiorentini che per un Modello perfetto e senza eccezione“ (Milanese, *op. cit.*, doc. IV, s. 219 – 221).
- <sup>81</sup> M. Fileti Mazza, B. Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1758 – 1775: la politica museale di Raimondo Cocchi*, Modena 1999; M. Fileti Mazza, E. Spalletti, B. Tomasello, *La Galleria „rinnovata“ e „accresciuta“*. *Gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, Florenz 2008.
- <sup>82</sup> Cocchi bezieht sich auf einen (nicht erhaltenen) Brief von Mengs an Pacini in dem er „offerse di proprio moto un' Istruzione per ricoprirli come

- prima" (*ibidem*, s. 220). In einem Schreiben vom 21. Mai 1772 (Florenz, ASF, V, Prot. 13, 21 maggio 1772) wird Mengs dazu aufgefordert, „di far coprire da un esperto doratore con una vernice con olio cotto e tinta scura che accompagna a quella che vi è, tutti i luoghi scoperti della porta sud" (s. Roettgen, *Anton Raphael Mengs...*, s. 542).
- <sup>83</sup> „Erwies sich diese Furcht [des Verlusts der Vergoldung], da die Türen feuervergoldet sind, nachgerade als unbegründet, so wird man der Entscheidung, ohne Schadensbefund auf einen Eingriff zu verzichten, gerade im Rückblick auf die jüngste Vergangenheit seinen Respekt nicht versagen" (W.A. Bulst, *L'oro del Ghiberti*, „Kunstchronik", 39, 1986, s. 125).
- <sup>84</sup> „E frammenti di questa foglia sono restati nelle forme, e son quei che al gessaio parvero in visione gocciolate d'oro" (nach Milanese, *op. cit.*, s. 219).
- <sup>85</sup> Die auch in neuerer Zeit beobachteten Verluste der Vergoldung erklären sich aus der an einigen Partien mangelhaften Haftung der Oberfläche auf der Bronze, deren Ursachen im Gußprozeß zu liegen scheinen Aus diesem Grund muß in Zukunft die Einwirkung von Luftfeuchtigkeit ausgeschlossen werden (freundliche Mitteilung von Herrn Fabio Burini, Restaurator der Tür).
- <sup>86</sup> „E quando anche la Porta fosse d'oro sodo [...] non sodisfarebbe un disegnatore; siccome non sodisfa un bronzo senza patina per i riflessi, e i falsi lumi che confondono la vista" (nach Milanese, *op. cit.*, s. 220).
- <sup>87</sup> „Veramente un capolavoro di balordagine e di incompetenza" (Poggi, *op. cit.*, s. 250).
- <sup>88</sup> Mengs wurde am 21. 5. 1772 aufgefordert, „di far ricoprire da un esperto doratore con una vernice con olio cotto e tinta scura che accompagna quella che vi è, tutti e luoghi scoperti della porta sudetta" (Florenz, ASF, Prot. 21 maggio 1772), s. Roettgen, *Anton Raphael Mengs...*, s. 542.
- <sup>89</sup> Das Forum dafür war die von Guido Carocci herausgegebene Zeitschrift „Arte e Storia". Hier erschienen zu diesem Thema die folgenden Beiträge: 1884: Nr. 17, 27. April, s. 135 – 136 (L. Del Moro), Nr. 18, 4. Mai s. 137 – 138 (E. Marcucci), Nr. 19, 5. Mai, s. 149 (O. Lelli), Nr. 20, 18. Mai, s. 156 – 157 (E. Marcucci), Nr. 21, 25. Mai, s. 165 (O. Lelli), 1885: Nr. 28, 12. Juli, s. 217 – 221 (G. Milanese), Nr. 31, s. 242 – 3 (O. Lelli), Nr. 32, 9. August 1885, s. 251 – 253 (C. Conte). Mit Contes Artikel wurde offenbar ein Schlußpunkt unter die Debatte gesetzt. In der Zeitung wurden jedenfalls keine weiteren Stellungnahmen mehr abgedruckt.
