

# Der Fall Dürer vs. Raimondi. Vasaris Erfindung<sup>1</sup>

„So wurde unser deutscher Künstlerfürst in Venedig von einem Betrüger seines Gewinns beraubt, und zu Hause von seiner Xantippe geplagt.“<sup>2</sup>

Grischka Petri

In der zweiten Auflage seiner Künstlerviten (1568) berichtet Giorgio Vasari über den Kupferstecher Marcantonio Raimondi, der sich während eines Venedigaufenthaltes für dort angebotene Druckgraphiken Albrecht Dürers begeisterte:

Demnach begann er die Arbeiten Albrecht Dürers zu copiren, studirte die Weise, nach der er seine Striche zog und alle Einzelheiten der gekauften Blätter, die um ihrer Neuheit und Schönheit willen in hohem Rufe standen und von jedermann gesucht waren. So bildete er endlich mit starken Linien in Kupferstich die Holzschnitte Albrechts, die Passion und das Leben Jesu in sechsunddreißig Blättern genau ab, und setzte AD. das Zeichen Albrechts darauf. Hiedurch wurden sie dem Vorbild ganz gleich, niemand wußte, daß sie von der Hand Marcantonio's seyen, jeder glaubte vielmehr, Albrecht habe sie gefertigt, und man kaufte und verkaufte sie als Werke seiner Hand. Als dies nach Flandern an Albrecht berichtet und ihm ein Abdruck der von Marc Anton nachgestochenen Passion Christi geschickt wurde, gerieth er darüber in solchen Zorn, daß er Flandern verließ und nach Venedig kam, seine Beschwerde über Marcantonio bei der Signoria vorzubringen; er erlangte jedoch nichts, als daß jenem untersagt wurde, den Namen und das Zeichen Albrechts auf seine Arbeiten zu setzen.<sup>3</sup>

In seinem Stellenkommentar zu dieser „hasty and in correct narration“<sup>4</sup> merkt der Übersetzer Vasaris, Ernst Förster, an: „Das Märchenhafte dieser Erzählung springt in die Augen“; ähnlich äußert sich Gaetano Milanese in seinem Herausgeber-Kommentar: „Il racconto che qui fa il Vasari della contraffazione delle stampe del Dürer sembra una novella“.<sup>5</sup>

Dennoch zählt die Anekdote auch heute noch zum etablierten Lexikonwissen<sup>6</sup> und wird oft und gern weiter erzählt, denn sie stellt – ihre Wahrheit einmal angenommen – den ersten nachweisbaren Rechtsstreit über eine Rechtsposition dar, die später durch das Urheberrecht geregelt

werden wird.<sup>7</sup> Die meisten Autoren, die jene Anekdote wiedergeben (Panofsky gehört nicht zu ihnen), vermitteln dabei das Gefühl, dass an der Sache doch etwas dran sein müsse.<sup>8</sup> So bemerkt etwa Ernst Rebel, die Vasari-Anekdote lasse sich nicht direkt belegen, gleichwohl müsse sie nicht ganz ohne Hintergrund sein.<sup>9</sup> Und Gerd Unverfehrt konstatierte noch 1997: „Der Vorgang bleibt rätselhaft.“<sup>10</sup> Diesen rätselhaften Vorgang auf eine etwas weniger spekulative Grundlage zu stellen, ist Ziel dieses Beitrags.

## I Der Tatbestand: Raimondis Kopien und Vasaris Widersprüche

Wie vor Gericht sollte dazu zunächst der Tatbestand geklärt werden. Bei Vasari finden sich mehrere Widersprüche und Ungenauigkeiten zu Dürer selbst und zu dessen Verhältnis zu Marcantonio Raimondi.<sup>11</sup> So identifiziert Vasari die von Raimondi mit Monogramm nachgestochene Folge falsch: Es ist nicht die Folge der ‚Kleinen Passion‘, sondern das ‚Marienleben‘. Die Passion ist nach Vasari außerdem Gegenstand einer Zusammenarbeit Dürers und Raimondis.<sup>12</sup> Es scheint also einmal ein gemeinsames transalpines Projekt, ein andermal einen Konflikt gegeben zu haben. Zahlreiche Fakten der Künstlerbiographie Raimondis sind noch immer nicht geklärt.<sup>13</sup> Dürer und Raimondi wurden beide in Goldschmiedewerkstätten ausgebildet, Raimondi bei Francesco Raibolini, genannt Francia, in Bologna, Dürer bei seinem Vater in Nürnberg.<sup>14</sup> Schon in Raimondis Frühwerk finden sich von Dürer entlehnte Elemente.<sup>15</sup> Beide Künstler hatten 1506 die Gelegenheit einer Begegnung: Es ist das Jahr, in dem allgemein Raimondis Reise nach Venedig angenommen wird,<sup>16</sup> wo sich zu jener Zeit auch Dürer aufhielt. Eine weitere Möglichkeit bot sich auch in Bologna, wohin Dürer ebenfalls reiste.<sup>17</sup> Ein Treffen der beiden Künstler kann indes mangels Beweisen weder ausgeschlossen noch bestätigt werden.

Es ist wahrscheinlich, dass Raimondi 17 Blätter von Dürers ‚Marienleben‘ in Venedig zwischen 1506 und 1508 nach-

stach. Der Hinweis Passavants und Thausings, dass zwei dieser Nachstiche (die ‚Verkündigung‘ [B.627; D.241] und die ‚Anbetung der Hl. drei Könige‘ [B.630; D.244]) recht versteckt mit „1506“ datiert sind,<sup>18</sup> ist zwar nur bedingt ein Anhaltspunkt: Dieses Datum ist eventuell später eingefügt worden.<sup>19</sup> Zwei Gründe sprechen aber für eine jedenfalls annähernde Richtigkeit dieses Datums. Zum einen kopierte Raimondi nicht alle Blätter der späteren Buchausgabe des ‚Marienlebens‘: Es fehlen die erst 1510 und 1511 entstandenen Blätter ‚Tod Mariens‘ [B.93], ‚Himmelfahrt und Krönung‘ [B.94] sowie das Titelblatt mit ‚Maria auf der Mondsichel‘ [B.76].<sup>20</sup> Das späteste kopierte Blatt, die ‚Darstellung im Tempel‘ [B.81], wird für Dürer auf 1505 datiert.<sup>21</sup> Dies beschränkt den Zeitraum für Raimondis Kopien bereits auf die Jahre zwischen 1505 und 1510. Zum anderen wurde Raimondis ‚Marienleben‘ nach Dürer von den venezianischen Verlegern Niccolò und Domenico Sandri dal Gesù publiziert.<sup>22</sup> Diese hatten ihren Betrieb in der Nähe des Campo San Zulian, einen Steinwurf von der Piazza San Marco entfernt, so dass eine Datierung um die Zeit von Raimondis Aufenthalt in Venedig plausibel ist, der gemeinhin auf 1506–1508 datiert wird.<sup>23</sup> Dies angenommen, kann somit schon durch die Chronologie ausgeschlossen werden, dass Dürer nach Venedig kam, um gegen die Raimondischen Nachstiche des ‚Marienlebens‘ gerichtlich vorzugehen. Bekannt ist freilich sein Brief an Pirckheimer, in dem er über die untreuen, verlogenen, diebischen Bösewichte Venedigs schimpft und sich beschwert, seine Gegner „machen mein ding in kirchen ab und wo sy es mügenbekumen.“<sup>24</sup> Darin eine Reaktion auf die Nachstiche Raimondis zu erkennen,<sup>25</sup> lässt sich allerdings mit der Chronologie ebenfalls nicht sicher in Übereinstimmung bringen – frühe, Raimondi zugeordnete Stiche aus venezianischer Zeit tragen Daten aus dem Herbst jenes Jahres,<sup>26</sup> aber der genaue Zeitpunkt seines Venedigaufenthaltes ist unbekannt.

Sind Raimondis Nachstiche die betrügerischen Fälschungen eines diebischen Bösewichts? Entscheidend ist die Täuschungsabsicht.<sup>27</sup> Dabei stellt der von Vasari verwendete Begriff „*contrafatto*“ für Raimondis Kopien noch keine Wertung der Kopie als betrügerisch dar. Das *contrafare* bezeichnet ähnlich wie *imitare* nur den Vorgang des Abbildens und konnotiert noch keine dahinter liegenden Absichten.<sup>28</sup> Bei Vasari selbst wird der Begriff benutzt, um Portraitmalerei zu beschreiben (verwandt mit dem deutschen Abkonterfeien), Auftragskopien von Kunstwerken oder schlicht die mimetische Praxis der Kunst zu unterscheiden. *Contrafare* wurde auch das Kopieren zu Studienzwecken genannt – junge Künstler sollten ihre Vorbilder *contrafare*, und es ist genau dies, was Raimondi in Vasaris Schilderung mit Dürers Graphiken macht: studieren durch kopieren.

Die Kopie der Dürerschen Holzschnitte im edleren Medium des Kupferstichs kann auch als Wettbewerb mit dem Vorbild verstanden werden.<sup>29</sup> Ferner ergeben sich aus der anderen Technik sichtbare Unterschiede, so dass gefolgert worden ist, die Kopien Raimondis seien schon deshalb nicht täuschend („*trompeuses*“).<sup>30</sup> Hier ist nach möglichen Zielgruppen zu differenzieren. Noch zu Lebzeiten Dürers entwickelte sich das Sammeln von Kunstwerken und Büchern zu einer standesgemäßen Beschäftigung des Adels, des Patriziats und humanistisch gebildeter Kreise sowie des Kollegenkreises der Künstlerschaft.<sup>31</sup> Im 16. Jahrhundert bildete sich so eine Kennerschaft heraus, welche die Urhebererschaft eines Werkes als wertbildenden Faktor zur Kenntnis nahm: Die Zurechenbarkeit des Werkes zu einem Künstler etablierte eine beiden gemeinsame Reputation.<sup>32</sup> Für den religiösen Gebrauchswert eines Werkes war die Reputation des Künstlers und die Zuschreibung aber nicht zwingend, hier zählten Bildgegenstand, Technik und Material.<sup>33</sup> Dürers Holzschnitte religiösen Inhalts waren seinerzeit in erster Linie private Andachtsbilder, die erworben wurden, um an die Wand geheftet zu werden.<sup>34</sup> Für ein aus Frömmigkeit gekauftes ‚Marienleben‘ stellte deshalb die Übersetzung in den feineren Kupferstich eine Wertsteigerung dar.<sup>35</sup> Ein Publikum, das mit den Unterschieden der druckgraphischen Techniken nicht vertraut war, könnte die Raimondi-Blätter für solche Dürers gehalten haben, indem es nur auf das mit kopierte Monogramm schaute – falls es überhaupt daran interessiert war. Kam es dem Käufer aber darauf an, gerade einen Dürer zu kaufen, kann man wohl auch ein Vorwissen annehmen, das die verschiedenen Drucktechniken voneinander zu unterscheiden wusste. Allerdings schildert Vasari, dass von Raimondis Kopien „niemand wußte, daß sie von der Hand Marcantonio'sseyen, jeder glaubte vielmehr, Albrecht habe sie gefertigt, und man kaufte und verkaufte sie als Werke seiner Hand“.<sup>36</sup>

Es gibt nun, obwohl Raimondis Kopien die gleichen Maße wie Dürers Originale haben und auch seitenrichtig kopiert sind, ein deutliches Unterscheidungsmerkmal, da die verlegten Kopien Raimondis von 1 bis 17 nummeriert sind.<sup>37</sup> Das letzte Blatt der Kopienfolge<sup>38</sup> – Nr. 17, die ‚Verehrung Mariens‘ [B.637; D.251, Abb. 1] – macht darüber hinaus sehr deutlich, nicht von Dürer zu sein. Hier finden sich Raimondis Monogramm auf einer Art Kandelaber, die ineinander geschobenen Initialen MA und F (Marc' Antonio fecit oder Marc' Antonio de Franci<sup>39</sup>), als auch zwei Zeichen seiner Verleger.<sup>40</sup> Es handelt sich hierbei zum einen um die an ihren Spitzen übereinander gestellten Dreiecke mit zwei Buchstabenpaaren: oben dem ligierten ND [Niccolò und Domenico] und unten dem geschlungenen SF [Sandri Fratelli].<sup>41</sup> Zum anderen befindet sich etwa auf Höhe des Raimondi-Monogramms mittig auf dem Schrankpanel (?) das



1 | Verehrung Mariens, Kupferstich, Marcantonio Raimondi nach Albrecht Dürer [um 1502], 1506/08, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-12.088.

