

Isabell Franconi

Raffael und Rubens im Wettstreit?

Zum vergleichenden Sehen als künstlerischer Strategie am Beispiel von Kopien nach Raffaels *Transfiguration* und Rubens' *Himmelfahrt Mariä* aus der Hand Pier Lorenzo Spoletis (1682–1729) in Finale Ligure*



Abb 1: Das Museo des Ferrante Imperato, in: Ferrante Imperato, *Dell'istoria naturale*, Venedig 1599. (Franconi 2020, *Notizie*, S. 250, Abb. 22)



Abb. 2: Willem van Haecht, *Die Galerie der Cornelis van der Geest*, 1628, Öl / Leinwand, 100 x 130 cm. Antwerpen, Rubenshuis. (Franconi 2020, *Notizie*, S. 434, Tafel XXXI)

Einleitung

Sobald uns mindestens zwei Objekte gleichzeitig begegnen, vergleichen wir sie unbewusst miteinander im Hinblick auf Analogien und Differenzen. Wir autopsieren sie sozusagen mittels unseres Blicks. Es liegt in der Natur der Sache, dass auch der vorliegende Beitrag sich dem nicht entziehen kann, denn bereits der Anbringungsort der hier besprochenen Kopien aus der Hand des heute in Vergessenheit geratenen Malers Pier Lorenzo Spoletis (1682–1729) setzt die Objekte in Bezug zueinander und provoziert einen Vergleich durch den Betrachter. Dessen, so meine These, war sich der Kopist bewusst, und es ist davon auszugehen, dass der Künstler Abweichungen von den Originalen willentlich vorgenommen hat, um deren Bildaussage neu zu gewichten bzw. die Gemälde überhaupt erst zu vergleichbaren Objekten zu machen.

Trotz seiner langen Geschichte hat sich der Terminus „Vergleich“ nicht zu einem zentralen Begriff der Philosophie, Kunst- und Kulturwissenschaften entwickelt und eine wissenschaftliche Annäherung findet erst in jüngerer Zeit statt[1]. Vergleiche dienen dem Menschen einerseits dazu, sich in der Gesellschaft zu verorten[2]. Andererseits ist die Methode des Vergleichs aber auch eine komplexe intellektuelle und erlernbare Heuristik zum Erkenntnisgewinn, die ihre Ursprünge in der Antike hat und die keineswegs nur auf Bilder angewendet werden kann[3]. Zur systematischen Anwendung kam sie schon lange vor dem Entstehen der (vergleichenden) akademischen Wissenschaften: Das Aufkommen frühneuzeitlicher Wunderkammern und *Studioli* führte dazu, dass private Sammlerinnen und Sammler spezifische Interessen (Naturwissenschaft, Literatur, Kunst usw.) herausbildeten und

begannen, die Exponate thematisch zu ordnen[4]. Bereits 1565 veröffentlichte Samuel Quiccheberg die vermutlich früheste Anleitung zum sinnvollen Ordnen von Exponaten am Beispiel einer fiktiven Sammlung[5]. Es ist jedoch davon auszugehen, dass der tatsächliche Aufbau der Kabinette in der Regel von der von Quiccheberg vermittelten Idealvorstellung abwich und häufig nicht systematisch war. Ob und inwieweit die durch Gemälde und Stiche überlieferten Darstellungen frühneuzeitlicher Kunst- und Wunderkammern die zeitgenössische Ausstellungspraxis wahrheitsgemäß wiedergeben, ist fraglich[6], doch lassen diese sogenannten Galeriewerke allesamt erkennen, dass die Erschließung des in den Sammlungen gespeicherten Wissens ein äußerst kommunikativer Akt war und der intensiven Betrachtung der Objekte eine zentrale Rolle zukam (Abb. 1–2).

Die Autopsie bzw. Augenzeugenschaft etablierte sich im 17. Jahrhundert als wissenschaftliche Methode: „Erfahrung“ und „Beobachtung“ waren zentrale Kategorien dieses Wissenschaftsverständnisses und die experimentelle Durchführung machte (naturwissenschaftliche) Vorgänge sichtbar und damit erfahrbar[7]. Diese Methode wurde besonders am mediceischen Hof unter Leopoldo de' Medici (1617–1675) im Rahmen von Versuchen der Accademia del Cimento und hier allen voran durch Francesco Redi (1626–1697) erprobt. Für Redi und seine Zeitgenossen waren Erfahren bzw. Erkennen – Termini, die auch prominent in den Titeln ihrer Schriften angeführt werden – gleichbedeutend mit Wissen und damit paradigmatischer Beweis[8].

In Bezug auf Kunstwerke ist der Bildvergleich seit der Antike belegt, und zwar zunächst als Inszenierung eines künstlerischen Wettstreits im Sinne des Paragone (dem das italienische Verb „paragonare“, also „vergleichen“, inhärent ist)[9], bevor er sich im 17. Jahrhundert als kennerschaftliche Methode etablierte. Filippo Baldinucci (1624–1696), der unter Leopoldo und nach dessen Tod für dessen Neffen Cosimo III. (1642–1723) die mediceischen Zeichnungs- und Ge-

mäldesammlungen ordnete, maßgeblich erweiterte und später auch mit dem Aufbau der Selbstbildnissammlung betraut wurde, und der die Kennerschaft als Profession begründete, berichtet beispielsweise im Vorwort der von ihm verfassten *Notizie de' Professori del disegno*, er habe allein durch das Betrachten der von ihm geordneten Zeichnungen („con la sola vista“) sowohl die Entwicklung als auch die Verbesserung der Kunst erkannt[10]. Darüber hinaus diente ihm die vergleichende Gegenüberstellung von Zeichnungen und Gemälden zur Überprüfung von Zuschreibungen, zur Beurteilung und Bewertung von Kunstwerken sowie zur Unterscheidung von Originalen und Kopien, wie ich im Folgenden zeigen werde[11]. Der Bildvergleich kann überdies weitere Funktionen haben: Auf formaler bzw. stilistischer Ebene vermag er Unterschiede aufzuzeigen, auf typologischer Ebene Analogien herauszustellen[12]. Vergleichbarkeit kann aber auch motivisch, zeitlich, örtlich und damit auf einer nicht sichtbaren Ebene hergestellt werden[13] – man denke beispielsweise an die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geführte Diskussion, ob Gemälde in den sich nun für ein breites bürgerliches Publikum öffnenden Museen chronologisch nach ihrer Entstehungszeit oder geografisch nach Schulen zu ordnen seien[14], oder aber auch an die an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert geführte, als *Querelle des Anciens et des Modernes* bezeichnete Debatte, die sich der Frage widmete, inwieweit die Antike als Vorbild für die Moderne dienen könne[15].

Die im vorliegenden Beitrag thematisierten Werke, die sich im Chorraum der Kirche San Biagio in Finale Ligure befinden[16] (Abb. 3), erlauben einen Bildvergleich auf mehreren Ebenen, nämlich einerseits motivisch auf der Objektebene im direkten formalen Vergleich der beiden Kopien und – zumindest für kunstversierte Betrachter und Betrachterinnen – theoretisch auf einer übergeordneten Ebene im Vergleich von Original und Kopie andererseits. Darüber hinaus kann der Vergleich auch zeitlich erfolgen, da Werke der Hochrenaissance und des Barock ge-

genübertgestellt werden. Es handelt sich hier also um ein besonders eindrückliches Beispiel für die Umsetzung des Bildvergleichs als Strategie, die dezidiert auf vergleichendes Sehen im Sinne des Paragone angelegt ist und bei dem – so scheint es auf den ersten Blick – zwei zunächst völlig unterschiedliche Sujets gegenübergestellt wurden: An der linken Seitenwand befindet sich Raffaels *Transfiguration*, ihr gegenüber ist eine *Himmelfahrt Mariä* Rubens' platziert. Selbstverständlich handelt es sich nicht um Originale und der sachkundige Betrachter erkennt sofort, dass es keine treuen Kopien sind. Sie stammen aus der Hand Pier Lorenzo Spoletis, der sie im Jahr 1722 fertigstellte.