- <sup>90</sup> A. Giusti, *Ghiberti's Gold: Restoration of the Gates of Paradise*, in: Radke, *The gates of paradise...*, s. 99 – 109, besonders S. 100.
- <sup>91</sup> Oronzio Lelli schreibt dazu am 11. Mai 1884, s. 149: „il lavare le porta come si usa ora non rimonta che al 1830."
- <sup>92</sup> Bericht von Poggi, wie Anm. 53, s. 254.
- <sup>93</sup> B. Bearzi, *La tecnica usata dal Ghiberti per le porte del Battistero*, in: *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. Atti del Convegno internazionale di studi*, [Firenze, 18 – 21 ottobre 1978], Firenze 1980, s. 219 – 222: „in mancanza di provvedimenti adeguati in questi trent'anni trascorsi tutte le porte siano ritornate nel vergognoso stato che avevano prima del restauro, e forse peggio".
- <sup>94</sup> Hergestellt in der Fonderia artistica Ferdinando Marinelli S. A. S. (freundliche Mitteilung von Fabio Burini, Restaurator der Porta del Paradiso), s. a. Giusti, *op. cit.*, s. 109.
- <sup>95</sup> P. de Anna, L. del Duca, *Le guerre del paradiso. I restauri di Bruno Bearzi 1943 – 1966*, Florenz 2009, s. 142 – 145. Weitere Informationen zu dieser Kopie: <http://www.gracecathedral.org> (Dokumentation von Michael Lampen).
- <sup>96</sup> Artikel 7: „Das Denkmal ist untrennbar mit der Geschichte verbunden, von der es Zeugnis ablegt, sowie mit der Umgebung, zu der es gehört". Artikel 8: „Werke der Bildhauerei, der Malerei oder der dekorativen Ausstattung, die integraler Bestandteil eines Denkmals sind, dürfen von ihm nicht getrennt werden, es sei denn, diese Maßnahme ist die einzige Möglichkeit, deren Erhaltung zu sichern".
- <sup>97</sup> „Per la salvezza di questo straordinario capolavoro si procederà ad una inevitabile rimozione dei battenti e alla loro conservazione presso il Museo dell'Opera del Duomo, finché le condizioni dell'ambiente o progressi della ricerca scientifica non consentiranno la ricollocazione della Porta del Paradiso al centro della storia culturale di Firenze" (L. Dolcini, M. Matteini, *L'oro del Ghiberti: Restauri alla porta del Paradiso*, Modena 1985, s. 12); ähnlich auch Giusti, *op. cit.*, s. 109.

- <sup>98</sup> J. Beck, M. Daley, *Restauro: Capolavori & affari*, Firenze 1993, s. IX, und M. Simonetti, *Vademecum critico sul restauro attuale*, in: *Ibidem*, s. 180.
- <sup>99</sup> N. Goodman, *Sprachen der Kunst: ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main 1973, s. a. [http://de.wikipedia.org/wiki/Nelson\\_Goodman](http://de.wikipedia.org/wiki/Nelson_Goodman)
- <sup>100</sup> B. Paolozzi Strozzi, *Giuditta si sdoppia*, in: L. Dolcini (Hg.), *Donatello e il restauro della Giuditta, Palazzo Vecchio, Firenze, 15. 5. – 31. 10. 1988*, Florenz 1988, s. 33 – 43.
- <sup>101</sup> Del progetto di rimuovere la statua del David celeberrima opera del Buonarroti dal sito in cui sta attualmente. Memoria letta nella Società Colombaria il dì 30 novembre 1854 dal socio A. Zobi, Florenz 1854.
- <sup>102</sup> L. Cianfarani, *Il David di Michelangelo*, <http://www.arte-argomenti.org/schede/michelangelo/david.html>
- <sup>103</sup> Brief an Eberhard Haufe, nach A. Beyer (Hg.), *Florenz – Lesarten einer Stadt*, Frankfurt am Main 1983, s. 233.