von den Fratelli Sandri modifizierte Namen-Jesu-Monogramm YHS des Hl. Bernardin von Siena. Dieses wird aus dem üblichen Strahlenkranz gelöst und in einen Vierpass mit eingeschriebenem Quadrat eingefügt und bildet so das Verlagssignet.<sup>42</sup>

Zum Verhältnis dieser Ausgabe zu Dürer gibt es unterschiedliche Hypothesen. Gramaccini und Meier nehmen an, es habe sich bei der Raimondi-Auflage des ‚Marienlebens‘ um eine Zusammenarbeit mit Dürer gehandelt; sie sehen Raimondi als Dürers italienischen Verleger. Eine Zusammenarbeit mit den Gebrüdern Sandri sei nach Druck der ‚Verehrung Mariens‘ aufgekündigt worden.<sup>43</sup> Blickt man aber auf den Zusammenhang der Folge, was durch die Nummerierung der publizierten Blätter von 1 bis 17 nahe liegt, erscheint ein Verlegerwechsel unwahrscheinlich, da dann die obsoleten Verlegerzeichen hätten retuschiert werden müssen. Außerdem müsste Dürer die 17 Blätter zu jenem Zeitpunkt als vollständige Folge angesehen haben.<sup>44</sup> So ist stattdessen davon auszugehen, dass Raimondi das Dürersche ‚Marienleben‘ für die venezianischen Verleger herstellte. Die Sandri Fratelli verlegten im Auftrag verschiedener venezianischer *Scuole* u.a. Heiligenbilder für den privaten Gebrauch, die sogenannten *santini*.<sup>45</sup> Schon Dürers Holzschnitte aus dem ‚Marienleben‘ konnten sowohl Andachtsbild wie künstlerischer Sammlungsgegenstand sein. Beides schließt sich nicht aus und lässt sich auch nicht historisch aufeinander folgenden Epochen eindeutig zuordnen.<sup>46</sup> Zu den Regeln des europäischen Kulturbetriebs gehörte es, gerade nicht nach dem Urheber zu fragen – wichtig war die religiöse Authentizität, im Extremfall mit einer bildlichen Legitimations- und Kopienkette bis zur nicht von Menschenhand gemachten Ikonen.<sup>47</sup> Vor dem Hintergrund ihres Geschäftsbetriebs bezweckte die Edition der Gebrüder Sandri wohl vor allem, qualitativ hoch stehende Bilder aus dem Leben Mariens an ihren üblichen frommen Abnehmerkreis zu verkaufen, nicht aber, venezianischen Sammlern falsche Dürer unterzububeln. In der Praxis der Publikation von Erbauungs- und Andachtsliteratur war es unproblematisch, Vorbilder zu kopieren und weiter zu verarbeiten, zumal wenn diese nicht durch venezianische Privilegien geschützt waren. In diesen Kontext fügt sich, wie Lisa Pon ausgeführt hat, die Kopierpraxis Raimondis nahtlos ein: Die Übernahme von Dürers Monogramm stellt keine betrügerische Absicht, sondern die Anerkennung eines Vorbilds dar, das nicht von venezianischen Privilegien erfasst war.<sup>48</sup> Dies erscheint mit Blick auf Raimondis Œuvre umso schlüssiger. Zu diesem gehören zahlreiche kleinformatige Heiligenbilder, die ebenfalls auf ein eher frommes denn auf ein kunstsinniges Publikum abzielen.<sup>49</sup> Auch nehmen Raimondis Kopien oft das „schlechte Holzwerk“ Dürers, das gemeinhin um 1503/05 datiert wird, zum Vorbild.<sup>50</sup> Hierzu gehören Blätter

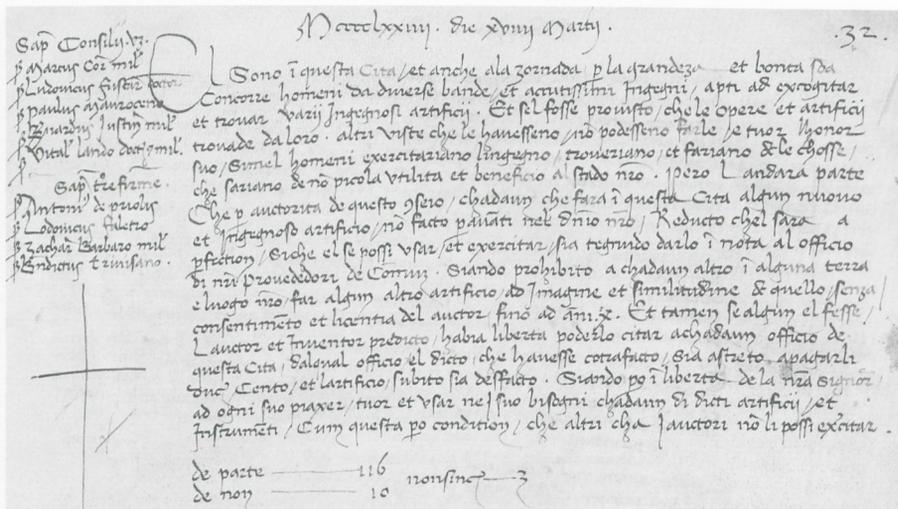
wie ‚Der Hl. Franziskus empfängt die Stigmata‘ (B.642; D.302)) – Heiligenbilder, die gut in das Verlagsprogramm der Fratelli Sandri gepasst hätten, auch wenn kein Verlagszeichen in diesen Kopien sichtbar ist.

Um den Tatbestand zusammenzufassen: Raimondi kopierte zwischen 1506 und 1508 für die venezianischen Verleger Niccolò und Domenico Sandri 17 Blätter des ‚Marienlebens‘ von Dürer mit dessen Monogramm in das Medium des Kupferstichs. Die kopierte Folge wurde auf ihrem als Kolophon dienenden letzten Blatt als Kopie Raimondis und als Verlagsprodukt der Gebrüder Sandri gekennzeichnet. Dies entsprach der verlegerischen Praxis für Heiligenbilder, die nicht Sammler und Kenner als Abnehmer im Sinn hatten, sondern ein frommes Publikum, das solche Bilder zur Erbauung nachfragte.

## II Das venezianische Patent- und Privilegiensystem und Dürers Recht in Venedig

Dürer wird den Vertrieb der Kopien Raimondis in Venedig bemerkt haben und nicht begeistert gewesen sein. Immerhin hätte er selbst eine venezianische Edition auf den Markt bringen können. So ist das eingangs zitierte Urteil aus dem ‚Journal zur Kunstgeschichte‘, Dürer sei von einem Betrüger seines Gewinnes beraubt worden, auch 102 Jahre später dasjenige Peter Strieders im Ausstellungskatalog ‚Vorbild Dürer‘, der Raimondi in den Kopien des Marienlebens das Studierinteresse abspricht: „Hier arbeitete [...] ein gewinnlüsterner Dritter.“<sup>51</sup> Es dürfte der Wahrheit näher kommen, wenn man nicht künstlerische Neugier gegen ökonomische Belange ausspielt. Raimondi konnte so sein Interesse an Dürer ausleben und damit sogar noch etwas Geld verdienen.<sup>52</sup> Wie erwähnt, waren Dürers Werke in Venedig nicht geschützt – die Stadt besaß ein sich ausdifferenzierendes Patent- und Privilegiensystem, das es kurz zu erklären gilt. Welche rechtlichen Möglichkeiten hätten Dürer 1506 in Venedig zur Verfügung gestanden? Seit in Venedig 1469 Johannes von Speyer das erste bekannte Druckprivileg der Welt erhalten hatte,<sup>53</sup> war die Entwicklung nicht stehen geblieben. Projekte im Druckgewerbe waren arbeits- und kapitalintensiv. Um ihre Marktposition zu schützen, beantragten Drucker und Verleger bei dem *Collegio*, dem Kabinett der Republik,<sup>54</sup> Monopole, Verlagsrechte und Patente, die sich unter dem Begriff des Privilegs zusammenfassen lassen.<sup>55</sup> 1474 hatte der *Senato Terra* ein Patentstatut erlassen, welches die geltende Praxis des Privilegienwesens auf eine verlässliche Grundlage zu stellen suchte (Abb. 2). Es beginnt mit einem Anerkenntnis der Weltoffenheit Venedigs:

Es sind in dieser Stadt Männer von höchst scharfem Verstand, und es kommen auch wegen ihrer Größe



2 | Venezianisches Patent- und Privilegienstatut, 1474, Venedig, Archivio di Stato, ASV, Senato Terra, reg. 7, c.32r.

und Güte jeden Tag weitere Personen von verschiedenen Orten hierher, fähig, alle möglichen geistreichen Gegenstände zu erfinden.<sup>56</sup>

Das Privilegienstatut sah hierzu vor, bei Marktreife der Erfindung vorstellig zu werden, um ein zehnjähriges Patentprivileg zu beantragen. Allerdings ist auffällig, dass in den folgenden Jahren kein Supplikant dieses Statut erwähnt, sondern man sich stattdessen auf die Gepflogenheiten und das Gewohnheitsrecht stützt.<sup>57</sup> Und während die Ingenieursprivilegien bereits vorher vom *Senato Terra* verliehen worden waren, lag *de facto* die Zuständigkeit für Druckprivilegien weiterhin beim *Collegio*. Hier zeichnet sich eine sich entwickelnde Trennung zwischen Patent- und Verlagsrecht ab.<sup>58</sup>

Horatio Brown unterscheidet neben dem Monopol für eine neue Technik drei weitere Arten von Privilegien. 1486 gewährte das *Collegio* dem Geschichtsschreiber der Republik, Marcantonio Sabellico, das exklusive Privileg, sein Werk ‚Decades rerum Venetarum‘ beim Verleger seiner Wahl publizieren zu lassen – diese Art von Privilegien schützte den Urheber eines Werkes. Die am meisten verbreitete Art von Privilegien war allerdings seit 1492 diejenige zu Gunsten der Verleger. Sie ersuchten um Druckprivilegien nicht für eigene, sondern für fremde Werke. Und schließlich gab es Privilegien für technische Verbesserungen einer Kunst, beispielsweise für den Satz griechischer Buchstaben oder Aldus Manutius‘ Erfindung der Kursivschrift.<sup>59</sup> Die gerichtlichen Zuständigkeiten für die Durchsetzung der Privilegien variierten. Manche Privilegien legten sie fest. So konnten sämtliche ordentliche Magistrate der Kommune zuständig sein, die *Signori di Notte* (eigentlich die Sittenpolizei) oder die *Avogadori di Comun* (die Fiskalbehörde).<sup>60</sup> Bis zum Dekret von 1517, welches das Druckprivilegienwesen neu ordnete und die bis dato ausgestellten Privilegien einzog,<sup>61</sup> gab es zwar eine

übliche Praxis, aber kein konsistentes Recht, sondern nur Einzelfallentscheidungen.<sup>62</sup>

Wenngleich das Privilegiensystem oft als eine frühe Form des Urheberrechts gesehen wird, kann beides nicht gleichgesetzt werden. Im Zentrum stand nicht die Anerkennung einer kreativen Leistung, sondern der Schutz einer Investition.<sup>63</sup> Außerdem hatten die Behörden vor allem das Gemeinwohl im Sinn, nicht in erster Linie den Privilegierten.<sup>64</sup> Das Patent war Standortpolitik: Venedig wurde ein attraktiver Ort auch für ausländische Erfinder und Ingenieure, und die Stadt profitierte von deren Ideen. Die venezianische Regierung lud Ausländer ein, venezianische Druckprivilegien zu beantragen – unter der Voraussetzung, dass in Venedig gedruckt wurde.<sup>65</sup> Die von Vasari-Herausgeber Milanesi – mit Anton Neumayr – geäußerten Zweifel, ob die venezianischen Gesetze ausländische Werke geschützt hätten, können also mit einem klaren Jein beantwortet werden.<sup>66</sup>

Dürer hätte um ein venezianisches Privileg für in Venedig hergestellte Drucke ersuchen müssen, um dort eine durchsetzbare Position gegen Nachstecher erlangen zu können. Davon ist indes nichts bekannt, zumal die Verlegerprivilegien sich ausschließlich auf Buchausgaben bezogen, die Dürer erst 1511 in Angriff nehmen sollte. Die Gebrüder Sandri achteten bei ihren Ausgaben darauf, keine venezianischen Privilegien zu verletzen, und kopierten nur Material, das dem venezianischen Recht nicht unterstand.<sup>67</sup> Künstlerische Projekte fielen in der Regel in die vierte, von Brown beschriebene Kategorie und benötigten für ein Privileg eine technische Innovation, die bei den Blättern des ‚Marinlebens‘ nicht gegeben war. Ein Beispiel hierfür sind die Chiaroscuro-Holzschnitte von Ugo da Carpi, für deren Erfindung er ein venezianisches Patent erhalten hatte (Abb. 3). Er vertrieb seine Drucke selbst, agierte also als sein eigener Verleger, und als solcher suchte er – wenn-