Ist im Folgenden von Kopie die Rede, meint dies die Nachbildung eines Originals bzw. „Urbilds“ durch eine fremde Hand. Das Begriffsfeld sowie die Zwecke, für die Kopien angefertigt wurden und werden, sind allerdings weit und müssen immer im Zusammenhang mit den jeweiligen zeitlichen und örtlichen Bewertungsmaßstäben gesehen werden^[17]. Seit der Antike waren *imitatio* bzw. *aemulatio* – also nicht nur die Nachahmung, sondern bestenfalls das Übertreffen des Vorbilds – zentrale Disziplinen der Künste, die ihre Ursprünge in der Rhetorik haben^[18]. Problematisch sind Kopien nur dann, wenn (wissentlich und somit mit betrügerischer Absicht) vorgegeben wird, dass es sich um ein Original handelt. In diesem Fall, der auf Spoletis Kopien nicht zutrifft, spricht man heute eher von Fälschungen als von Kopien^[19]. Der italienische Arzt, Kunsttheoretiker und Biograph Giulio Mancini (1559–1630) war der erste, der – aufbauend auf Methoden der Paläographie, also der Handschriftenkunde – ein Regelwerk entwickelte, mit dessen Hilfe es Sammlerinnen und Sammlern möglich sein sollte, Kopien von Originalen zu unterscheiden^[20]. Dieses wurde von Filippo Baldinucci in der 1687 publizierten *Lettera a Vincenzo Capponi* weiterentwickelt, in der er dafür plädierte, Kopien nach ihrer Qualität zu unterscheiden. Er ist der Auffassung, sie trügen grundsätzlich dazu bei, die Kunst zu perfektionieren – zumindest, wenn gute Vorbilder kopiert würden^[21]. In

seinem *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno* definiert Baldinucci zudem eine Kopie als „[...] opera che non si fa di propria invenzione, ma si ricava per l'appunto da un'altra, o sia maggiore, o minore, o uguale all'originale“^[22] und ein Original dementsprechend als „[...] pittura, scultura, o altra simil cosa, che è la prima a essere stata fatta, e dalla quale non ne sono state cavate le copie“^[23]. Dass gemalte Kopien häufig nicht den Idealzustand eines Faksimiles erreichen, konnte Sebastian Dohe im Rahmen seiner Forschungen zu Raffaels *Transfiguration* nachweisen^[24]. Diese „Übersetzungsvarianz“ findet sich auch in Spoletis Kopien für San Biagio.

Pier Lorenzo Spoleti und der Auftrag für San Biagio

Die wohl umfangreichsten und mutmaßlich einzigen überlieferten Informationen zu Pier Lorenzo Spoleti liefert Carlo Giuseppe Ratti (1737–1795) in seiner Neuauflage von Raffaele Soprani's *Vite de' pittori, scultori et architetti genovesi*^[25]. Ihm zufolge war Spoleti trotz seiner „molta abilità nel fare ritratti“^[26] in Italien bereits bei Erscheinen der Biographie Ende der 1760er Jahre unbekannt. Er wurde vermutlich 1682^[27] in Finale Ligure geboren und wuchs nach dem frühen Tod seiner Eltern bei einer Tante auf, die sein künstlerisches Talent erkannte und ihn ins etwa 80 Kilometer entfernte Genua zu Domenico Piola (1627–1703) in die Lehre gab^[28]. Zwar habe Spoleti dort Fortschritte gemacht, doch seinem Lehrer habe dies nicht genügt, weshalb er ihn noch vor Beendigung der Ausbildung aus der Werkstatt entlassen und zurück in seine Heimatstadt geschickt habe. Nach seiner Rückkehr aus Genua habe Spoleti sich trotz großer Zweifel dazu entschieden, Maler zu werden und das Studium wieder aufgenommen, allerdings ohne Lehrmeister. Stattdessen habe er seinem Biographen zufolge auf Grundlage von „buoni esemplari, che andò investigando“^[29] sowie nach Zeichnungen, die er selbst gesammelt hatte, geübt. Auf diese Weise habe er sich zu einem sehr



Abb. 3: San Biagio, Chorraum mit Hochaltar. (© Isabell Franconi)



Abb. 4: Pier Lorenzo Spoleti, *Madonna delle Grazie e delle Anime purganti*, um 1720?, Öl / Leinwand, Maße unbekannt. Finale Ligure, San Biagio. (© Carlo Lovisolo)

lobenswerten Maler entwickelt, auf den einige spanische Ritter aufmerksam geworden seien, die ihn ermutigten, nach Spanien zu reisen, da er dort weitere Fortschritte machen könne^[30]. Spoleti habe umgehend seine Heimat verlassen und sei auf dem Meeresweg nach Cádiz gereist, wo er mit einem Empfehlungsschreiben beim Statthalter vorstellig geworden sei, der ihn Ratti zufolge freundlich empfing und in seinen Palast aufnahm. Schon bald sei der Statthalter jedoch nach Madrid berufen worden, wohin Spoleti ihn begleitet und wo er die Möglichkeit genutzt habe, im Escorial die zahlreichen Werke der bedeutendsten Künstler – namentlich genannt wird lediglich Tizian – zu studieren. Dort habe er seine Fähigkeiten als Kopist derart verbessert, „che potè ricavare alcuni quadri, al cui paragone quelle copie non si distinguevano dagli origi-

nali“^[31]. Er sollte acht Jahre in Madrid bleiben, bevor er für weitere vier Jahre nach Lissabon ging, wo er Rattis Ausführungen zufolge unter anderen die königliche Familie porträtierte^[32]. Im Anschluss an seinen Aufenthalt in Portugal sei er über Madrid zurück nach Genua gereist. Bevor er von dort in seine Heimatstadt Finale zurückkehrte, habe er seinem Lehrer Piola einen Besuch abgestattet und ihm einige seiner Werke, die er aus Spanien mitgebracht hatte, präsentiert. Piola habe sich erstaunt über die Entwicklung und den Erfolg seines ehemaligen Schülers gezeigt. Dass Spoleti sich erst verbessert habe und auch in Italien erfolgreich wurde, als er nach Spanien ging und ausgerechnet die Werke Tizians studierte, ist bemerkenswert. Üblicherweise schilderten italienische Vitensreiber in Bezug auf nichtitalienische Maler, ihre Arbeiten hät-

ten erst Verbesserung erfahren, nachdem sie in Italien die Werke der bedeutendsten (römischen und florentinischen) Künstler sowie Antiken studiert hätten[33]. Spoleti hingegen habe sich auf der iberischen Halbinsel verbessert, wenngleich auch „nur“ als Kopist, indem er gerade nicht die Werke römischer, florentinischer oder gar spanischer Künstler studierte, sondern die des Flamen Rubens und des Venezianers Tizian. Zurück in Finale habe Spoleti zunächst vor allem Mitglieder bedeutender Familien und einige Statthalter porträtiert[34]. Zahlreiche Werke Spoletis „di molto merito“ befänden sich zudem in San Remo im Besitz seines Schwiegersohnes („un Cittadino di casa Pesante“), darunter einige Kopien nach Rubens, „in copiar le Opere del quale ebbe molta felicità“[35] sowie sechs „herrliche“ („superbi“) Landschaftsgemälde aus der Hand Tizians, die Spoleti in Madrid erworben habe und die sich der Legende zufolge vormals im Schlafgemach des spanischen Königs Karl V. (1500–1558) befunden hätten[36].

Die Tatsache, dass Spoleti aber vor allem als Kopist tätig war – in Finale dokumentiert Ratti unter anderem verschiedene Darstellungen aus dem Leben Jesu, die er mit „ottima imitazione“[37] nach verschiedenen Autoren kopiert habe – und daher das Studium seiner eigenen *invenzione* vernachlässigte, habe seinem Biographen zufolge dazu geführt, dass er lediglich eine „fantasia poco fertile, e poco pronta ad Opere di vasta composizione“[38] ausgebildet habe. So wundert es nicht, dass Rattis Urteil in Bezug auf Altartafeln, die sich noch heute in San Biagio befinden und auf Spoletis eigenen Bilderfindungen beruhen, verhalten ausfällt: eine *Madonna delle Grazie e delle Anime purganti* (Abb. 4), die Darstellungen des Heiligen *Filippo Neri* in der Apsis (Abb. 3) sowie des *Thomas, der seinen Finger in die Wunde legt* (Abb. 5), seien „per vero dire, non [...] troppo eleganti di composizione: ma con tutto ciò non lasciano di piacere per la delicatezza de’ tratti, e proprietà de’ colori“[39].

Dafür sei er als Kopist umso herausragender gewesen und dies werde deutlich, wenn



Abb. 5: Pier Lorenzo Spoleti, *Heiliger Thomas, der seinen Finger in die Wunde legt*, um 1720?, Öl / Leinwand (?), Maße unbekannt. Finale Ligure, San Biagio. (© Isabell Franconi)

man die Kopien – vor allem die beiden in San Biagio – sieht: „bisogna veder queste copie, per formar giusto concetto dello Spoleti“[40]. Die Abweichungen hinsichtlich des Kolorits begründet Ratti mit der Tatsache, Spoleti habe sich Drucken („pure stampe“) als Vorlage bedient und dieses daher nach seiner eigenen Geisteskraft („genio suo naturale“) gestaltet. Dennoch seien besonders die Köpfe der Figuren sehr getreu („con tanta somiglianza“) von den kleinen Vorlagen in die großformatigen Gemälde übertragen worden und die Physiognomie bemerkenswert[41].