- <sup>104</sup> Eine anschauliche Schilderung der Vorgeschichte der Versetzung gibt Dupré in seiner Autobiographie, *op. cit.*, s. 152 – 159.
- <sup>105</sup> Die Bronzefigur des David war ein Geschenk der italienischen Regierung an die Stadt Florenz von 1871. Die Denkmalkonzeption stammt von Giuseppe Poggi, die Ausführung des Steinbasaments von einem gewissen Maestro Biondi, s. *Il Disegno della città. L'urbanistica a Firenze nell'Ottocento e nel Novecento. Mostra, Firenze, nov. – dic. 1986*, Firenze 1986, s. 83.
- <sup>106</sup> Dori, *op. cit.*, s. 37 – 38.
- <sup>107</sup> G. Ardinghi, *Intorno a un'opera d'arte (il David)*, „Erba d'Arno“, 28/29, 1987, s. 51.
- <sup>108</sup> Zobi, *op. cit.*, widmete seine sarkastischen Ausführungen zum Dilemma der eigentlichen ungewollten Vervielfältigungen vor allem diesem Aspekt.
- <sup>109</sup> J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* [1855], Stuttgart 1978, s. 633.
- <sup>110</sup> Faleni, *op. cit.* Dolcini, „Per cagione...“, s. 17, berichtet über die spektakuläre Feuerwerksinszenierung, mit der am 14. September 1875 Michelangelos 4000. Geburtstag gefeiert wurde.
- <sup>111</sup> Trotz des Oberlichts ist die Lichtsituation der Statue unbefriedigend. Wie Dupré, *op. cit.*, s. 155, bemerkte, ist die Figur dafür geschaffen „in freier Luft zu stehen und von weitem sichtbar zu sein.“
- <sup>112</sup> Vgl. [http://it.wikipedia.org/wiki/Galleria\\_dell'Accademia](http://it.wikipedia.org/wiki/Galleria_dell'Accademia)
- <sup>113</sup> Erst seit ca. 1980 hat man in Florenz auch weniger berühmte Werke durch Kopien ersetzt, vgl. die Beispiele bei Dolcini, „Per cagione...“, s. 14 – 87.
- <sup>114</sup> D. Greve, *Status und Statue. Studien zu Leben und Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli*, Berlin 2008, s. 113 – 154.
- <sup>115</sup> Zu den Restaurierungen der Gruppe in den Jahren 1948 und 1994: C. Francini, F. Vossilla, *L'Ercole e Caco di Baccio Bandinelli*, Firenze 1999.
- <sup>116</sup> In der ersten Planskizze ist dieser Zusammenhang noch deutlich erkennbar, vgl.: A. Le Normand-Romain (Hg.), *Rodin e l'Italia. Accademia di Francia a Roma, 5 aprile 2001 – 9 luglio 2001*, Roma 2001, s. 92, Kat.-Nr. 67; s. a. M. Fath, J. A. Schmolgen, Eisenwerth (Hg.), *Auguste Rodin. Das Höllentor, Zeichnungen und Plastik. Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim, 28. 9. 1991 – 6. 1. 1992*, München 1991.
- <sup>117</sup> R. de Fusco, *Storia dell'arte contemporanea*, Bari 1993, s. 379 – 383.
- <sup>118</sup> Berlin, Museum Hamburger Bahnhof, s. H. Rauterberg, *Aus dem Geist des Spiels*, „Die Zeit“, 3. September 2009, s. 55; vgl. auch W. Ullrich, *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009, s. 9.
- <sup>119</sup> *Ibidem*, s. 36 – 37.
- <sup>120</sup> M. Orsini, „Ri.volti per Firenze 441 diversi modi di aprire... di aprirsi“, in: Vittorio Biasi: *Il Corpo dell'Opera*, [Ausstellungskatalog Accademia di Belle Arti], Firenze 2009, s. 14 – 21. Für die Überlassung des Fotos danke ich Massimo Orsini.