See<sup>mo</sup>. Principe, et exalt<sup>mo</sup>. Senato. Cui sit h[ic] lo vgo da Carpi: Intagliator de' figure de' ligne,  
 sono stato longo tempo in la cira v[ost]ra preclarissima di venetia, et ho consumato la mia vo-  
 ventu in esta: et p[er] essere venuto alla eta scule, et volendo lo vivere del solito exercitio  
 ne occupare voglio il vivere de' altri: et et lo voglio mi sia occupata, et tolo l'ingegno et expe-  
 rimento: et havendo lo troua o modo nouo di stampare chiaro et scuro, cosa noua, & mai  
 piu no fatta: et e' cosa bello, et utili a molti chi hauerà p[er] uer di disegno. Et piu ha  
 uendo lo stampato, et habia a Intagliare ogni mai piu fatto, ne p[er] altri pensati: de' qual  
 mi faticho prestato chiedo, dimando, et supp[lico] di gratia tale Ill<sup>mo</sup> sig. v. Si-  
 degn[ati] p[er] sua clemetia concedermy: ch' niuno no possi, ne ossi contrafare' alcu mio dis-  
 gnato: Intaglio: sempre co ogni reuerentia parlando: ch' no sia cotra alle gratia p[er]  
 et chi uolisse esser profugueso, de' cotrafare' alla mia gratia: altri volti, s'egli p[er] il mio prezzo, et qual dimostredo esser necessario et utile, et volendo  
 quelli stampare qui, ouer uora de' qui no possi venderly ne' li leo chi subditj allo Ill<sup>mo</sup> d. v.  
 sotto pena de' perder le figure, et p[er] ogni figura due. x. i. iunio in ter, vna parte  
 alla pietra: la seconda a quei dno doue sera fatta la t[ra]nuntia: et il terzo allo  
 accusatore. Ala gratia d. h. sig. v[ost]ra Ill<sup>mo</sup> humilmet me Ricomando. /  
 die xxiii. Julij. a. d. xvij  
 Et superius magistro vgonij surij concordatur quatuor, et sup[er] continetur  
 Confiliarij  
 p[er] Anthonij basadonia  
 p[er] Bartholomeus conf.  
 p[er] ha Zacus moconius  
 p[er] Hieronimus Germanus.  
 Et ha m[ag]istro nel incanto del dario del oco p[er] il colorator, et principij li duto da  
 dno iano obligat[ur] no como dopo l'ora al officio del sal et intj dno 200. l'qual da  
 mag[ist]ro iano p[er] fabricare l'officio de la l'eternaria vedija p[er] la duna del fero, come  
 p[er] fatto del officio del dario del sig. /  
 19

3 | Privilegsupplikation von Ugo da Carpi, 1516, Venedig, Archivio di Stato, ASV, Collegio-Notatorio, reg. 18, c.38v.

gleich nicht für alle Drucke – den Schutz entsprechender Privilegien in Rom und Venedig.<sup>68</sup>  
 In der Zusammenfassung erfüllte Dürer also nicht die rechtlichen Voraussetzungen, um in Venedig Konkurrenten wegen Verletzung eines Privilegs verklagen zu können: Er besaß nie ein venezianisches Privileg und hatte auch keines beantragt. Wenn Thausing also klagt, er habe „in den venetianischen Archiven vergebens nach Spuren eines derartigen Rechtshandels gesucht“, liegt das nicht an den „großen Lücken der betreffenden Urkundenreihen“.<sup>69</sup>

III Dürers Privilegien

In Nürnberg, d.h. im Reich, war Dürers rechtliche Stellung eine andere. Für seine Buchausgaben wurden ihm 1511 kaiserliche Privilegien gewährt.<sup>70</sup> In diesem Jahr veröffentlichte Dürer neben dem ‚Marienleben‘ auch die ‚Große Passion‘ und die ‚Kleine Passion‘, sämtlich mit Texten des

Impressum Nurnberge per Albertum Durer pictorem. Anno christiano Millefimo quingentesimo vndecimo.  
 Heus tu insidiator: ac alieni laboris: & ingenij: surreptor: me manus temerarias his nostris operibus inicias. caue: Scias enim a gloriosissimo Romano rum imperatore. Maximiliano nobis concessum esse: ne quis suppositicijs formis: has imagines imprimere: seu impressas per imperij limites vendere audeat: si per contempum: seu auaricie: et mendacis feceris: post bonoru cofiscationem: tibi maximum periculum subeundum esse certissime scias.

4 | Dürers Impressum und Warnung aus dem Kolophon des Marienlebens, 1511

Nürnberger Klosterhumanisten Benedictus Chelidonium versehen, sowie die Neuauflage der ‚Apokalypse‘. Dürer gehört damit zu den ersten Verlegern, die im Reich derartige Privilegien erhielten. Wie die anderen Buchausgaben schließt Dürers ‚Marienleben‘ mit einer Mitteilung und Warnung an die Raubkopierer (Abb. 4):

Gedruckt in Nürnberg durch den Maler Albrecht Dürer im Jahr des Herrn 1511. Wehe dir, Betrüger und Dieb fremder Arbeitsleistung und Erfindung, hüte dich, deine dreisten Hände an diese Werke anzulegen! Denn lass dir sagen, dass uns das Privileg durch den ruhmreichen Kaiser des Hl. Römischen Reiches, Maximilian, erteilt ist, dass niemand den Neuschnitten diese Bilder drucken oder gedruckt innerhalb des Reichsgebietes verkaufen darf. Solltest Du aber in Missachtung oder aus verbrecherischer Habgier zuwiderhandeln, sei versichert, dass du nach Konfiskation deines Besitzes mit der schärfsten Strafe rechnen musst.<sup>71</sup>

Dürer besaß also mit den gewährten Privilegien seit 1511 eine Position, die er auch juristisch durchsetzen konnte. Es ist, um diese Tatsache mit Vasaris Erzählung in Einklang zu bringen, spekuliert worden, dass Dürer über den kaiserlichen Botschafter in Venedig sein Privileg verteidigt habe.<sup>72</sup> Ähnlich nimmt Witcombe an, dass die venezianischen Behörden sich auf das kaiserliche Privileg gestützt haben könnten und datiert davon ausgehend Raimondis Kopien auf einen Zeitpunkt nach 1510.<sup>73</sup> Wie erläutert, schützte das venezianische Recht aber keine ausländischen Privilegien, und eine außerordentliche Intervention des Botschafters sollte in den Quellen Spuren hinterlassen haben. Ferner wird seit Malvasia Dürers Privileg und sein Abdruck in den Buchausgaben von 1511 als direkte Reaktion auf den Fall Raimondi gedeutet.<sup>74</sup> Auch dies verkennt die juristische Lage: Als Reaktion auf Raimondis venezianische Kopien hätte Dürer ein venezianisches Privileg beantragen müssen. Ihre Autorität übten Dürers Privilegien nur im Reich aus. Tatsächlich wurden sie nördlich der Alpen beachtet.<sup>75</sup>

Bemerkenswert ist das aus Dürers Privilegienverkündung hervorgehende künstlerische Selbstbewusstsein, das einen rechtshistorischen Vorgriff bedeutet.<sup>76</sup> Der Vergleich mit dem Diebstahl – bis heute immer wieder gegen Raubkopierer vorgebracht – macht deutlich, dass Vorstellungen von Eigentum, zumindest von einer zugewiesenen Rechtsposition, auch das geistige Schaffen erreicht hatten.<sup>77</sup> Hervorzuheben ist aber auch, dass Dürers Vorstellungen nicht den Schluss auf einen entsprechenden Rechtsschutz zulassen.<sup>78</sup> Das Privileg schützt nicht den Künstler, sondern den Drucker und Verleger.<sup>79</sup> Dürers Zeichen zeigt seinem Selbstbewusstsein nach aber schon beides an, den Entwerfer und den Verleger.<sup>80</sup> Zutreffend weist Württenberger darauf hin, dass Dürer nicht nur die Arbeit, sondern auch das *ingenium* geschützt wissen will.<sup>81</sup> Er sieht darin auch eine Form der Antikenrezeption, da schon nach Quintilian die unnachahmliche (!) Begabung eines Redners auch auf dessen Erfindungsvermögen (*inventio*) beruht,<sup>82</sup> wenn gleich *inventio* sowohl künstlerische als auch technische

Erfindungen meinte.<sup>83</sup> Koerner macht auf einen, in diesem Zusammenhang wichtigen Gedanken in Dürers Kunstverständnis aufmerksam: das Zusammenspiel zwischen Erfindungskraft und der künstlerischen „Gewalt“, die heute mit „Schöpferkraft“ bezeichnet werden könnte,<sup>84</sup> die dem kleinen Holzschnitt eines Künstlers mehr Wert verschaffen kann als die großformatige, langwieriger herzustellende Arbeit eines Malers, dem diese „Gewalt“ fehlt. Aus diesem Gedanken entwickelt sich die Unabhängigkeit des künstlerischen Werts von der geleisteten Arbeit,<sup>85</sup> die sich in den Privilegankündigungen der Bücher Dürers andeutet. Hier nimmt er *labor und ingenium* in Anspruch – in dieser Betonung eine Ausnahme unter den Autorenäußerungen um 1500.<sup>86</sup>

#### IV Der Nürnberger Ratsentscheid zum Schutz von Dürers Monogramm: Vasaris Prototyp

Nürnberg hatte schon Mitte des 15. Jahrhunderts ein voll ausgebildetes Warenzeichenrecht für das Marktgewerbe.<sup>87</sup> Für Dürer ist ein Nürnberger Ratsentscheid („Ratsverlass“) vom 3. Januar 1512 überliefert, der eine solche über Privilegien hinaus gehende echte Rechtsposition dokumentiert:

Dem frembden, so unter dem rathaus kunstbrief fayl hat und unnder denselben etlich, so Albrecht Dürers hanndzaichen haben, so im betrüglich nachgemacht sind, soll man in pflicht nemen, dieselben zaichen alle abzethun und der kaine hie fail ze haben, oder, wo er sich des widere, soll man im dieselben brief alle als ain falsch auffheben und zu ains rats hannden nemen.<sup>88</sup>

Der Täter – ein Händler – wird also aufgefordert, die Dürerzeichen von den Drucken zu beseitigen. Falls er sich weigert, sollen die Drucke als Fälschungen konfisziert werden.<sup>89</sup>

Schon Mummenhoff sieht 1879 darin kein Verbot des Nachstichs, sondern differenziert richtig zwischen diesem und der Verwendung des Werkstattzeichens.<sup>90</sup> In der Tat bleibt sogar unklar, ob es sich bei den unter dem Rathaus feilgebotenen Blättern um Kopien nach Dürer oder um ganz andere Bildmotive handelt – es geht nur um die Verwendung des Dürer-Zeichens.<sup>91</sup> Mit diesen rechtlichen Kategorien konform geht der Straßburger Nachdruck der ‚Apokalypse‘ von 1502 – hier wurde Dürers Zeichen nicht mit übernommen, sondern das Monogramm des Verlegers Hieronymus Greff – IVH für „Iheronymus von Frankfurt“ – in die Graphiken eingesetzt (Abb. 5). Greff zeichnete im Kolophon offen verantwortlich. Die Tat blieb rechtlich unsanktioniert.<sup>92</sup> Um 1500 hatten Künstlerzeichen noch nicht den Sinn, das geistige Eigentum des Schöpfers zu sichern



5 | Das Tier mit den Lamnhörnern Holz-schnitt, Hieronymus Greff nach Albrecht Dürer [um 1496/97], 1502, Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 600, fol. XIII.