Die im Archivio Storico Diocesano di Savona überlieferten schriftlichen Quellen geben Aufschluss darüber, dass „Pier Lorenzo Spoleti di questo Borgo“ am 3. August 1719 damit beauftragt wurde, „[...] dipingere nel termine di altri tre all’or che se gli sarà consegnato le Tele, e li due Telari cioè una, che rap[presen]ta la Transfigurazione di Giesù Cristo N. S. nel Mons

Tabor; e l'altra l'Assunzione in Cielo della Beata Vergine dà riporsi ne vani, che sono in Sancta Sanctorum, nelle due ali laterali, per le quali si e patuito pagare li filippi duecento e vent'una (?) [...]“[42]. Der Beweggrund der Auftraggeber für die Wahl ausgerechnet dieser beiden Sujets sowie für den vorgesehenen Aufstellungsort erschließt sich aus den Quellen nicht. Was daraus jedoch hervorgeht, ist die Erkenntnis, dass Spoleti zwar konkret mit den Sujets, nicht aber explizit mit der Anfertigung von Kopien beauftragt wurde. Es ist daher davon auszugehen, dass die Entscheidung für Kopien sowie die Auswahl der spezifischen Vorlagen in Spoletis eigenem Ermessen lagen und ihm das Potenzial, das diese ihm für eine vergleichende Gegenüberstellung boten, bewusst war. Folgen wir also Rattis Aufforderung und betrachten die beiden Werke und ihre jeweiligen Vorlagen eingehender.

Transfiguration Christi

Raffaels *Transfiguration Christi* (Abb. 6) nimmt eine besondere Stellung in seinem Œuvre ein: Es ist das größte von ihm geschaffene Altargemälde und zugleich sein letztes Werk, an dem er bis zu seinem Tod im April 1520 arbeitete[43]. Es entstand – möglicherweise als inszenierter Wettstreit – im Auftrag Giulios de' Medici, der es gemeinsam mit einer *Auferweckung des Lazarus*[44] von Sebastiano del Piombo der Kathedrale Saint-Just-et-Saint-Pasteur in Narbonne stiften wollte, wohin die beiden Gemälde jedoch nie gelangten[45]. Stattdessen wurden sie bereits eine Woche nach Raffaels Tod im Vatikan ausgestellt und Giulio ließ für Narbonne eine Kopie anfertigen[46].

Raffael vereint in seinem hochrechteckigen Gemälde zwei in den Evangelien nacheinander und an unterschiedlichen Orten stattfindende Ereignisse – in der oberen Bildhälfte die Verklärung Christi auf dem Berg Tabor und in der unteren die Heilung des mondsüchtigen Knaben – und verknüpft diese kompositorisch äußerst geschickt über Farbgebung, Gesten, Affekte und Körper miteinander. Die Szene in der unteren

Bildhälfte ist aus zwei Figurengruppen zusammengesetzt[47], die über die kniende Frauengestalt in Rückenansicht im Bildvordergrund miteinander verbunden werden[48]. Der Betrachter wird über die sitzende Vermittlerfigur am unteren linken Bildrand – vermutlich der Apostelevangelist Matthäus – in den Handlungsablauf eingeführt[49]. In seiner Rechten hält er ein aufgeschlagenes Buch und er streckt dem Betrachter seinen nackten rechten, sich in einer Pfütze spiegelnden Fuß sowie seine linke Hand entgegen, hat den Blick aber vom Betrachter ab- und dem Bildgeschehen zugewendet. In der Pfütze spiegelt sich zugleich der Mond, der den Grund für den epileptischen Anfall („morbus lunaticus“) des Knaben in der rechten Bildhälfte darstellt, in Form eines hellen Lichtreflexes[50]. Matthäus gehört zu einer Gruppe von neun Aposteln, die mit theatralischer Gestik und Mimik den Anfall des Knaben in der rechten Figurengruppe verfolgen. Lediglich die zwei Apostel hinter dem Sitzenden scheinen der sich über ihnen auf dem Hügel ereignenden Verklärung gewahr zu werden und weisen mit ausgestreckten Armen energisch darauf hin – derjenige im roten Gewand ist Rudolf Preimesberger zufolge mit Jacobus Minor zu identifizieren[51]. Die übrigen Apostel jedoch sind gefesselt von dem Geschehen in der rechten Figurengruppe und auch der Apostel in der Bildmitte leitet den Blick des Betrachters mit energischem Fingerzeig darauf. Dort steht der von einem Anfall erfasste Knabe mit nach oben gerichtetem, verdrehtem Blick und verzerrtem Gesicht, während er die Arme senkrecht entgegengesetzt ausgestreckt hat. Hinter ihm, ihn stützend, steht eine männliche Figur, die traditionell als der Vater des Jungen identifiziert wird und mit panischem, hilflosem Blick den ihm gegenüberstehenden Apostel, der nach oben deutet, anstarrt. Auch die übrigen Apostel der Gruppe erscheinen hilflos, da sie den Knaben nicht heilen können, was erst der in der oberen Bildhälfte hinabsteigende Christus zu tun vermag. Dies wird zugleich durch den nach oben weisenden Jünger am rechten Bildrand suggeriert. Ob die Apostel allerdings tatsächlich bemerken, was



Abb. 6: Raffael, *Transfiguration Christi*, 1516–1520, Öltempera / Holz, 410 x 279 cm. Vatikanstadt, Pinacoteca Vaticana.



Abb. 7: Pier Lorenzo Spoleti nach Raffael, *Transfiguration Christi*, 1722, Öl / Leinwand, Maße unbekannt. Finale Ligure, San Biagio. (© Carlo Lovisolo)

auf dem Gipfel vor sich geht, kann nicht mit Sicherheit beantwortet werden, zumal die Gruppe auch kompositorisch durch einen dunklen Schatten von der oberen Szene separiert ist. Der erwähnten *figura serpentinata* in Rückenansicht kommt eine Scharnierfunktion in der Komposition zu: Ihr Blick ist über die Schulter nach links gewendet, während ihre Arme nach rechts deuten. Beide Gruppenverhalten sich sowohl hinsichtlich der Affekte als auch des Kolorits komplementär zueinander. Während die von warmen Farben gekennzeichnete Apostelgruppe, die von einem in kalten Farben gestalteten Hintergrund umgeben wird, eine beeindruckende *varietà* höchst kalkulierter Gestik aufweist und präzise

verschiedene Typen ausformt, handelt es sich bei den Jüngern um eine in kalten Farben gestaltete, undifferenzierte, dicht beieinanderstehende Gruppe, die von warmen Farben umgeben wird und die durch offene Münder, weit aufgerissene Augen und flehende Gesten vielfach gegen das *Decorum* verstößt^[52]. Die pyramidal nach oben deutenden Gesten beider Gruppen leiten den Blick des Betrachters schließlich in die obere Bildhälfte, die von der schwebenden Christusfigur mit emporgehobenen Armen vor mandorla-förmigen Wolken, und von den Propheten Moses und Elias flankiert, dominiert wird. Darunter liegen die Apostel Jakobus, Petrus und Johannes, die sich, geblendet vom gleißenden Licht,

das von Christus ausgeht, die Augen verschatten. Das Geschehen wird von zwei männlichen Figuren am linken Bildrand beobachtet, die als die beiden frühchristlichen spanischen Märtyrer und Heiligen Justus und Pastor identifiziert wurden[53]. Im Gegensatz zur durch die starken Affekte erzeugten Unruhe in der unteren Bildhälfte, die durch die Intensität des Kolorits zusätzlich verstärkt wird, wirkt die obere durch die gedeckten Farben – allen voran Weiß- und Blautöne – und die kreisförmige Anordnung der Figuren harmonisch und ausgeglichen.

Sowohl die literarische als auch die bildliche Rezeption des Gemäldes ist außerordentlich gut dokumentiert und wurde von Sebastian Dohe akribisch zusammengetragen. Er konnte zudem zeigen, dass sich Kopien und Bildzitate der *Transfiguration* im 17. und 18. Jahrhundert vor allem in kleineren Kirchen finden. Dazu zählt auch die großformatige Kopie aus der Hand Pier Lorenzo Spoletis (Abb. 7), auf die Dohe lediglich cursorisch in einer Fußnote verweist und über die er urteilt, sie verzeichne die Physiognomien stark[54]. Ein Studium des Werks *in situ* kann Dohes Urteil jedoch nicht bestätigen und bereits Carlo Giuseppe Ratti lobte besonders die „*somiglianza delle fisionomie*“[55].