– der Nachdruck fremder Motive war nicht verwerflich. Das Monogramm stand nur für die technische Ausführung des Werkes ein.<sup>93</sup> Würtenberger sieht dennoch im Ratsverlass von 1512 ein wachsendes Bewusstsein von der Unrechtmäßigkeit des unerlaubten Nachdrucks, nicht zuletzt durch den Registereintrag der „abgestohlenen“ Kunst.<sup>94</sup> Ein Paradox liegt darin, dass ein *handzeichen* eigentlich das Werk mit seinem Urheber verbindet, indem es anzeigt, es stamme von seiner Hand. Gerade diese Verbindung wird in der Druckgraphik aufgehoben. Es ist nicht nur ein Zeichen einer künstlerischen Erfindung,<sup>95</sup> sondern steht in einem arbeitsteiligen Prozess für die Leistung eines zu-meist hierarchisch organisierten Kollektivs. Das Mono-

gramm schützt demnach nicht die *invenzione*, sondern bezeichnet und schützt das Produkt einer Werkstatt.<sup>96</sup> So tragen einige von Baldungs Heiligenbildern Dürers Signet (Abb. 6); Dürer hat sie selbst, u.a. auf seiner niederländischen Reise vertrieben.<sup>97</sup> Drucke mussten auf einem anonymen Markt ihre Herkunft anzeigen und konnten dies mit einem Markenzeichen, das sich, denkt man an die Ausbildung der ersten Generationen graphischer Künstler, nicht zufällig aus den Zeichen der Goldschmiede entwickelte.<sup>98</sup> Dürer ist aber einer der ersten Künstler, die in ihrem Monogramm nicht ausschließlich ein Werkstattzeichen, eine Marke sehen. Nicht zuletzt mit Blick auf seine Sammler ist für Dürer sein Monogramm auch eine Signa-

tur, die für die originale Werkschöpfung bürgt.<sup>99</sup> In der Malerei kommt dies in der Vertragszusicherung Dürers gegenüber Jakob Heller zum Ausdruck: „Es soll auch kein ander mensch kein strich daran mahlen dan ich.“<sup>100</sup> In der Druckgraphik geben die Privilegien von 1511 einen Hinweis auf dieses Selbstverständnis. Es ist kein Zufall, dass Dürer für Bartsch einer der ersten *peintre-graveurs* ist. Der Nürnberger Ratsverlass von 1512 ist ein Schritt auf dem Weg zu einem Schutz, zwar noch nicht der Kunstwerke, aber des Künstlernamens und der Behauptung seiner Urheber-schaft.<sup>101</sup> Dieser Schutz steht im Ergebnis dem modernen *droit moral* nahe.<sup>102</sup>

Während es keine venezianische Quelle für das von Vasari erwähnte Urteil der *Signoria* gibt, entspricht diesem inhaltlich der Nürnberger Ratsverlass: Er garantiert den Schutz des Zeichens, nicht der Bildidee oder der Bildausführung. Diese Übereinstimmung hat wiederum zu Mutmaßungen Anlass gegeben. So hält es Würtenberger zwar für unwahrscheinlich, aber auch nicht ausgeschlossen, dass der Nürnberger Rat eine bekannt gewordene venezianische Entscheidung rezipierte.<sup>103</sup> Umgekehrt spekuliert Delaborde, vom Ratsverlass in Nürnberg ausgehend,



6 | Die Hl. Barbara, Holzschnitt, Hans Baldung Grien für die Werkstatt Albrecht Dürers, um 1505/07, London, British Museum, Inv.-Nr. E.3.162

wieso die *Signoria* in Venedig Dürer ein ähnliches Urteil hätte vorenthalten sollen.<sup>104</sup> Näher liegt es, dass Vasari vom Nürnberger Ratsverlass gehört hatte und diesen nach Venedig versetzte, um ihn in seine große Erzählung von der italienischen und der nordeuropäischen Kunst einzugliedern.<sup>105</sup> Umso bemerkenswerter ist deshalb Vasaris Erwähnung einer Zusammenarbeit von Dürer und Raimondi.

### Raimondi und Dürer nach 1511

Auch ohne Prozess hörte Raimondi auf, Dürers Monogramm mit zu kopieren. Bisläng galt als spätestes Datum, zu dem er das Dürer-Monogramm übertrug, 1511, als er Dürers noch frische ‚Gregorsmesse‘ [B.123] in den Kupferstich übersetzte [B.644; D.301].<sup>106</sup> Das entsprechende Blatt der Albertina aus ‚The Illustrated Bartsch‘ (Abb. 7) ist allerdings eine Verfälschung. Die Inschrift des zweiten Zustands, „Ant. Sal. exc.“, ist abgerieben, aber noch teilweise sichtbar, und das Dürer-Monogramm unten links ist mit Tinte auf das Blatt gesetzt.<sup>107</sup> Interessanterweise ist ein weiterer Abzug derselben Sammlung ebenfalls verfälscht worden. Hier fehlt dem Raimondi-Stich an der unteren linken Ecke ein ca. 5 × 3 cm großes Stück, das mit dem Dürer-Original ergänzt wurde – erkennbar auch an den unterschiedlichen Linienstärken von Holzschnitt und Kupferstich (Abb. 8).<sup>108</sup> Die von Passavant und Delaborde Raimondi zugeschriebene Kopie des ‚Abendmahls‘ aus der ‚Großen Passion‘ [D.296] weist große Veränderungen gegenüber Dürers Original von 1510 auf und gilt heute nicht mehr als Werk Raimondis.<sup>109</sup>

Ob es also bei Delaborde Angabe bleiben kann, dass Raimondi seit der ‚Kleinen Passion‘ das Dürer-Monogramm nicht mehr kopierte, hängt von deren Datierung ab.<sup>110</sup> Seit etwa 1510 arbeiteten Raimondi und Raffael in Rom zusammen.<sup>111</sup> 1514/15 tauschten Dürer und Raffael Geschenke aus: Ein Dürer-Selbstportrait fand den Weg nach Rom, mehrere Zeichnungen, „die Albrecht lieb und teuer waren“, trafen in Nürnberg ein.<sup>112</sup> Lodovico Dolce erzählt, dass Raffael Drucke Dürers im Atelier hängen hatte.<sup>113</sup> Auch aus Vasaris Text geht hervor, dass Raffael Dürers Drucke kannte, da sie für ihn den Anlass boten, selbst auf dem Gebiet der Druckgraphik tätig zu werden und Raimondi als Kupferstecher anzuheuern. Oberhuber nimmt an, dass um 1515/16 ein Professionalisierungsschub Raffaels Atelier erreichte und ein „Team Raffael“ Form annahm, zu dem neben Raimondi auch Marco Dente da Ravenna, Agostino Veneziano und später Ugo da Carpi gehörten.<sup>114</sup> Möglicherweise gehörte zu den ersten Projekten des Unternehmens die Koproduktion der Dürerschen ‚Kleinen Passion‘.<sup>115</sup> Die Geschäftsbeziehung scheint jedenfalls ange-dauert zu haben. In einem Tagebucheintrag vom 1. Oktober 1520 befasst sich Dürer mit dem Versand graphi-



7 | Die Gregorsmesse, Kupferstich, Marcantonio Raimondi nach Albrecht Dürer [1511], um 1511, Wien Albertina, Klebeband I/18, fol. 18 unten

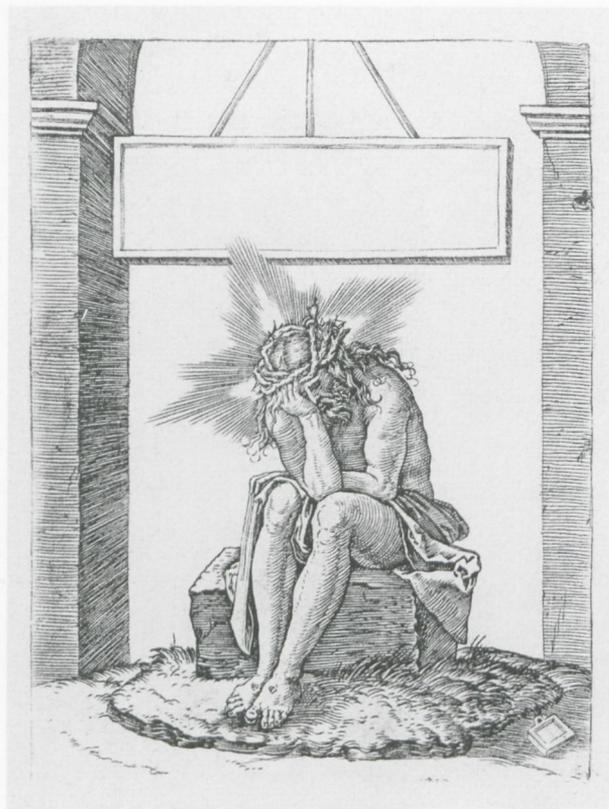


8 | Die Gregorsmesse, Kupferstich, Marcantonio Raimondi nach Albrecht Dürer [1511] mit ergänzter Ecke unten links aus dem Holzschnitt Dürers, um 1511, Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG 1971/522

scher Werke („ein ganzes truck“) von und nach Rom, um im Gegenzug „des Raphaels ding dargegen“ zu erhalten.<sup>116</sup> All dies legt nahe, Raimondis Kopien der ‚Kleinen Passion‘ eher um oder sogar nach 1515 anzusetzen,<sup>117</sup> d.h. auch später als die Kopien von 1511, auf denen Raimondi das Dürer-Monogramm bereits nicht mit überträgt. Diese schlichte Auslassung mag ein Reflex der Privilegien der Buchausgaben sein, die im gleichen Jahr auch über Nürnberg hinaus bekannt werden. Ein Beleg für Vasaris Prozess sind sie nicht. Das gilt eben so wenig für die leeren Täfelchen auf den Kopien der ‚Kleinen Passion‘.<sup>118</sup> Diese wurden in Rom produziert – etwaige venezianische Gerichtsurteile waren dort nicht bindend.<sup>119</sup>

Die leere Tafel war das Markenzeichen der Raimondi- oder der Raffael-Werkstatt<sup>120</sup> – was der Annahme einer Zusammenarbeit zwischen Raffael und Dürer jedenfalls nicht widerspricht. Josef Kohler weist in seinem ‚Kunstwerkrecht‘ (1908) im Rahmen seiner Dokumentation des Falles Dürer vs. Raimondi auf eine wichtige Differenzierung hin, die Ambrose Firmin-Didot 1863 geäußert hat: Dürer habe die Alleinurheberschaft an den Kupferstichen, deshalb stehe das Monogramm hier für die *invention* wie für die

eigenhändige Ausführung. Bei der arbeitsteiligen Organisation der Holzschnittwerkstatt aber stehe das Monogramm nur für die Urheberschaft der Komposition, und da der Formschneider gegenüber dem Urheber der Komposition und der Zeichnung zurücktrete, seien nur selten Marken des Holzschneiders neben der des Entwerfers zu sehen.<sup>121</sup> Das Täfelchen steht bei Raimondis Stichen für genau diese Trennung;<sup>122</sup> Wood spricht von einem „System geteilten Ruhmes und Profits“.<sup>123</sup> Als Substitut für das AD geht das Täfelchen auch über das bloße Weglassen hinaus. Nicht nur folgt es in seiner Form jeweils der entsprechenden Variante des Monogramms bei Dürer, der sein AD abwechslungsreich in seine Bilderfindungen integriert<sup>124</sup> – in Raimondis Titelblatt (Abb. 9) hängt die Tafel prominent über dem Schmerzensmann und bildet so den Auftakt zur gesamten Folge, dort, wo in Dürers Buchausgabe der Titel steht (Abb. 10). Damit bildet, von der Logik der Rezeption des Dürer-Zeichens und seiner rechtlichen Rahmenbedingungen her gesehen, die italienische Auflage der ‚Kleinen Passion‘ den Schlusspunkt der Raimondi-Kopien nach Dürer.



9 | Der Schmerzensmann (Titelblatt der Kleinen Passion)  
Kupferstich, Marcantonio Raimondi nach Albrecht Dürer [um  
1511], um 1515, London, British Museum, Inv.-Nr. 1973.U.107



10 | Der Schmerzensmann (Titelblatt der Kleinen Passion)  
Holzschnitt, Albrecht Dürer, um 1511

## V. Vasari als Kompilator: eine Rekonstruktion

Geht man also abseits von Vasaris verworrener Chronologie den einzelnen Fährten seiner Erzählung von Dürer und Raimondi nach, ergibt sich ein anderes, aber dafür plausibles Gesamtbild. Bei der Beschreibung der Drucke Dürers im Leben des Marcantonio unterlief Vasari ein kompilatorischer Fehler, indem er ein Blatt mit einem von Putten gehaltenen Wappen mit Totenschädel, auf dem ein Hahn steht, beschrieb. Während es diese drei Motive in verschiedenen Graphiken Dürers gibt, ist deren Zusammensetzung ganz allein Vasaris Erfindung.<sup>125</sup> Für die Geschichte des Rechtsstreits zwischen Dürer und Raimondi ist ein ähnliches, diesmal aber absichtliches Verfahren anzunehmen, vergleichbar mit Arbeiten wie der ‚Maria am Hoftor‘ eines Dürer-Imitators (Abb. 11), der diesen Stich um 1580/90 aus mehreren Dürer-Graphiken zusammensetzte.<sup>126</sup> Bartsch vermutete, dass nicht Dürer selbst, sondern ein anderer Stecher nach einer Zeichnung oder einem Gemälde Dürers tätig geworden sei.<sup>127</sup> Passavant und Delaborde schreiben den Stich sogar Raimondi zu.<sup>128</sup> Diese Art der Kopie ohne Vorbild nennt Van Mie-

groet „Phantomkopie“ (copie-fantôme).<sup>129</sup> Vasaris Rechtsstreit zwischen Dürer und Raimondi ist ein ebensolches Phantom.<sup>130</sup> Vasari konnte den Fall und das Ergebnis der Nürnberger Ratsentscheidung kennen, er wusste durch die Privilegien von 1511 um Dürers Position gegenüber Nachahmern und Fälschern, und er wusste von Raimondis Dürer-Kopien. Durch die künstlerischen Erben der Raffael-Werkstatt war er über die Kontakte zwischen Dürer und Raffael aus immerhin zweiter Hand informiert. Zusammen mit Dürers Venedigreise setzte er diese Bestandteile zu seiner so bekannten wie widersprüchlichen Anekdote zusammen. Diese Annahme einer Erfindung steht nicht nur mit dem Fehlen von einschlägigen Quellen und mit einer plausiblen Chronologie der Graphiken beider Künstler im Einklang, sondern vor allem auch mit der damals geltenden Rechtslage. Während Bartsch die Aufnahme der ‚Maria am Hoftor‘ in sein Verzeichnis damit rechtfertigen konnte, dass sie, obwohl sie nicht von Dürer, „belle et extrêmemment rare“ sei, ist Vasaris Geschichte nur schön, aber kunst- wie urheberrechts-geschichtliche Folklore. Sie sollte nicht mehr in Biographien Dürers und Raimondis aufgenommen werden.



11 | Maria am Hoftor (Detail ohne das Rahmenwerk)  
Kupferstich, Anonymer Dürer-Nachahmer, um 1600.  
Cambridge, Mass., Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Paul J. Sachs, Inv.-Nr. M2679

#### ANMERKUNGEN

- 1 Der Beitrag gibt einen Einblick in Ergebnisse des von der Gerda-Henkel-Stiftung geförderten Forschungsprojekts ‚Künstler als Urheber‘.
- 2 VON MURR: *Formschneiderkunst*, 167.
- 3 VASARI: *Leben I*, Bd. 3 (1845), 314–315. Die entsprechende Passage findet sich im italienischen Original bei VASARI: *Vite I*, 297–298; VASARI: *Vite II*, Bd. 5, 7. Im Folgenden wird aus Platzgründen im Text die deutsche Übersetzung zitiert und auf die italienischen Originalstellen in den Anmerkungen hingewiesen.
- 4 OTTLEY: *Inquiry*, Bd. 2, 781.
- 5 VASARI, *Leben I*, Bd. 3, 315, Fn. 56; VASARI: *Vite III*, Bd. 5 (1880), 406, Fn. 1. Zahlreiche Autorinnen und Autoren haben seither die

Ungereimtheiten in Vasaris Erzählung bemerkt; sie bleiben hier aus Platzgründen ungenannt.

- 6 Etwa in TURNER: *Dictionary*, Bd. 25, 858: „Dürer, in fact, brought legal proceedings against him [= Raimondi] in 1506“.
- 7 Dürer ist nicht nur mit der Vasari-Anekdote ein Protagonist des frühen Urheberrechts, sondern auch nach seinem Tode. Seine Witwe erwirkte Interventionen des Nürnberger Rats gegen Nachdrucke der Schriften Dürers (1528) und gegen Hans Guldenmunds Nachschnitt des ‚Triumphwagens‘ (1532). Diese Fälle des unerlaubten Nachdrucks sollen hier allerdings außer Acht bleiben. Siehe hierzu u.a. BRENNER: *Druckprivileg; WÜRTEMBERGER: Dürer I*.

- 8 Es dürfte sich um die Mehrheit der mit der Episode befassten Autorinnen und Autoren handeln. Um nur wenige, zufällig ausgesuchte zu nennen: THAUSING: Dürer I, 252–253; THAUSING: Dürer II, Bd. 1 (1884), 342–343; GREGORY: Vasari, 33: „Vasari's account may be true in essence“; GRIFFITHS: Prints, 46: „The story seems to be true [...]“.
- 9 REBEL: Dürer, 214.
- 10 In: KAT. AUSST. Dinge, 374.
- 11 Vasaris Wissen über die Druckgraphik war lückenhaft. Er entschloss sich erst im Frühjahr 1564, das Kapitel zu einem Überblick über die deutschen, italienischen und französischen Meister der Druckgraphik auszubauen, wie sich aus seiner Merkliste auf der Rückseite eines Briefes vom 29. April 1564 erschließen lässt: „Nomi di maestri delle stanpe di rame Todeschi, Taliani et Franzesi. Bisogna rifare la uita di Marcantonio Bolognese per metterci tutti questi maestri.“ Abgedruckt in KAT. AUSST. Principi, 233. Zu Vasari und der Druckgraphik siehe BOREA: Vasari; GETSCHER: Version, und nunmehr grundlegend und ausführlich GREGORY, Vasari.
- 12 VASARI: Leben I, Bd. 3, 312–313; VASARI: Vite II, Bd. 5, 6.
- 13 Vgl. zur Forschungsgeschichte FAIETTI: Grundzüge; ferner das Biographical Summary in KAT. AUSST. Engravings, xiv–xvi.
- 14 Zur Jugend Raimondis VASARI: Leben I, Bd. 3 (1845), 314; VASARI: Vite III, Bd. 5, 404; VASARI: Vite II, Bd. 5, 6; zu Francesco Francia siehe das eigene Kapitel bei VASARI: Leben I, Bd. 2/2, 335–355; VASARI: Vite II, Bd. 3, 581–592. Zu Dürers Ausbildung siehe REBEL: Dürer, 28–33; HUTCHISON: Dürer, 21–26.
- 15 DELABORDE: Raimondi, 13. Dürer bleibt für Raimondi durch die gesamte Karriere hindurch Vorbild und Inspiration; über 70 Kopien nach Dürer gehören zu seinem Œuvre.
- 16 Zu Zweifeln vgl. PON: Raphael, 41–42.
- 17 BOREA: Vasari, 22; OBERHUBER: Raimondi, 55–56.
- 18 PASSAVANT: Peintre-graveur, Bd. 5, 46; THAUSING: Dürer I, 254; THAUSING: Dürer II, Bd. 1, 342. Auf der ‚Anbetung‘ befindet sich das Datum unten rechts in der verschatteten Lücke im Mauerwerk. Auf der ‚Verkündigung‘ befindet sich das Datum rechts oben knapp unter dem in den Bogen eingebauten Brett. LANDAU/PARSHALL: Print, 145, Fn. 138, lesen die Datumsinschrift der ‚Verkündigung‘ als „1506=Di8“ und schreiben sie Marcantonio selbst zu; vgl. GREGORY: Vasari, 56, Fn. 140, die „1506=D.18“ liest. Die Inschrift könnte auch „1506 = 218“ bedeuten.
- 19 Dieses Argument ist leider nicht belastbar, da es auf dem Prinzip der stillen Post beruht. WITCOMBE: Copyright, 82, spricht davon, die Daten seien im 18. Jahrhundert hinzugefügt worden und verweist dazu auf OBERHUBER: Raffaello, 342, Fn. 21. Dies enthält bereits ein Missverständnis, da bei Oberhuber nicht vom 18. Jahrhundert, sondern vom Ottocento die Rede ist. Zugleich verweist Oberhuber (wenn die redaktionellen Zeichendreher im Beleg aufgelöst werden; statt „Mende 1971, nn. 644–60“ müsste es heißen „Mende 1976, nn. 44–60“) auf die Beweisführung bei Mende, in KAT. AUSST. Wirkung, 91, 95. Dort werden allerdings keine Einzelheiten genannt, sondern nur behauptet, „Die in der Literatur häufige Angabe, mehrere Blätter der Folge seien 1806 datiert, nicht zutreffend.“ Mende stützt sich wohl auf eine missverstandene Argumentation von Amy Golahny, in: KAT. AUSST. Dürer, 31–32, Fn. 5 (bei Mende jedenfalls in den Literaturangaben zu finden): Danach sei auffällig, dass die beiden Datumsinschriften erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwähnt wür-
- den und nicht früher (bei Thausing und Fisher, wobei bei letzterem Golahny anscheinend zwei Publikationen verwechselt, nämlich den Katalog des Burlington Fine Arts Club, 1868, mit der Einleitung zur Sammlung der frühen italienischen Drucke im British Museum, 1886). Daraus lässt sich indes nicht folgern, die Inschriften seien erst im 19. Jahrhundert angebracht worden. Im Gegenteil fasst Golahny, a.a.O., zusammen: „The available information is too scant to allow an interpretation concerning the date 1506 on these two images.“ Die Frage bleibt also offen.
- 20 PANOFSKY: Dürer, Bd. 1, 96; SCHERBAUM: Marienleben, 104; KAT. AUSST. Humanismus, 150.
- 21 SCHERBAUM: Marienleben, 106, 156.
- 22 Zu Einzelheiten siehe unten.
- 23 KAT. AUSST. Humanismus, 153, und die Biographie Raimondis, a.a.O., 355–356; vgl. auch BOREA: Vasari, 22, die ein Datum von 1508 annimmt. David Landau (in: KAT. AUSST. Genius, 316–317) schätzt, dass Raimondi etwa eine Woche für jeden Nachstich des ‚Marienlebens‘ benötigt hat.
- 24 Albrecht Dürer an Willibald Pirckheimer, 7. Februar 1506, in: DÜRER: Nachlass, Bd. 1, 43–44.
- 25 Vgl. die Vermutung bei THAUSING: Dürer II, Bd. 1, 344.
- 26 Beispielsweise die ihr Haar auswringende ‚Venus‘ (11. September 1506, B.312; D.111), die auch Einflüsse Dürers verrät; JEBENS: Jugendwerke, 32; KAT. AUSST. Engravings, Nr. 9.
- 27 Dies ist auch nach heutigem Strafrecht nicht anders; siehe etwa den Tatbestand der ‚Truffa‘ in Italien (Art. 640 Codice penale) sowie in Deutschland die Tatbestände der Urkundenfälschung (§ 267 Abs. 1 StGB, „Wer zur Täuschung im Rechtsverkehr [...]“) und des Betrugs (§ 263 Abs. 1 StGB), der denjenigen bestraft, der u.a. „durch Vorspiegelung falscher oder durch Entstellung oder Unterdrückung wahrer Tatsachen einen Irrtum erregt [...]“. Auf den Auffangtatbestand des § 107 UrhG (Unzulässiges Anbringen der Urheberbezeichnung) sei hier nur hingewiesen. Zum Kunstfälschertum an Signaturen in historischer Perspektive siehe WÜRTEMBERGER: Kunstfälschertum, 128–129; ferner LÖFFLER: Künstlersignatur, 1425–1426.
- 28 Hierzu und zum Folgenden PARSHALL: Imago; PON: Raphael, 141–142, u.a. mit Hinweis auf Oratio Toscanella: *Dittionario volgare et latino*, Venedig 1658.
- 29 KOREY: Creativity, 36.
- 30 ZERNER: Faux, 479. In der Tat ist auch heute der offene Handel mit Fälschungen im Hinblick auf die Delikte der Urkundenfälschung und des Betrugs unproblematisch, da hier niemand getäuscht wird; siehe LÖFFLER: Künstlersignatur, 1426.
- 31 MENDE: Klassifizierungssysteme, 10–11.
- 32 Vgl. VAN MIEGROET: Copies-fantômes, 54. Dürer gehörte zu den ersten Künstlern, deren Drucke von Sammlern nicht in motivische Kategorien einsortiert, sondern in eigenen Klebealben gesammelt wurden; vgl. zum Beispiel des Erzherzogs Ferdinand von Tirol: BÜTTNER: Dürer, 34.
- 33 VAN MIEGROET: Copies-fantômes, 56.
- 34 MENDE: Klassifizierungssysteme, 11–12.
- 35 Es mag hier bei der kurzen Bemerkung bleiben, dass damit ein Paragone zwischen Kupferstich und Holzschnitt sichtbar wird. Dürer gehörte mit seiner ‚Apokalypse‘ (1498) zu den ersten Künstlern, die Holzschnitte überhaupt mit ihrem Monogramm versahen; bei Kupferstichen war dies früher üblich. Siehe Krüger, in: SCHOCH u.a.: Dürer, Bd. 2, 59.