Nichtsdestotrotz sind eklatante Unterschiede sowohl hinsichtlich des Formats – Spoletis Version ist oben rund –[56] als auch hinsichtlich der farblichen Gestaltung zu Raffaels Original nicht von der Hand zu weisen. Bereits sein Biograph Ratti wies darauf hin und erklärte die farblichen Abweichungen mit der Tatsache, dass Spoletis sich Druckgrafiken („*pure stampe*“) als Vorlage bedient habe[57]. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es sich um gezielte, kalkulierte Modifikationen handelte, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, denn Spoletis griff darüber hinaus noch an anderen Stellen ein und veränderte die Gesamtwirkung bzw. die Bildaussage entscheidend: Er eliminierte die Vedute im rechten Bildhintergrund, die Pfütze zu Füßen des Matthäus sowie Justus und Pastor am linken Bildrand. Zudem stellt er die Vegetation weniger detailliert dar, was einerseits eine Fokussierung auf

das figürliche Geschehen zur Folge hat und andererseits bewirkt, dass nicht nur die Gruppe der Jünger, sondern auch der Apostel durch eine breite Schattenpartie von der Verklärungsszene getrennt wird. Justus und Pastor waren im für die Kopien vorgesehenen Ausstellungskontext überflüssig geworden, doch der Verzicht auf die Wiedergabe der Pfütze und des sich darin spiegelnden Mondes ist nicht unproblematisch, denn damit fehlt nicht nur der Grund für den „*morbus lunaticus*“ des Jungen. Darüber hinaus wird dadurch die zeitliche Verknüpfung der beiden Geschehnisse im Bild, die in Raffaels Gemälde die spezifische *difficoltà* bedingte, aufgebrochen: Während die Spiegelung der Mondsichel das Gemälde zu einem Nachtstück machte und zugleich die Legitimation für den Anfall des Jungen liefert, deutet die Morgenröte im rechten Bildhintergrund bereits den folgenden Tag an, der Heilung verspricht[58].

Auch Raffaels kalkulierte Farbgestaltung, die wichtiges Element für die Opposition der beiden Figurengruppen in der unteren Bildhälfte war, wurde von Spoletis modifiziert. Dohe hat dies für zahlreiche Kopien nachweisen können und nimmt an, dass es oftmals ökonomische Gründe hatte, da auf teure Farbpigmente wie Ultramarin verzichtet wurde[59]. Es ist jedoch davon auszugehen, dass Spoletis diese Änderungen auch vorgenommen hat, um den Schwerpunkt der Bildaussage zu verlagern. Eine vergleichende Gegenüberstellung beider Gemälde zeigt, dass das Kolorit in Spoletis Version insgesamt gedeckter ist; besonders die untere Bildhälfte wirkt dadurch homogener. Es fällt aber auf, dass jene Figuren, denen schon in Raffaels Version eine zentrale Rolle in der Erzählung bzw. für den Erzählverlauf zukam, buntfarbig und zu Raffaels Version unverändert dargestellt wurden. Konkret handelt es sich um Matthäus am unteren linken Bildrand, der als Vermittlerfigur den Betrachter in das Geschehen einführt, und um Jacobus Minor, der die Brücke zur Bilderzählung in der oberen Bildhälfte schlägt, sowie um den mondsüchtigen Knaben. Besonders die Figuren im Hintergrund sowie die Gruppe in der Mitte

sind in dunklen bzw. gedeckten Erdtönen dargestellt, sodass die Gesamtwirkung in Spoletis Version eine völlig andere ist als in Raffaels. Die untere Bildhälfte erscheint auf diese Weise weniger theatralisch und der Blick des Betrachters wandert nicht zwischen den beiden Figurengruppen hin und her. Stattdessen treten zwei Figuren kontrastreich hervor, die gegensätzlicher nicht sein könnten, aber dennoch zwei Schönheitsideale repräsentieren: die kniende Rückenfigur, die die „bellezza ideale“ verkörpert und über die Preimesberger urteilt, sie sei „vielleicht die schönste Figur des Bildes“^[60] sowie der mond-süchtige Knabe zu ihrer Rechten, der zeigt, dass auch (künstlerisch) Hässliches schön sein kann, wenn es schön nachgeahmt ist, wie es ästhetische Theorien seit der Antike formulieren^[61].

Für die obere Bildhälfte, die die Verklärungsszene zeigt, wählte Spoleti im Vergleich zu Raffaels Version weniger intensive Farben, sodass sich die obere Zone noch stärker von der unteren absetzt, wenngleich das Kolorit der Gewänder überwiegend denen in Raffaels Gemälde entspricht. Der Fokus liegt hier also vor allem auf dem Verklärungsgeschehen bzw. auf dem Moment des Auffahrens. Dieser Eindruck wird zusätzlich durch Spoletis Verzicht auf die Darstellung von Justus und Pastor und die weniger detailliert ausarbeitete Vegetation verstärkt.

Mit hoher Wahrscheinlichkeit diente nicht Raffaels Version und damit nicht das Original als Vorlage für Spoleti. Seinem Biographen Carlo Giuseppe Ratti zufolge seien die beiden Kopien in San Biagio, wie bereits erwähnt, auf Grundlage von Drucken entstanden^[62]. Von ihm wissen wir jedoch auch, dass Spoleti während seines langjährigen Aufenthaltes auf der iberischen Halbinsel intensiv die Werke im Escorial – wo sich auch mehrere Kopien nach Raffaels *Transfiguration* befanden – kopierte und daher muss die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass nicht nur monochrome Druckgrafiken als unmittelbare Vorlage gedient haben könnten. Ob Spoleti tatsächlich im Besitz der von Ratti erwähnten Sammlung von Zeichnungen und Druckgrafiken war, ist im Übrigen nicht gesi-

chert, da diese nicht überliefert ist. Zwar steht nicht die Frage nach der konkreten Vorlage, sondern die Erkenntnis, dass Spoleti dezidiert *diese* beiden Werke – Raffaels *Transfiguration* und Rubens' *Himmelfahrt Mariä* – auswählte, um sie im Sinne des vergleichenden Sehens gegenüberzustellen, im Zentrum des vorliegenden Beitrags. Dennoch lohnt ein Blick auf mögliche Vorlagen. Zwar nennt Ratti in Bezug auf die Gemälde, die Spoleti im Escorial kopierte, lediglich Tizian namentlich, doch wissen wir, dass sich zu jener Zeit mindestens drei Kopien unbekannter Maler nach Raffaels *Transfiguration* unterschiedlicher Qualität und Größe, von denen heute nur zwei überliefert sind, dort befunden haben. Beide zeigen Justus und Pastor, weichen hinsichtlich der Physiognomie aber teils stark von Raffaels Vorlage ab^[63]. Darüber hinaus befanden sich seinerzeit zahlreiche weitere Kopien nach Raffaels *Transfiguration* in Spanien, von denen viele nur noch schriftlich dokumentiert sind. Darunter waren nachweislich auch Darstellungen, die auf Justus und Pastor verzichteten, sodass nicht ausgeschlossen werden kann, dass Spoleti sich hinsichtlich der Komposition auf eine dieser Versionen bezieht, von denen jedoch nur eine erhalten ist. Sie stammt aus der Hand eines unbekannteren Autors, befindet sich in Santa Eufemia in Autillo de Campos etwa 300 km nordwestlich von Madrid und ist vermutlich nach dem römischen Original entstanden. Allerdings ist zu bezweifeln, dass Spoleti nach Autillo de Campos reiste. Zahlreiche weitere Kopien nach Raffaels *Transfiguration* sind in diversen Inventaren dokumentiert, doch die Einträge lassen keine Rückschlüsse darüber zu, ob Justus und Pastor dargestellt waren^[64]. Eine weitere Kopie nach Raffaels *Transfiguration* aus der Hand eines unbekannteren, vermutlich emilianischen Autors, die Spoleti gesehen haben könnte, befindet sich in Genua in der Galleria Nazionale di Palazzo Spinola und war schon zu Lebzeiten Spoletis im Besitz der Spinola-Familie^[65]. Kompositorisch und hinsichtlich der Physiognomien sowie des Bildpersonals – Justus und Pastor sind vorhanden – ist diese Version nah am Original.



Abb. 8: Peter Paul Rubens, *Modello für die Himmelfahrt Mariä*, ca. 1622–25, Öl / Holz, 59,1 x 87,8 cm. Den Haag, Mauritshuis. (© Mauritshuis, The Hague)



Abb. 9: Pier Lorenzo Spoleti nach Peter Paul Rubens, *Himmelfahrt Mariä*, 1722, Öl / Leinwand, Maße unbekannt. Finale Ligure, San Biagio. (© Carlo Lovisolo)

Allerdings zeigen sich beim Kolorit leichte Abweichungen und der Kopf der Jesusfigur ist von einem leuchtenden Strahlenkranz umfungen. Zudem handelt es sich um ein kleinformatiges Gemälde in Öl auf Kupferplatte.

Himmelfahrt Mariä

In Bezug auf die zweite Kopie, die Spoleti für den Altarraum in San Biagio fertigte, sind die Möglichkeiten hinsichtlich der direkten Vorlage geringer. Als „Urbild“ lässt sich ein *Modello* zur *Himmelfahrt Mariä*, den Peter Paul Rubens für die Antwerpener Liebfrauenkathedrale anfertigte und der heute im Mauritshuis in Den Haag aufbewahrt wird (Abb. 8), identifizieren[66]. Auch in diesem Fall ist es möglich, dass Spoleti sich –

wie von Ratti überliefert – einer Reproduktionsgrafik bediente, allerdings stimmt das Kolorit teilweise mit dem des heute in Den Haag ausgestellten *Modello* überein und meines Wissens sind lediglich zwei druckgrafische Reproduktionen überliefert. Der wohl bekannteste Stich stammt von Schelte Bolswert, wobei David Freedberg bezweifelt, dass er tatsächlich auf dem *Modello* beruht[67]. Ein weiterer wurde von Gérard Audran publiziert und ist – anders als jener von Bolswert – nicht spiegelverkehrt zum Original[68].