- 36 VASARI: Leben I, Bd. 3/2 (1845), 315; VASARI: Vite II, Bd. 5, 7.
- 37 Es gibt für die Blätter der Kopienfolge jeweils einen früheren (?) Plattenzustand ohne Nummern, siehe DELABORDE: Raimondi, Nr. 251; HELLER: Leben, Bd. 2/2, 656. Auf späten Abzügen wird die Nummer wieder retuschiert; vgl. PON: Raphael, Dürer, 184, Fn. 123. Jedenfalls rücken diese retuschierten Abzüge in die Nähe des Betrugs, da hier ein offensichtliches Unterscheidungsmerkmal bewusst beseitigt wird. Sie sind als späte Drucke oft daran erkennbar, dass ihr Papier beschädigt ist; auch wirken sie insgesamt nicht so frisch wie die Abzüge mit den Nummern der offiziell verlegten Auflage.
- 38 GRAMACCINI/MEIER: Kunst, 29, sehen die ‚Verehrung Mariens‘ – ursprünglich um 1502 datiert (SCHERBAUM: Marienleben, 105) und damit auch das früheste Blatt Dürers aus der Folge – als Titelblatt des Raimondi-Zyklus. Während aber SCHERBAUM: Marienleben, 175, überzeugend mit den leeren Wappenschilden begründet, dass Dürer das Blatt ursprünglich als Titelblatt vorgesehen hat (vgl. auch schon PANOFSKY: Dürer, Bd. 1, 97–98), müssen Raimondi und die Gebrüder Sandri dem nicht gefolgt sein, sondern können sich entschieden haben, das Blatt als eine Art Kolophon einzusetzen (vgl. PON: Raphael, 62). In dieser Funktion (am Ende der Folge) steht es auch in der Buchausgabe von 1511, da Dürer zwischenzeitlich ein neues Titelblatt entworfen hatte. Auch weitere Blätter sind bei der Sandri-Edition anders geordnet als bei Dürer. Legt man die Reihenfolge aus Dürers Buch zugrunde, entspricht sie dieser Nummernfolge bei Raimondi: [Titelblatt]–1–2–3–4–5–6–7–8–9–12–10–11–14–13–15–16–[Tod Mariens]–[Himmelfahrt Mariens]–17. Dass es für Raimondis Kopien einen Plattenzustand ohne die Nummern gibt, lässt keinerlei Schlussfolgerungen zur Stellung der Blätter in der in Venedig publizierten Folge zu.
- 39 Vgl. GRAMACCINI/MEIER: Kunst, 30; die Herleitung des ‚F‘ in Raimondis Signatur von dessen Lehrer Francia stammt von Vasari.
- 40 VOGT: Bild, 82. BROUN: Raphael, 22, sieht in der Anbringung des Zeichen Raimondis die Lösung des von Vasari geschilderten Konflikts; so wohl auch schon VON SEIDLITZ: Urheberfrage, 5.
- 41 Das S ist vorliegend gespiegelt, was dem eigentlichen Verlegerzeichen nicht entspricht; vgl. die Abb. bei KRISTELLER: Verlegerzeichen, 89. Das spricht für Pons These, die Zeichen seien nicht von Raimondi selbst angebracht worden; vgl. PON: Raphael, 53, 55.
- 42 KRISTELLER: Verlegerzeichen, 88, ist der erste, der den Verlag mit Raimondis Kopien nach Dürer in Verbindung bringt; PON: Raphael, 53, 55. Zumindest diese Verlegerzeichen auf Nr. 17 sind nicht von Raimondi selbst ausgeführt worden. PON: Raphael, 62, schließt dies aus dem nur in einem Blatt überlieferten Plattenzustand vor diesen Ergänzungen. Einige der Platten Raimondis befinden sich seit 1907 in der Calcografia Nazionale in Rom. THAUSING: Dürer I, 254 und THAUSING: Dürer II, Bd. 1, 343, berichtet, Raimondis ‚Verehrung Mariens‘ nach Dürer (Nr. 17) sei auf die Rückseite von dessen ‚Christus nimmt Abschied von seiner Mutter‘ (Nr. 16) gestochen, während PON: Raphael, 184, Fn. 123, klarstellt, dies sei bei der illustrierten Platte Nr. 17 aus der Calcografia nicht der Fall.
- 43 GRAMACCINI/MEIER, Kunst, 29, 80.
- 44 SEIFERT: Fame, 14.
- 45 PON: Raphael, 59–60, mit Verweis auf Rechnungen über „santi“ und „madone instampe“. Sie dokumentiert verschiedene Schriftstücke in ihrem Anhang. Vgl. ferner PON: Insegna, 460–461, die passend zum Motto der Verleger („Soli deo onor et gloria“) deren Erben Piero, der den Betrieb fortführte, zitiert (Fn. 27): „la professione nostra è [...] da depenzar santi de carta per le scuole“ (1571).
- 46 Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Aufgaben der Druckgraphik etwa SCHMIDT: Heilsvermittlung, 375. Die Tabelle bei VAN MIEGROET: Copies-fantômes, 56, kann deshalb nur ein Anhaltspunkt sein.
- 47 Ein Beispiel bei SCHMIDT: Heilsvermittlung, 386–387. WOOD: Forgery, 36–40 et passim, hat hierfür das Konzept der Substitutionskette („substitutional chain“ oder „replica chain“) entworfen, die auch die Struktur der frühneuzeitlichen druckgraphischen Kultur bestimmt. Dürer mit seinem Monogramm gehört zu denjenigen, welche diese Idee in Frage stellen (a.a.O., 348–349). Zur Heilsvermittlung mittels Formreproduktion ferner SCHMIDT: Heilsvermittlung.
- 48 PON: Insegna, 451; PON: Raphael, Dürer, 57–59, 62.
- 49 DELABORDE: Raimondi, 110–111, nennt sie „petits saints“, frz. für „santini“.
- 50 Zum „schlechten Holzwerk“ siehe Bernd Mayer, in: SCHOCH u.a.: Dürer, Bd. 2, 117–118.
- 51 Strieder, in: KAT. AUSST. Vorbild, 9.
- 52 Vgl. DELABORDE: Raimondi, 270, der für die Kopie von ‚Der Hl. Franziskus empfängt die Stigmata‘ [B.642; D.302] eine ähnlich zusammengesetzte Motivation annimmt; PETRUCCI: Linguaggio, 417.
- 53 Archivio di Stato, Venedig, ASV, NC, reg. 11, c. 55r. Dieses und zahlreiche andere Dokumente sind als Scans mit Kommentar einsehbar bei BENTLY/KRETSCHMER: Sources, [www.copyright-history.org].
- 54 Für eine Übersicht der venezianischen politischen und rechtlichen Institutionen siehe HELLER: Venedig.
- 55 Vgl. BROWN: Press, 51. Diese Anträge finden sich folglich meist in den Kabinettsprotokollen, den Notatorii di Collegio. Ausnahmen bestätigen die Regel: Hin und wieder gibt es Entscheidungen anderer Gremien wie des Senats und manchmal des Rates der Zehn.
- 56 ASV, Senato Terra [19. März 1474], reg. 7, c. 32r; Scan und Kommentar bei BENTLY/KRETSCHMER: Sources, [www.copyright-history.org]. Die Datumsangaben folgen dem damaligen venezianischen Jahr, das am 1. März begann.
- 57 KOSTYLO: Gunpowder, 38; MANDICH: Patents, 184.
- 58 Zum Verhältnis von Proto-Patent- und Proto-Urheberrecht vgl. KOSTYLO: Gunpowder, 49.
- 59 BROWN: Press, 53–55; KOSTYLO: Gunpowder, 26–30.
- 60 BROWN: Press, 59.
- 61 Hierzu BROWN: Press, 73–74; KOSTYLO: Gunpowder, 28. Das Dekret ist bei BENTLY/KRETSCHMER: Sources, [copyright-history.org] dokumentiert.
- 62 Zu einigen Beispielen der Durchsetzung von Privilegien in Rom siehe BURY: Privileges.
- 63 Vgl. BURY: Privileges, 134; KOERNER: Moment, 213; KOSTYLO: Gunpowder, 24–25.
- 64 PLEBANI: Venezia, 28; vgl. GIESEKE: Entwicklung, 31–32; LOEWENSTEIN: Due, 70–71. Gleichzeitig stärkten die Privilegienpraxis und das Statut von 1474 die Stellung des Individuums gegenüber Kollektiven wie Gilden und Zünften und deren Regeln; KOSTYLO: Gunpowder, 39.