Obwohl es sich bei der Himmelfahrt um das älteste bekannte Marienfest handelt, gibt es im Neuen Testament keine Belege für die leibliche Aufnahme Mariens in den Himmel. Einzig die apokryphen Schriften und vor allem die *Le-*

genda Aurea berichten davon, dass die Apostel auf Wolken ans Sterbebett Mariens geflogen seien und sie nach ihrem Tod zusammen mit einem Palmzweig in einer Höhle bestatteten, die mit einem Stein verschlossen wurde. In der folgenden Nacht kam Jesus auf die Erde zurück, um Maria als erstes sterbliches Wesen von Gott in den Himmel aufnehmen zu lassen – und zwar mit Leib und Seele. Als die Apostel am nächsten Tag zum Grab zurückkehrten, vernahmten sie einen intensiven Duft. Daher schoben sie den Stein beiseite und blickten in ein leeres Grab, in dem unzählige Blumen und Kräuter wuchsen.

Rubens fertigte nach der Rückkehr von seinem mehrjährigen Aufenthalt in Italien zwischen 1611 und 1637 zahlreiche Darstellungen der *Himmelfahrt Mariä* an^[69]. Unter anderen David Freedberg konnte zeigen, dass er sich dafür überwiegend auf die *Legenda Aurea* des genuesischen, ursprünglich aus Varazze – das auf halber Strecke zwischen Finale Ligure und Genua liegt – stammenden Erzbischofs Jacobus de Voragine (1228 / 29–1298) als Schriftquelle stützte und seine Bildquellen die Werke italienischer Maler waren, allen voran Tizian, Lodovico Carracci, Tintoretto und Paolo Veronese^[70]. Freedberg legte zudem dar, dass sich Rubens' Himmelfahrtsdarstellungen hinsichtlich der Körperhaltung Marias formal in zwei Gruppen unterteilen lassen: Während er in seinen frühen Kompositionen Maria vorrangig mit vom Körper weggestreckten Armen zeigte, ist in späteren Versionen nur ein Arm ausgestreckt, während der andere mit auf der Brust aufliegender Hand zum Körper geführt wird^[71].

Beim *Modello* zum Altarbild in der Antwerpener Liebfrauenkirche handelt es sich um eine Ölskizze auf Eichenholz, die 87,8 x 59,1 cm misst. Aus der Komposition wird bereits ersichtlich, dass das Format für die endgültige Fassung oben rund angelegt war. Der Betrachter wird über eine weibliche Rückenfigur, deren senfgelbes Gewand vom unteren Bildrand beschnitten wird, ins Bild eingeführt. Sie kniet auf der Stufe vor dem steinernen Sarkophag und zieht mit ihrem muskulösen linken Arm ein leuchtend wei-

ßes Tuch aus dem Grab nach unten, während sie in ihrer Rechten, die diagonal nach oben zeigt, einige Blumen hält, die sich vormals im Grab befunden haben. Die Rückenfigur führt aber nicht nur ins Bild ein, sondern trennt zugleich die beiden Personengruppen, die sich um das Grab versammelt haben. Während die Apostel zu ihrer Linken, denen sie ihren Blick zugewendet hat, bereits von Marias Aufstieg gen Himmel Notiz genommen haben und darauf mit äußerst affektvollen, nach oben gerichteten Gemütszuständen reagieren – sie reißen die Arme in die Höhe oder breiten sie aus, legen den Kopf in den Nacken und blicken mit geöffneten Mündern nach oben, oder runzeln Stirn und Nase –, blicken von den fünf Aposteln in der rechten Bildhälfte drei ungläubig und staunend nach unten ins leere Grab. Lediglich die zwei Apostel im Hintergrund vor dem angedeuteten Höhleneingang scheinen sich gerade des Wunders gewahr zu werden. Die beiden Gruppen unterscheiden sich jedoch nicht nur hinsichtlich ihrer Affekte und Gesten, sondern auch hinsichtlich der Farbikonografie, die der Intensität der jeweiligen Gemütszustände entspricht: In der linken Hälfte dominieren intensives und leuchtendes Rot, Blau und Gelb sowie kräftige Erdtöne, in der rechten zartes Gelb, Rosé und Grün.

Die Brücke zum Geschehen in der oberen Bildhälfte wird kompositorisch auf vier Arten geschlagen: erstens durch die emporgestreckten Arme der Apostel in der linken Bildhälfte und hier besonders durch den seitlich zum Betrachter stehenden Apostel in rot-blauem Gewand, zweitens durch die Rückenfigur, deren diagonale Ausrichtung von links unten nach rechts oben mittels der Wolke, auf der Maria und die Engeln Himmel schweben, aufgegriffen wird, drittens durch den halbrunden Höhleneingang, dessen Form der des Gemäldes entspricht, und schließlich durch die Spiegelung der Körperhaltung der Rückenfigur in der Figur der hinauffahrenden Maria. Diese wird gerahmt von elf schwebenden Putten, die hinsichtlich ihrer Körperhaltungen und Handlungen eine große *varietà* aufweisen. Während die jüngeren unbekleidet

sind und spielerisch an oder unter den goldbestickten Saum ihres Rockes aus weißer, glänzender Seide greifen, sind die älteren in leuchtende Gewänder gekleidet, blicken Maria bewundernd an und krönen sie mit einem Blumenkranz. Maria ist – wie auch die Rückenfigur in der unteren Bildhälfte – als *figura serpentinata* angelegt. Durch ihre angewinkelten Knie, dem dazu entgegengesetzt gewendeten Oberkörper und den nach oben gerichteten Blick sowie durch die Darstellung in perspektivischer Verkürzung wird dem Betrachter der Bewegungsmoment des Auffahrens zusätzlich verdeutlicht. Ihr rechter Arm ist leicht nach unten ausgestreckt und im Begriff, einen kleinen Blumenkranz, den einer der Putten ihr reicht, entgegenzunehmen. Der linke Arm ist angewinkelt, sodass die Hand ihre Brust berührt. Die farbliche Gestaltung ihrer Kleidung – der weiße Rock und das himmelblaue Obergewand – hebt ihre himmlische Zugehörigkeit einmal mehr hervor. Tatsächlich aber scheint Maria nicht bloß gen Himmel zu schweben, sondern sie wird vielmehr durch das helle göttliche Licht, das von oben auf sie herabscheint, angezogen, denn das Tuch, das über ihren Schultern gelegen haben muss, schwebt über ihr und rahmt ihren Kopf nun mandorlaartig ein – auch hier werden das Halbrund des Gemäldes und des Höhleneingangs aufgegriffen.

Die großformatige Kopie, die Pier Lorenzo Spoleti für San Biagio anfertigte (Abb. 9), ist hinsichtlich der Komposition und der Physiognomien beinahe unverändert zu Rubens' *Modello*. Wie bereits bei seiner Version der *Transfiguration* zeigen sich dafür in Bezug auf das Kolorit und die Intensität der Farben signifikante Abweichungen. Während in Rubens' *Modello* die Gewänder der Figurengruppe in der rechten Bildhälfte in zarten Pastelltönen gehalten sind, verwendet Spoleti für die drei hintereinander gestaffelten Apostel, die fassungslos in das leere Grab blicken, kräftiges Gelb, Blau und Rot. Diejenigen der linken Bildhälfte, die Rubens durch intensive Farben kennzeichnete, um ihre affektvollen Gesten zu unterstreichen, gestaltete Spoleti monochrom in erdigen Tönen. Einzig der die

Arme nach oben gen Himmel streckende Apostel im Bildvordergrund sticht durch sein schwarzes Untergewand, das einen starken Kontrast zum Hellblau des Himmels erzeugt, besonders hervor, wodurch die Aufmerksamkeit des Betrachters unmittelbar auf den Moment des Auffahrens gerichtet wird. Auffällig ist zudem, dass der Bildausschnitt nach unten erweitert ist, so dass das Gewand der Rückenfigur nicht vom unteren Bildrand beschnitten wird. Anders als im *Modello* zeigt Spoleti diese nicht in einem senfgelben, sondern in einem himmelblauen Kleid. Auch dadurch verknüpft er die beiden Handlungsmomente der oberen und unteren Bildhälfte, denn das Kleid der Rückenfigur greift die Farbe von Marias Gewand auf, das ebenfalls – anders als in Rubens' *Modello* – gänzlich blau gefärbt ist. Dieses scheint zudem nicht aus einem Gewand und einem Überrock zu bestehen, sondern Spoleti legt der Madonna ein wallendes, rotes Tuch um die Hüfte. Die Stickereien sind detaillierter und kontrastreicher, Gleiches gilt für die Blumenkränze. Das göttliche Licht ist diffuser und das emporschwebende Schultertuch, das Marias Kopf rahmt, hebt sich ebenfalls kontrastreicher von dem übersinnlichen Leuchten ab als in Rubens' *Modello*, sodass der Moment des Auffahrens stärker hervorgehoben wird. Spoleti ergänzte in seiner Version der Himmelfahrtsdarstellung zudem weitere, sehr detailreich ausgestaltete Blüten auf den Stufen vor dem steinernen Sarkophag, die sich weder in Rubens' *Modello* noch in den überlieferten Stichen finden. Die aber wohl auffälligste kompositorische Abweichung von Spoletis Version zu Rubens' Vorlage zeigt sich am oberen Bildrand: Hier verzichtete Spoleti auf die Wiedergabe des Engels, der oberhalb von Marias Haupt schwebt, um sie gemeinsam mit einem anderen Engel zu ihrer Rechten mit einem Blumenkranz zu krönen. Durch diesen Eingriff bildet die durch das göttliche Licht erleuchtete Maria den höchsten Punkt der Komposition, was ebenfalls dazu beiträgt, dass das Hauptaugenmerk der Bildaussage auf dem Moment des Auffahrens liegt. Stattdessen ergänzte Spoleti zwei Puttenköpfe am oberen

linken Bildrand, die dort seltsam deplatziert wirken und sich nicht recht in die übrige Komposition einfügen wollen. Dieses Bildelement, das er auch in anderen Gemälden integrierte (Abb. 4), könnte er möglicherweise in der Werkstatt seines Lehrers Piola gesehen haben, der in sehr ähnlicher Weise jeweils zwei geflügelte Puttenköpfe in einige seiner Gemälde integrierte, wie beispielsweise in eine *Madonna della Misericordia*[72], aber eben auch in eine Himmelfahrtsdarstellung[73].

Raffael und Rubens – ein arrangierter Paragone?

Den eingangs bereits angeführten schriftlichen Quellen zufolge waren die einzigen vertraglich festgelegten Vorgaben, nach denen Spoletis sich bei der Ausführung der beiden Gemälde für San Biagio richten musste, der vorgesehene Anbringungsort („in Sancta Sanctorum, nelle due ali laterali“) sowie die Sujets einer *Transfiguration Christi auf dem Berg Tabor* und einer *Himmelfahrt Mariä*. Demnach muss davon ausgegangen werden, dass es Spoletis eigene Entscheidung war, Kopien nach Raffael und Rubens zu fertigen. Die vorangehende detaillierte Analyse der beiden Kopien, die Spoletis für den Chor von San Biagio anfertigte, hat gezeigt, dass er hinsichtlich der Komposition und Physiognomien kaum von den Vorlagen abwich. Obgleich sein Biograph schreibt, die Differenzen das Kolorit betreffend könnten in der Tatsache begründet liegen, dass Spoletis sich Druckgrafiken bedient hat[74], ist es meines Erachtens überzeugender, dass es sich bei den Abweichungen zwischen Spoletis Kopien und den Originalen bzw. möglichen Vorlagen – zum Beispiel die Eliminierung von Justus und Pastor in der *Transfiguration* und die Substitution eines Engels durch zwei geflügelte Puttenköpfe, die seltsam deplatziert erscheinen, in der *Himmelfahrt Mariä* – ganz offensichtlich nicht um Unvermögen, sondern um bewusste und kalkulierte Modifikationen handelt. Der Umstand, dass Spoletis diese beiden Werke als Vorlagen wählte und keine treuen Kopien an-

fertigte, zeigt, dass er seine eigene *invenzione* einfließen ließ und die Gemälde an die entsprechende Ausstellungssituation anpasste bzw. die Position der beiden Gemälde an den gegenüberliegenden Seitenwänden („dal dicontro“[75]) des Chors nutzte, da ihm das Potenzial, das sich ihm für eine vergleichende Gegenüberstellung bot, bewusst war. Dass es nicht unüblich war, Objekte, die für einen Vergleich ausgewählt wurden, zunächst medial wie materiell, aber auch in Bezug auf das Format zu bearbeiten und anzupassen, haben Johannes Grave und Britta Hochkirchen überzeugend dargelegt: Durch diese spezifischen Eingriffe und Modifikationen, so ihre These, werden die Objekte überhaupt erst vergleichbar und somit zu „comparata“[76]. Auch dies ist ein Indiz dafür, dass Spoletis Eingriffe hinsichtlich des Kolorits, des Personals sowie des Formats weder willkürlich noch aus künstlerischem Unvermögen erfolgten, sondern aus einem dezidierten Erkenntnisinteresse[77]. Mit Sicherheit wusste er darüber hinaus um den ursprünglichen, von Giulio de' Medici initiierten Wettstreit zwischen Raffaels *Transfiguration* mit Sebastiano del Piombos *Auferweckung des Lazarus*[78], und er inszenierte in San Biagio einen neuen: Er lässt nicht Raffael gegen Sebastiano del Piombo antreten, sondern Raffael gegen Rubens, Hochrenaissance gegen Barock, und generiert damit eine neue Bedeutungsebene. Für dieses Phänomen, selbstständige (Bild-)Objekte bewusst zu (re-)arrangieren und miteinander in ein Verhältnis zu setzen, entwickelte Felix Thürlemann den Begriff des „hyperimage“. Es handelt sich hierbei um eine kalkulierte, aber nicht auf Dauer angelegte Zusammenstellung ursprünglich autonomer Bildobjekte zu einem neuen, Sinn generierenden Bildgefüge[79]. Anders als bei der von Thürlemann entwickelten Definition des „hyperimage“ sind die beiden Pendants in San Biagio allerdings nicht nebeneinander ausgestellt, sondern gegenüber. Dies ist der räumlichen Situation geschuldet und macht tatsächliches vergleichendes Sehen im Sinne von gleichzeitigem Sehen aber unmöglich. Für Spoletis bot sich die Position der Gemälde dennoch

für eine vergleichende Gegenüberstellung an und es sei an dieser Stelle noch einmal darauf hingewiesen, dass lediglich die Sujets durch seine Auftraggeber vorgegeben waren[80]. Er entschied sich dafür, mit der *Transfiguration* das Werk eines der namhaftesten Künstler zu kopieren und mit der *Himmelfahrt Mariä* das eines flämischen Malers, der den italienischen Barock maßgeblich prägte: Während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Italien verbrachte Peter Paul Rubens auch einige Zeit in Ligurien und schuf dort mehrere Werke – allen voran Porträts im Auftrag wohlhabender Genueser Familien, aber auch Altargemälde für Kirchen –, die Spoletti sicherlich während seiner Lehrzeit in Genua studierte[81]. Dass sich diese von Spoletti für den Chorraum ausgewählten Werke in besonderem Maße für seinen Auftrag anboten, wird in der unmittelbaren Gegenüberstellung der beiden Motive deutlich, denn es zeigen sich überraschend viele Analogien[82], die durch die von ihm vorgenommenen Modifikationen besonders hervorgehoben werden: In beiden Fällen sind jeweils zwei eigentlich nacheinander stattfindende Handlungsmomente – ein irdischer in der unteren und ein himmlischer in der oberen Bildhälfte – gleichzeitig dargestellt. Zentrales Motiv ist jeweils das Auffahren und damit die *difficoltà*, einen schwebenden Körper darzustellen. Zudem findet sich sowohl in der *Transfiguration* als auch in der *Himmelfahrt Mariä* eine kniende Rückenfigur als *figura serpentinata*, die einerseits ins Bildgeschehen einführt und der andererseits eine Scharnierfunktion zwischen zwei Figurengruppen in der unteren Bildhälfte zukommt. Diese beiden Gruppen sind jeweils hinsichtlich der Affekte und zumindest in den originalen Versionen auch hinsichtlich des Kolorits komplementär zueinander. Durch die von Spoletti vorgenommene Abwandlung der Farbgebung tritt die *varietà* der Affekte besonders hervor, und es hat außerdem zur Folge, dass in seinen Versionen der *Transfiguration* und der *Himmelfahrt* der Moment des Auffahrens in besonderer Weise betont wird. Dass Spoletti sich für seine Transfigurationsdarstellung jener Raffaels, die als „visuelle Auto-