- 65 BROWN: Press, 55. Das früheste zitierte, derartig bedingte Privileg datiert allerdings von 1519.
- 66 VASARI: Vite III, Bd. 5 (1880), 406, Fn. 1, mit Hinweis auf NEUMAYR: Vita, vgl. dort 14–15.
- 67 PON: Insegna, 450; PON: Raphael, 59.
- 68 LANDAU/PARSHALL: Print, 300–301; PON: Raphael, 74.
- 69 THAUSING: Dürer I, 253; THAUSING: Dürer II, Bd. 1, 342.
- 70 Es gibt zwar außer den Privilegentexten in den Büchern selbst keinen Nachweis dafür, doch dürfte es sogar der selbstbewusste Dürer nicht gewagt haben, ein Privileg zu fälschen. SCHULTHEISS: Beziehungen, 243, vermutet, es habe sich um eine mündlich erteilte Konzession gehandelt.
- 71 Übersetzungen von Claudia Wiener, aus SCHERBAUM: Marienleben, 99; und GIESEKE: Privileg, 44–45.
- 72 OTTLEY: Inquiry, 782. Angesichts der politischen Großwetterlage zwischen Kaiser und Republik Venedig dürfte man dort allerdings nicht sehr gewillt gewesen sein, kaiserliche Privilegien durchzusetzen.
- 73 WITCOMBE: Copyright, 83–85.
- 74 MALVASIA: Felsina, Bd. 1, 65; vgl. ZERNER: Faux, 479. Ähnlich wurde der Warntext in der Neuauflage der ‚Apokalypse‘ als persönliche Reaktion auf den Nachdruck von Hieronymus Greff 1502 gedeutet; NAGLER: Monogrammist, Bd. 3 (1863), 332–333.
- 75 VOGT: Bild, 86.
- 76 Vgl. KOSTYLO: Gunpowder, 30: „[...] authors themselves began to consider the nature of the rights they enjoyed in their work“; VOGEL: Verlagsrechtsgeschichte, Sp. 28. Auf den Urheberrechtsstreit in der deutschen Rechtswissenschaft der 1960er Jahre soll hier nicht eingegangen werden.
- 77 Vgl. WÜRTEMBERGER: Dürer II, 52.
- 78 WÜRTEMBERGER: Dürer II, 53; auch BAPPERT: Wege, 97, stellt den zeitlichen Vorsprung des subjektiven Urheberrechtsgedankens fest.
- 79 WÜRTEMBERGER: Dürer II, 54.
- 80 KOERNER: Moment, 205.
- 81 WÜRTEMBERGER: Dürer II, 53; vgl. auch KOERNER: Moment, 213.
- 82 WÜRTEMBERGER: Dürer II, 53; sein Hinweis auf Quintilian erfolgt über Sekundärliteratur; siehe hierzu QUINTILIAN: Institutionis Oratoriae, X 2, 12.
- 83 KOSTYLO: Gunpowder, 31; vgl. BLOEMACHER: Raimondi, 31, die vor 1530 sogar ausschließlich die technische Erfindung gemeint wissen will.
- 84 Vgl. BAPPERT: Wege, 115. In der lateinischen Ausgabe (1534) übersetzt Joachim Camerarius „Gewalt“ mit „ingenium“ (fol. F4r), was einen Hinweis für die Bedeutung gibt. Hinz übersetzt mit „künstlerische Stärke“: DÜRER: Bücher, 225.
- 85 KOERNER: Moment, 213–214, mit Hinweis auf DÜRER: Nachlass, Bd. 3, 293; DÜRER: Bücher, fol. T2r: „Aber darbey ist zu melden das ein verstendiger geübter künstner in grober bewrischer gestalt sein grossen gwalt und kunst mer erzeygen kan, etwan in geringen dingen, dann mancher in seinem grossen werck die seltzame red werden allein die gewaltzamen kunstner mögen vernemen das ich war red.“
- 86 GIESEKE: Privileg, 19–20.
- 87 SCHULTHEISS: Beziehungen, 241.
- 88 HAMPE: Ratsverlässe, Bd. 1, Nr. 905. Der Sachverhalt wird im Register der Ratsverlässe zusammengefasst unter „Albrecht Dürers kunstabgestollen.“ „Unter dem Rathaus“ meinte den südlichen Rathausdurchgang, wo die Buchhändler ihre Stände aufgeschlagen hatten (WÜRTEMBERGER: Dürer I, 161), ähnlich den Ständen an der Rialtostraße in Venedig.
- 89 WÜRTEMBERGER: Dürer II, 62–63, weist darauf hin, dass „ain falsch“ ein Sammelbegriff ist, der sowohl Fälschungen als auch Täuschungen im Handelsverkehr umfasst.
- 90 MUMMENHOFF: Nachdruck, 237; ähnlich auch KOERNER: Moment, 213.
- 91 VOGT: Bild, 94. Zum Monogramm als Rechtssymbol auch SCHULTHEISS: Beziehungen, 236–237.
- 92 Zur Greffschen Edition der ‚Apokalypse‘ siehe VOGT: Bild, 139–143.
- 93 NAGEL/WOOD: Renaissance, 285–286; WÜRTEMBERGER: Kunstfälschertum, 119.
- 94 WÜRTEMBERGER: Kunstfälschertum, 233; WÜRTEMBERGER: Dürer II, 51, 65.
- 95 So Koerner, Moment, 212.
- 96 VOGT: Bild, 84; Strieder, in: KAT AUSST. Vorbild, 10.
- 97 Mayer, in: SCHOCH u.a.: Dürer, Bd. 2, 118; MENDE: Druckgraphik, 86–87.
- 98 KOERNER: Moment, 203–204; SCHULTHEISS: Beziehungen, 236–237.
- 99 Vgl. WÜRTEMBERGER: Kunstfälschertum, 125–126.
- 100 Albrecht Dürer an Jakob Heller, 24. August 1508, in: DÜRER: Nachlass, Bd. 1, 65.
- 101 KOERNER: Moment, 219; vgl. auch WOOD: Nachricht, 130–131.
- 102 Vgl. BAPPERT: Wege, 158.
- 103 WÜRTEMBERGER: Dürer I, 163, Fn. 116.
- 104 DELABORDE: Raimondi, 17.
- 105 Vgl. GRAMACCINI/MEIER: Kunst, 29.
- 106 BOREA: Vasari, 22; GREGORY: Vasari, 33; KAT. AUSST. Humanismus, 153; OBERHUBER: Raffaello, 335.
- 107 Das Blatt befindet sich im Klebeband It I/18, fol. 18 unten. Ein Verdacht findet sich schon auf in einer dort beiliegenden handschriftlichen Liste mit der Notiz: „? Ecke ausgebessert – Tinte –“. Ich danke Dr. Ingrid Kastel und dem Team im Studiensaal der Albertina für die Hilfe beim Auffinden dieses nicht katalogisierten Blattes.
- 108 Inv. Nr. DG 1971/522.
- 109 Vgl. PASSAVANT: Peintre-graveur, Bd. 5, 47 (Nr. 299), nicht in STRAUSS: Bartsch, Bd. 27.
- 110 DELABORDE: Raimondi, Nr. 301; ebenso FISHER: Introduction, 440. Die Angabe bei HELLER: Leben, Bd. 2/2, 667, auf späteren Abzügen sei das Zeichen des Marc Anton in der Mitte, dürfte sich auf die erwähnte Angabe „Ant. Sal. exc.“ beziehen, die auf den Verleger Antonio de Salamanca verweist. Dieser druckte in den 1530er Jahren Stiche Raimondis neu.
- 111 KRISTELLER: Beziehungen, 220–221, verneint eine enge geschäftliche Beziehung; siehe zum Thema BLOEMACHER: Raimondi, 22–25; OBERHUBER: Raffaello, mit weiteren Nachweisen.
- 112 Die Episode findet sich schon in der Erstauflage der Viten. VASARI: Leben II, 61; VASARI: Vite II, Bd. 4, 189–190; hierzu NESSELRATH: Gift; WOOD: Nachricht.
- 113 DOLCE: Aretino, 42; RHEIN: Dialog, 266.
- 114 OBERHUBER: Raffaello, 336–339; HÖPER: Freund, 55. Die beteiligten Künstler konnten aber ihre individuellen Projekte weiter verfolgen; vgl. PON: Raphael, 82–84.
- 115 WITCOMBE: Print, 29–30.
- 116 Tagebuch der Reise in die Niederlande in: DÜRER: Nachlass, Bd. 1, 158. Raffael war am 6. April 1520 gestorben; der im Tagebuch

- angesprochene Tausch erfolgte über einen Abgesandten Raffaele, der sich wegen der Tapisserien für die Sixtinische Kapelle in Flandern aufhielt; WOOD: Nachricht, 121.
- 117 So auch OBERHUBER: Raffaello, 335, 339, der ein Datum von 1515/16 annimmt.
- 118 So aber die weit verbreitete Meinung, u.a. Anna Cohn, KAT. AUSST. Dürer, 9; GETSCHER: Version, Bd. 1, 155; WEIXLGÄRTNER: DURO, 175. Das leere Täfelchen tritt bei Raimondi erstmalig in der ‚Kleinen Passion‘ nach Dürer auf; BLOEMACHER: Raimondi, 26.
- 119 BLOEMACHER: Raimondi, 27.
- 120 BOREA: Vasari, 22; OBERHUBER: Raffaello, 335; PON: Raphael, 72; WITCOMBE: Print, 31; zum leeren Täfelchen und seinen noch immer ungeklärten Fragen siehe auch BLOEMACHER: Raimondi; GRAMACCINI/MEIER: Kunst, 82; LANDAU/PARSHALL: Print, 143–145 (schreiben aufgrund des Täfelchens in Fn. 139 Raimondi die Urheber-schaft an den Kopien der ‚Kleinen Passion‘ ab und Agostino Veneziano zu); SHOEMAKER: Sources, 11. BROUN: Raphael, 22, sieht in dem leeren Täfelchen mit fehlendem Monogramm eine symbolische Erklärung, es handele sich um eine Reproduktion ohne Fälschungsabsicht.
- 121 KOHLER: Kunstwerkrecht, 175; die Stelle bei FIRMIN-DIDOT: Essai, Sp. 25. Ähnlich weisen GRAMACCINI/MEIER: Kunst, 30, zu Recht darauf hin, dass die Geschichte des Konflikts zwischen Dürer und Raimondi eine Interessenlage verdeutlicht, in der es sinnvoll wird, zwischen dem Entwerfer/Erfinder und Stecher, zwischen *inventio* und *executio* zu unterscheiden. Siehe ferner BLOEMACHER: Raimondi, 34; HÖPER: Freund, 51–52.
- 122 Vgl. BLOEMACHER: Raimondi, 34.
- 123 WOOD: Nachricht, 120.
- 124 PON: Raphael, 71–72.
- 125 GREGORY: Vasari, 16, 333; WEIXLGÄRTNER: DURO, 170.
- 126 Siehe GILLIS: Dürer, 91–93. Die Pforte stammt aus ‚Christus nimmt Abschied von seiner Mutter‘ [B.92], ebenso – mit Variationen – der Zaun am Baum. Die Pflanze im Vordergrund stammt aus dem Kupferstich des ‚Spaziergangs‘ [B.94], der Körper der Maria ist gespiegelt aus dem Titelblatt des ‚Marienlebens‘ [B.76]; die Gotteserscheinung aus der ‚Ruhe auf der Flucht nach Ägypten‘ [B.94].
- 127 BARTSCH: Peintre-graveur, Bd. 7, Nr. 45 (63). Anscheinend wird diese dem eigentlichen Katalogeintrag vorangehende Seite selten gelesen, da in der Literatur unzutreffend behauptet wird, Bartsch sehe den Stich als sicheres Werk Dürers an; so etwa GILLIS: Dürer, 92; MENDE: Klassifizierungssysteme, 19. Auch Bartsch zitiert korrekt und seitengenau Johann Hauer, in: VON MURR: Formschnitkunst, 95, der den Stich als Nachahmung erkennt: „Ist nach A. Dürers Handriß, oder dergleichen, jedoch von einem andern, nachgestochen, und nicht von seiner eigenen Hand.“ Zu Hauer als Dürerforscher siehe TACKE: Hauer.
- 128 DELABORDE: Raimondi, Nr. 291; PASSAVANT: Peintre-graveur, Bd. 5, 46: „indubitablement du graveur italien“.
- 129 VAN MIEGROET: Copies-fantômes, 48.
- 130 Vgl. PON: Raphael, 140.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bappert, Walter: Wege zum Urheberrecht. Die geschichtliche Entwicklung des Urheberrechtsgedankens, Frankfurt a.M. 1962.
- Von Bartsch, Adam: Le Peintre-Graveur, 21 Bde., Wien 1803–1821.
- Bently, Lionel/Kretschmer, Martin (Hgg.): Primary Sources on Copyright (1450–1900), [www.copyrighthistory.org].
- Bloemacher, Anne: Marcantonio Raimondi and Raphael: The Engraver's 'Empty Tablet Signature' as a Plurivalent Sign, in: Chicago Art Journal 18 (2008), 20–41.
- Borea, Evelina: Vasari e le stampe, in: Prospettiva 57 (1989), 18–38.
- Brenner, Danica: Agnes Dürers Druckprivileg. Zehn Jahre Schutz der Werkstattrechte Albrechts, in: Andreas Tacke/Franz Irsigler (Hgg.): Der Künstler in der Gesellschaft, Darmstadt 2011, 214–230.
- Broun, Elizabeth: The Portable Raphael, in: Kat. Ausst. The Engravings of Marcantonio Raimondi, Lawrence 1981, 20–46.
- Brown, Horatio F.: The Venetian Printing Press 1469–1800, London 1891.
- Bury, Michael: Infringing Privileges and Copying in Rome, c. 1600, in: Print Quarterly 22 (2005), 133–138.
- Büttner, Nils: „Künstlern und Kunstliebhabern wohlbekannt!“ Albrecht Dürer und seine Sammler, in: Gerd Unverfehrt (Hg.): Dürers Dinge. Druckgraphik aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen, Katalog Kunstsammlung der Universität Göttingen, Göttingen 1997, 27–36.
- Deazley, Ronan u.a. (Hgg.): Privilege and Property: Essays on the History of Copyright, Cambridge 2010.
- Delaborde, Henri: Marc-Antoine Raimondi. Étude historique et critique, Paris 1888.
- Dolce, Lodovico: Aretino oder Dialog über Malerei (1557), hrsg. von Rudolf Eitelberger von Edelberg, Wien 1871.
- Dürer, Albrecht: Schriftlicher Nachlaß, hrsg. von Hans Rupprich, 3 Bde., Berlin 1956–69.
- Dürer, Albrecht: Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528): Mit einem Katalog der Holzschnitte herausgegeben, kommentiert und in heutiges Deutsch übertragen von Berthold Hinz, Berlin 2011.
- Faietti, Marzia: Grundzüge der Marcanton-Forschung, in: Kat. Ausst. Humanismus in Bologna 1490–1510, Katalog Albertina, Wien 1988, 45–50.
- Firmin-Didot, Ambroise: Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois, Paris 1863.
- Fisher, Richard: Marc Antonio Raimondi, London 1868.
- Fisher, Richard: Introduction to a Catalogue of the Early Italian Prints in the British Museum, London 1886.
- Geisberg, Max: Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E.S., 2. Aufl., Leipzig 1923.
- Getscher, Robert H. (Hg.): An Annotated and Illustrated Version of Giorgio Vasari's History of Italian and Northern Prints from his Lives of the Artists, 1550 & 1568, Lewiston (N.Y.) 2003.
- Gieseke, Ludwig: Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts, Göttingen 1957.

- Gieseke, Ludwig: Vom Privileg zum Urheberrecht. Die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland bis 1845, Göttingen 1995.
- Gillis, Eric: D'après Albrecht Dürer: de la copie au faux, in: *Nouvelles de l'estampe* 2000, 84–94.
- Gramaccini, Norberto/Meier, Hans Jakob: Die Kunst der Interpretation: italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600, München 2009.
- Gregory, Sharon: Vasari and the Renaissance Print, Farnham 2012.
- Griffiths, Antony: Prints and Printmaking, 2. Aufl., Berkeley 1996.
- Hampe, Theodor: Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance, 3 Bde., Wien u.a. 1904.
- Heller, Joseph: Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's. Dürer's Bildnisse – Kupferstiche – Holzschnitte und die nach ihm gefertigten Blätter, Bamberg 1827.
- Heller, Kurt: Venedig. Recht, Kultur und Leben in der Republik, 697–1797, Wien 1999.
- Höper, Corinna: „Mein lieber Freund und Kupferstecher“: Raffael in der Druckgraphik des 16. bis 19. Jahrhunderts, in: *Kat. Ausst. Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Katalog Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern 2001, 51–119.
- Hutchison, Jane Campbell: Albrecht Dürer. A Biography, Princeton 1990.
- Jebens, Eleonore: Marc Anton Raimondis Jugendwerke bis zu seiner Ankunft in Rom, Berlin 1912.
- Kat. Ausst. Dürers Dinge, Katalog Kunstsammlung der Universität Göttingen, Göttingen 1997.
- Kat. Ausst. Dürer Through Other Eyes. His Graphic Work Mirrored in Copies and Forgeries of Three Centuries, Katalog Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown (Mass.) 1975.
- Kat. Ausst. The Engravings of Marcantonio Raimondi, Katalog The Spencer Museum of Art, Lawrence, Kansas, 1981.
- Kat. Ausst. The Genius of Venice 1500–1600, Katalog Royal Academy of Arts, London 1983.
- Kat. Ausst. Hans Baldung Grien in Freiburg, Katalog Augustinermuseum, Freiburg/Br. 2001.
- Kat. Ausst. Humanismus in Bologna 1490–1510, Katalog Albertina, Wien 1988.
- Kat. Ausst. Paper Museums. The Reproductive Print in Europe, 1500–1800, Katalog David & Alfred Smart Museum of Art, Chicago 2005.
- Kat. Ausst. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, Katalog Arezzo, Casa Vasari, Florenz 1981.
- Kat. Ausst. Raffaello in Vaticano. Katalog Vatikanische Museen, Mailand 1984.
- Kat. Ausst. Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Katalog Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern 2001.
- Kat. Ausst. Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts, Katalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, München 1978.
- Kat. Ausst. Wirkung und Nachleben Dürers. Neuerwerbungen und Leihgaben der letzten Jahre, Katalog Dürerhaus, Nürnberg 1976.
- Koerner, Joseph Leo: The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art, Chicago 1993.
- Kohler, Josef: Kunstwerkrecht, Stuttgart 1908.
- Korey, Alexandra M.: Creativity, Authenticity, and the Copy in Early Print Culture, in: *Kat. Ausst. Paper Museums. The Reproductive Print in Europe, 1500–1800*, Chicago 2005, 31–49.
- Kostylo, Joanna: From Gunpowder to Print: the Common Origins of Copyright and Patent, in: Ronan Deazley u.a. (Hgg.): *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*, Cambridge 2010, 21–50.
- Kristeller, Paul: Die italienischen Buchdrucker- und Verlegerzeichen bis 1525, Straßburg 1893.
- Kristeller, Paul: Marcantons Beziehungen zu Raffael, in: *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* 28 (1907), 199–229.
- Landau, David/Parshall, Peter W.: *The Renaissance Print 1470–1550*, New Haven/London 1994.
- Loewenstein, Joseph: *The Author's Due. Printing and the Prehistory of Copyright*, Chicago 2002.
- Löffler, Joachim: Künstlersignatur und Kunstfälschung. Zugleich ein Beitrag zur Funktion des § 107 UrhG, in: *Neue Juristische Wochenschrift* (1993), 1421–1429.
- Malvasia, Carlo Cesare: *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678.
- Mandich, Giulio: Venetian Patents (1450–1550), in: *Journal of the Patent Office Society* 30 (1948), 166–224.
- Mende, Matthias: Dürer – der zweite Apelles, in: *Willi Bongard/Matthias Mende* (Hgg.): *Dürer heute*, München 1971, 22–42.
- Mende, Matthias: Sammeln – Ordnen – Beschreiben. Klassifizierungssysteme Dürerscher Druckgraphik vor 1800, in: *Rainer Schoch u.a.* (Hgg.): *Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 2: *Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, München 2001, 9–27.
- Mende, Matthias: Zu einigen Aspekten der Druckgraphik Baldungs, in: *Kat. Ausst. Hans Baldung Grien in Freiburg*, Freiburg/Br. 2001, 85–96.
- Van Miegroet, Hans: Copies-fantômes et culture de l'imitation au début de l'époque moderne en Europe, in: *Sophie Raux u.a.* (Hgg.): *L'estampe un art multiple à la portée de tous?, Ville-neuve-d'Ascq* 2008, 47–64.
- Mummenhoff, Ernst: Ueber Nachdruck von Dürer's Arbeiten, in: *Archiv für Geschichte des Deutschen Buchhandels* 2 (1879), 237–238.
- von Murr, Christoph Gottlieb: *Formschneiderkunst: Albrecht Dürer*, in: *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur* 2 (1776), 156–169.
- Nagel, Alexander/Wood, Christopher S.: *Anachronic Renaissance*, New York 2010.
- Nagler, Georg Kaspar: Die Monogrammistinnen und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen, 5 Bde., München/Leipzig 1858–1879.
- Nesselrath, Arnold: Raphael's Gift to Dürer, in: *Master Drawings* 31 (1993), 376–389.
- Neumayr, Antonio: *Vita ed opere di Alberto Dürer, Venedig* 1822.
- Oberhuber, Konrad: Raffaello e l'incisione, in: *Kat. Ausst. Raffaello in Vaticano*, Milano 1984, 333–342.
- Oberhuber, Konrad: Marcantonio Raimondi: die Bologneser Anfänge und die erste römische Periode, in: *Kat. Ausst. Humanismus in Bologna 1490–1510*, Wien 1988, 52–88.
- Ottley, William Young: *An Inquiry into the Origin and Early History of Engraving*, 2 Bde., London 1816.
- Panofsky, Erwin: *Albrecht Dürer*, 3. Aufl., Princeton 1948.
- Parshall, Peter: *Imago Contrafacta: Images And Facts in The Northern Renaissance*, in: *Art History* 16 (1993), 554–579.
- Passavant, Johann David: *Le Peintre-Graveur*, 6 Bde., Leipzig 1860–1864.

- Petrucchi, Alfredo: Linguaggio di Marcantonio, in: *Bolletino d'Arte* 31 (1937), 403–418.
- de Piles, Roger: *L'Idée du peintre parfait*, London 1707.
- Plebani, Tiziana: *Venezia 1469. La legge e la stampa*, Venedig 2004.
- Pon, Lisa: 'Alla Insegna del Giesù'. *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.
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutionis oratoriae libri XII.* / *Ausbildung des Redners, zwölf Bücher*, hrsg. von Helmut Rahn, 2. Aufl., Darmstadt 1988.
- Rebel, Ernst: *Albrecht Dürer. Maler und Humanist*, München 1996.
- Rhein, Gudrun: *Der Dialog über die Malerei. Lodovico Dolces Traktat und die Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts mit einer kommentierten Neuübersetzung*, Köln 2008.
- Scherbaum, Anna: *Albrecht Dürers „Marienleben“*, Wiesbaden 2004.
- Schmidt, Peter: *Heilsvermittlung und Reproduktion. Die Mediengeschichte der Gnadenbildkopie im ausgehenden Mittelalter*, in: Wolfgang Augustyn/Ulrich Söding (Hgg.): *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung, Formen der Überlieferung*, Passau 2010, 373–403.
- Schoch, Rainer u.a. (Hgg.): *Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 Bde., München 2001.
- Schultheiß, Werner: *Albrecht Dürers Beziehungen zum Recht*, in: *Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg* (Hg.): *Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag Albrecht Dürers, Nürnberg 1971*, 220–254.
- von Seidlitz, Woldemar: *Kunstgeschichtliches zur Urheberfrage*, in: *Beiträge zum Urheberrecht. Festgabe für den XVII. internationalen literarischen und künstlerischen Kongress Dresden 1895*, Berlin 1895, 1–17.
- Seifert, Christian Tico: *Dürer's Fame*, Edinburgh 2011.
- Shoemaker, Innis H.: *Marcantonio and His Sources. A Survey of His Style and Engraving Techniques*, in: *Kat. Ausst. The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Lawrence, Kansas 1981, 3–18.
- Strauss, Walter L. (Hg.): *The illustrated Bartsch, Bd. 27: The Works of Marcantonio Raimondi and of his School*, New York 1978.
- Tacke, Andreas: *Johann Hauer. Nürnberger Flach- und Ätzmaler, Kunsthändler, Verleger und Dürerforscher des 17. Jahrhunderts. Eine Fallstudie zur handwerksgeschichtlichen Betrachtung des Künstlers im Alten Reich*, in: Ders. (Hg.): *„Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg“*. *Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts*, München 2001, 11–141.
- Thausing, Moriz: *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Leipzig 1876.
- Thausing, Moriz: *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, 2. Aufl., 2 Bde., Leipzig 1884.
- Toscanello Oratio: *Dittionario volgare et latino*, Venedig 1658.
- Turner, Jane (Hg.): *Dictionary of Art*, 34 Bde., London 1996.
- Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, 2. Aufl., 3 Bde., Florenz 1568.
- Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori: Nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. von Paola Barocchi und Rosanna Bettarini, 6 Bde., Mailand 1966–1987.
- Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, hrsg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1878–1885.
- Vasari, Giorgio: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567*, hrsg. von Ludwig Schorn und Ernst Förster, 6 Bde., Stuttgart/Tübingen 1832–1849.
- Vasari, Giorgio: *Leben des Raffael*, hrsg. von Alessandro Nova, Berlin 2004.
- Vogel, Martin: *Deutsche Urheber- und Verlagsrechtsgeschichte zwischen 1450 und 1850: sozial- und methodengeschichtliche Entwicklungsstufen der Rechte von Schriftsteller und Verleger*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 19 (1978), Sp. 1–190.
- Vogt, Christine: *Das druckgraphische Bild nach Vorlagen Albrecht Dürers (1471–1528). Zum Phänomen der graphischen Kopie (Reproduktion) zu Lebzeiten Dürers nördlich der Alpen*, München 2008.
- Waldau, Georg Ernst: *Vermischte Beyträge zur Geschichte der Stadt Nürnberg*, Bd. 1, Nürnberg 1786.
- Weixlgärtner, Arpad: *Alberto Duro*, in: Ders./Leo Planiscig (Hgg.): *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag*, Wien 1927, 162–186.
- Witcombe, Christopher: *Copyright in the Renaissance*, Leiden 2004.
- Witcombe, Christopher: *Print Publishing in Sixteenth-century Rome: Growth and Expansion, Rivalry and Murder*, Turnhout 2008.
- Wood, Christopher S.: *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago 2008.
- Wood, Christopher S.: *Eine Nachricht von Raffael*, in: Teja Bach/Wolfram Pichler (Hgg.): *Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München 2009, 109–137.
- Württemberg, Thomas: *Albrecht Dürer und das Strafrecht der Stadt Nürnberg*, in: *Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft* 61 (1942), 139–165.
- Württemberg, Thomas: *Das Kunstfälschertum. Entstehung und Bekämpfung eines Verbrechens vom Anfang des 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, 2. Aufl. Leipzig 1970.
- Württemberg, Thomas: *Albrecht Dürer. Künstler, Recht, Gerechtigkeit*, Frankfurt a.M. 1971.
- Zerner, Henri: *À propos de faux Marcantoine: Notes sur les amateurs d'estampes à la Renaissance*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 23 (1961), 477–481.

## BILDNACHWEIS

Abb. 1: Rijksmuseum; Abb. 2 u. 3: Archivio di Stato / Wikimedia Commons; Abb. 4: Bildarchiv des Kunsthistorischen Instituts Bonn; Abb. 5: Bayerische Staatsbibliothek; Abb. 6: © Trustees of The British Museum; Abb. 7 u. 8: Albertina; Abb. 9: © Trustees of The British Museum; Abb. 10: Bildarchiv des Kunsthistorischen Instituts Bonn; Abb. 11: Imaging Department © President and Fellows of Harvard College