rität“[83] gelten kann, bedient, ist nicht sonderlich überraschend, zumal er mutmaßlich die entsprechenden Kopien im Escorial und möglicherweise auch in Genua studierte. Bemerkenswert jedoch ist die Entscheidung, dieser eine Himmelfahrtsdarstellung gegenüberzustellen, von der angenommen werden muss, dass sie im Ligurien des frühen 18. Jahrhunderts weitgehend unbekannt war, zumal es sich lediglich um einen *Modello* handelt, den Spoletti höchstwahrscheinlich nicht im Original gesehen hat und von dem seinerzeit wohl nur zwei druckgrafische Reproduktionen existierten[84]. Dabei hätten sich durchaus bekanntere alternative Vorlagen angeboten – sowohl aus der Hand Rubens’ als auch anderer Maler. Guido Renis *Himmelfahrt Mariens* in der Genueser Chiesa del Gesù e dei Santi Ambrogio e Andrea hätte er beispielsweise im Original studieren können. Stattdessen entschied er sich für ein seinerzeit eher unbekanntes Werk eines Künstlers, der großen Einfluss auf die Entwicklung des Genueser Barocks hatte. Mehr noch: Spoletti wählte nicht ein vollendetes (Meister-)Werk dieses Malers, sondern entschied sich mit dem *Modello* dezidiert für eine vorbereitende Form, die er einem vollendeten Meisterwerk gegenüberstellte. Damit lässt Spoletti die Werke zweier Künstler miteinander konkurrieren, die vermeintlich gegensätzlicher nicht sein könnten und der von ihm inszenierte Bildvergleich im Sinne eines Paragone zeigt nicht nur die kompositorischen Gemeinsamkeiten der beiden Werke auf, sondern er vermittelt zugleich implizit und äußerst geschickt, dass Rubens als Sieger aus diesem Wettstreit hervorgehen müsse, denn dessen Vorstudie ist offenbar derart herausragend, dass sie einem Meisterwerk mindestens ebenbürtig ist. Pier Lorenzo Spoletis Vermögen geht somit weit über die handwerkliche Qualität, die sein Biograph Carlo Giuseppe Ratti ihm in Bezug auf seine Kopien – besonders denen nach Rubens – attestierte[85], hinaus. Sein eigentliches Verdienst in Bezug auf die beiden Gemälde für den Chorraum in San Biagio liegt zum einen in der Tatsache begründet, das Potenzial, das ihm die spezifische Ausstellungs-

situation im Hinblick auf eine vergleichende Gegenüberstellung bot, um eine neue Bedeutungsebene zu generieren, erkannt zu haben und andererseits in der Auswahl seiner Vorlagen und seinen höchst kalkulierten Eingriffen in Bezug auf das Bildpersonal, das Kolorit sowie das Format, die dem Betrachter erst die emergenten Analogien im Werk dieser auf den ersten Blick so konträren Maler vor Augen führen.

Endnoten

- * Ich danke dem Direktor des Archivio Storico Diocesano di Savona, Don Gianluigi Caneto, und seiner Mitarbeiterin Enrica Gasco sehr herzlich für die große Unterstützung und Hilfsbereitschaft. Sie waren so freundlich, mich bei der Recherche im Archiv zu unterstützen und mir die relevanten Quellen digital zur Verfügung zu stellen. Carlo Lovisolo danke ich für die Anfertigung der Fotografien und der Genehmigung, diese zu veröffentlichen. Mein Dank gilt außerdem Anna Magnago Lampugnani für die aufmerksame Lektüre des Manuskripts und ihre hilfreichen Anmerkungen und Hinweise.
1. Siehe auch Schenk / Krause 2001, *Vergleich* sowie Epple / Erhart 2017, *Welt*, S. 17: „Dass das Vergleichen trotz seiner vielfach tragenden Funktion in sozialen und historischen Prozessen nicht als Untersuchungsgegenstand [...] in den Blick rückte, liegt nicht zuletzt daran, dass der Vergleich – im Gegensatz zur Tätigkeit des Vergleichens – als eine vermeintlich selbstverständliche elementare kognitive Operation kaum einer näheren Erklärung zu bedürfen schien. Übersehen wurde dabei jedoch, dass Vergleichen nicht nur ein durchaus komplexer und voraussetzungsreicher Vorgang ist, sondern zugleich eine vielgestaltige, historische und sozial wandelbare Praxis [...]“ Maßgeblich zur Erforschung trägt der seit 2017 an den Universitäten Bielefeld und Jena angesiedelte SFB 1288 „Praktiken des Vergleichens. Die Welt ordnen und verändern“ bei. Zur Begriffsgeschichte siehe ausführlich Steinmetz 2015, *Vergleich*.
 2. Epple / Erhart 2017, *Welt*, S. 8: „Das Vergleichen ist keine aus sich zu bestimmende, rein individuelle Tätigkeit, vielmehr ist es eingebettet in soziale Praktiken, die bestimmte Vergleiche nahelegen und andere verhindern.“ Siehe außerdem Arlinghaus / Erhart / Gumpert / Siemianowski 2020, *Relationalität*.
 3. Siehe Schenk / Krause 2001, *Vergleich*. Zum Vergleich in der antiken Rhetorik siehe ausführlich Kneepkens 1994, *Comparatio*.
 4. Auslöser für die wachsenden Sammlungsbestände war nicht zuletzt die Entdeckung der „neuen Welt“ und die damit geweckte Neugierde an Unbekanntem, siehe Franconi 2020, *Notizie*, S. 247–250 mit weiterführender Literatur.
 5. Quiccheberg 1565, *Inscriptiones*.
 6. Allgemein zur Gattung des Galeriewerks siehe Bähr 2009, *Repräsentieren*.
 7. Siehe ausführlich Steinle 2019, *Beobachtung*. Allgemein zu autoptischen Verfahren als wissenschaftlicher Methode siehe z. B. Burke 2003, *Images*; Leinkauf 2010, *Transformation*; Niehr 2010, *Experiment*; De Angelis 2011, *Sehen*; Alloa 2017, *Do It Yourself*. Siehe hierfür Franconi 2020, *Notizie*, mit weiterführender Literatur. Zu Redis Schriften zählen die *Osservazioni intorno alle vipere*, Florenz 1664, die *Esperienze intorno alla generazione degli insetti*, Florenz 1668, die Abhandlung *Sopra alcune opposizioni fatte alle sue osservazioni intorno alle vipere*, Florenz 1670, und die *Lettera intorno all'invenzione degli occhiali*, Florenz 1690.
 9. Der Terminus „Paragone“ (griech. *agón*) ist im italienischen Sprachraum ab dem 15. Jahrhundert im Bereich der bildenden Künste nachweisbar und etablierte sich erst im 19. Jahrhundert im kunsthistorischen Diskurs. Zu den berühmtesten antiken Künstlerwettstreiten zählt der von Plinius im 35. Band der *Historia Naturalis* überlieferte zwischen Parrhasios und Zeuxis: Zeuxis malte demzufolge im Wettstreit mit Parrhasios Trauben derart naturgetreu, dass Vögel herbeigeflogen kamen, um daran zu picken. Als Parrhasios seinem Rivalen sein Bild vorführte, wollte dieser den darübergelegten Vorhang zur Seite schieben, um das Werk zu begutachten. Der Vorhang war jedoch lediglich gemalt und damit hatte Parrhasios den Wettstreit für sich entschieden, da er nicht nur die Tiere, sondern auch den Menschen mit seiner Malerei täuschen konnte. Allgemein zum Paragone siehe Baader 2011, *Paragone* und Lehmann 2019, *Paragone*.
 10. Baldinucci 1681–1728, *Notizie*, Bd. 1 (1681), o. S.: „Avvenne poi, che trovandosi egli [Cardinale Leopoldo di Toscana] d'aver già ragunato molte migliaia d'essi disegni di mano de' più celebri maestri del mondo, mi fece l'onore di volere intendere il mio parere circa la disposizione e ordinazione de' medesimi, il quale fu, che allora sariano stati ottimamente a mio giudizio divisati, quando si fossero disposti in libri con ordine cronologico, incominciando dal primo restauratore della pittura Cimabue, seguitando con Giotto suo discepolo, e proseguendo co' loro allievi, fino ad arrivare ai viventi: perché pareva a me, che questi così fatti libri, ordinati per la successione de' tempi, fussero per avere un non so che della storia; mentre senza lettura, ma con la solo vista si sarebbon potuti riconoscere non solo i progressi di quest'Arte, ma quello che è più, col testimonio indubitato della propria mano di ciascheduno degli artefici, si sarebbe potuto venire in cognizione, per mezzo di chi ella avesse tal miglioramento ricevuto“ [Hervorhebung der Autorin]. Siehe ausführlich Franconi 2020, *Notizie*.
 11. Siehe z. B. auch de Piles 1677, *Conversations*, S. 125: „La Comparaison des Ouvrages l'une apres l'autre, est le moyen le plus sûr pour juger leur difference, Connoissance“; de Piles 1708, *Cours de peinture*, S. 262: „La comparaison fait valoir les choses, & ce n'est que par elle qu'on peut bien juger“; ebd., S. 355: „En Peinture comme en autre matiere, les choses ne valent que par comparaison. La pratique & l'experience rendent savant en cette partie“ [Hervorhebungen der Autorin].
 12. Man denke hier an Heinrich Wölfflin (1864–1945), der sich in der Gründungsphase der Kunstgeschichte als einer eigenständigen akademischen Disziplin mit seiner 1915 publizierten Schrift *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* des Bildvergleichs für seine Formanalyse bediente und diese Praxis maßgeblich etablierte. Siehe auch Geimer 2010, *Vergleichendes Sehen*; Thürlimann 2012, *Einzelbild*; Thürlimann 2012, *Bild gegen Bild*. Siehe außerdem Bruhn 2017, *Gegenüberstellungen*.
 13. Siehe z. B. Dünkel 2008, *Vergleich*, S. 26.
 14. Siehe z. B. Savoy 2015, *Öffentlichkeitscharakter*, S. 27–31.
 15. Zur *Querelle des Anciens et des Modernes* siehe auch Franconi 2020, *Notizie*, S. 242–247 mit weiterführender Literatur. Auch Filippo Baldinucci beteiligte sich mit seiner vor der Accademia della Crusca gehaltenen Rede (*Lezione di Filippo Baldinucci nell'Accademia della Crusca il Lustrato: Detta da lui in essa Accademia in due recite, ne' giorni 29. di Dicembre, e 5. di Gennaio 1691*, Florenz 1692) an der Debatte und widmete sich der Frage, ob die Malerei der Antiken der Perfektion der Modernen gleichkomme. Er gelangt zu dem Schluss, dass die modernen Maler den antiken durch die Erfindung der Ölmalerei überlegen seien, siehe ebd.
 16. Der ligurische Küstenort Finale Ligure mit den Stadtteilen Finalmarina, Finalpia, Calvisio, Varigotti und Finalborgo hat eine lange und wechselvolle Geschichte, siehe hierfür Lamboglia 3¹⁹⁸³, *Denkmäler*; Bislinghi 1998, *Storia*; Caldera / Murialdo / Tassinari 2020, *I Del Carretto*. Betritt man den mittelalterlichen Stadtteil Finalborgo durch die Porta Reale, liegt gleich zur Linken, unmittelbar an die Stadtmauer grenzend, die Kirche San Biagio aus dem Jahr 1375, die aufgrund ihrer unvollendeten Fassade zunächst wenig einladend erscheint. Der Innenraum jedoch erstrahlt in spätbarocker Pracht. Von herausragender Qualität sind die feinen Marmorarbeiten und hier besonders der von Pasquale Boccardo (1719–1790) gestaltete Pulpito aus dem Jahr 1765, der die *Vision des Propheten Ezechiel von der Auferweckung Israels* zeigt sowie die 1792 vollendete Balustrade, die von Girolamo Boccardo (?–post 1805) geschaffen wurde und das Mittelschiff vom Altarraum separiert (Abb. 3).
 17. Siehe beispielsweise von Rosen 2011, *Fälschung*, mit weiterführender Literatur; Dohe 2014, *Leitbild Raffael*, S. 115–117 mit weiterführender Literatur; Münch 2014, *Fälschung*.
 18. Siehe von Rosen 2011, *Nachahmung*, mit weiterführender Literatur und Müller / Pfisterer / Bleiler / Jonietz 2011, *Aemulatio*.
 19. Diese Definition wurde maßgeblich durch Kants Geniebegriff begründet. Siehe hierfür auch die Literatur in Anm. 17. Das Bewusstsein für Originale und Kopien entstand erst in der Frühen Neuzeit und hier besonders im Zusammenhang mit dem Kunsthandel; heute ist der Terminus „Kopie“ überwiegend pejorativ konnotiert. Die Problematik betrifft nicht nur ästhetische, sondern vor allem auch rechtliche und wirtschaftliche Aspekte: Bereits im 17. Jahrhundert wurden aufwändige Gerichtsprozesse geführt, die teils sehr gut schriftlich dokumentiert sind. Die überlieferten Dokumente zeigen, wie intensiv Maler, Sammler, Kunsthändler und Kunstsachverständige diskutierten und prozessierten, um gegen möglicherweise vorsätzlich als Original verkaufte Werke vorzugehen, siehe Migliorini / Assini 2000, *Tribunale*. Siehe außerdem Petri 2014, *Dürer vs. Raimondi*.
 20. Die *Considerazioni sulla pittura* lagen lange Zeit nur als Manuskript vor und wurden erst in den 1950er Jahren publiziert: Mancini 1956 / 1957, *Considerazioni*. Aufgrund der Vielzahl von überlieferten Abschriften gilt es in der Forschung als gesichert, dass die *Considerazioni* einem breiten Publikum bekannt waren. Siehe auch Gage 2020, *Evidence*. Siehe außerdem Bickendorf 1998, *Historisierung*, S. 35–63; Franconi 2020, *Notizie*, S. 274–281.
 21. Baldinucci 1687, *Lettera*. Siehe hierfür ausführlich Franconi 2020, *Notizie*, S. 274–293 sowie Struhal 2020, *Autopsies*. Siehe auch Mazzarelli 2018, *Dipingere*. Migliorini / Assini 2000, *Tribunale*, S. 84–92 konnten zeigen, dass Baldinuccis Ausführungen auch außerhalb von Florenz bekannt waren und Anwendung gefunden haben bzw. wie weit verbreitet die Debatte über Authentizität, Eigenhändigkeit und Autorschaft in jenen Jahren war.
 22. Baldinucci 1681, *Vocabolario*, S. 39.

23. Baldinucci 1681, *Vocabolario*, S. 114. Mit der Formulierung „la prima a essere stata fatta“ referiert Baldinucci auf Giulio Mancini, der in seinem *Discorso* – abgeleitet von der Terminologie der Archivare und Bibliothekare, die ein Original als „primo scritto“ (also das „zuerst Geschriebene“) bezeichneten – bei Gemälden von der „prima fatta“ (der „zuerst Entstandenen/Gemachten“) spricht. Analog hierzu entwickelt Mancini den Terminus des „primo artefice“ bzw. des „secondo artefice“. Das Kriterium, das ihm zur Unterscheidung diene, war die *fierezza* der *maniera*, die sich vor allem in der Darstellung der Muskeln, der Hautfalten und der Farbe zeige. Baldinucci entwickelte dieses weiter und ersetzte es durch *franchezza* und *perfezione*: Mit *franchezza*, die besonders gut in Skizzen und Fingerübungen zum Vorschein komme, bezeichnet Baldinucci die Entschiedenheit und Sicherheit, zugleich aber auch eine gewisse Leichtigkeit in der Ausführung, die durch die schnelle Arbeitsweise des Künstlers charakterisiert wird und im Grunde nicht nachzuahmen ist; siehe hierzu ausführlich Franconi 2020, *Notizie*, S. 280–293.
24. Siehe Dohe 2014, *Leitbild Raffael*, S. 115.
25. Soprani / Ratti 1768 / 1769, *Vite*, Bd. 2, S. 272–276. Die erste Auflage erschien 1674 und enthielt 157 Einträge, siehe hierfür Damm 2018, *Soprani*. Carlo Giuseppe Ratti veröffentlichte 1768 zunächst eine sprachlich überarbeitete und korrigierte Fassung, bevor er im Folgejahr einen zweiten Band mit 70 weiteren Biographien zu Künstlern aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis in seine eigene Gegenwart als Fortsetzung zu Soprani's Viten herausgab, siehe Damm 2018, *Ratti*. Dieser zweite Band enthält auch die Biographie zu Pier Lorenzo Spoleti, der ein Porträt des Malers in einem Kupferstichmedaillon vorangestellt ist, das von Raimondo Ghelli (tätig in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) gezeichnet und von Giuseppe Perini (1743–1761) gestochen wurde. Welches Bildnis als Vorlage diene, ist unklar. Zu den Künstlerporträts der beiden Editionen siehe die zuvor genannte Literatur.
26. Soprani / Ratti 1768 / 1769, S. 272.
27. Carlo Giuseppe Ratti gibt 1680 als Geburtsjahr an. Den im Archivio Storico Diocesano di Savona überlieferten Quellen zufolge verstarb Spoleti am 28. Januar 1729 im Alter von 47 Jahren. Demzufolge müsste er um 1682 geboren worden sein.
28. Soprani / Ratti 1768 / 1769, S. 273. Allgemein zu Piolas Werkstatt siehe z. B. Sanguineti 2019, *Piola*.
29. Ebd.
30. Ende des 16. Jahrhunderts nutzten spanische Truppen die innerpolitischen Konflikte zwischen dem Volk und den Markgrafen Del Carretto einerseits und den Markgrafen und der Republik Genua andererseits, um die Markgrafschaft zu besetzen. Im 17. Jahrhundert wurde Finale so zu einem der bedeutendsten Standorte der spanischen Herrscher an der italienischen Küste und verband diese ab 1666 durch die „Via Berretta“ mit den spanischen Besitzungen in der Po-Ebene. Im Jahr 1700 fiel das Gebiet durch den Spanischen Erbfolgekrieg an Österreich, was es wiederum an Genua veräußern wollte. Nach langen Verhandlungen wurde die ehemalige Markgrafschaft im Jahr 1713 mit dem Vertrag von Utrecht schließlich der genuesischen Republik einverleibt. Siehe weiterführend Lamboglia³ 1983, *Denkmäler*, Musso 1998, *Finale*; Manca 1998, *Marchesato*; Calcagno 2011, *Puerta*.
31. Soprani / Ratti 1768 / 1769, S. 273.
32. Meines Wissens ist nicht bekannt, ob diese Werke überliefert sind.
33. So z. B. Vasari 1966–1987, *Vite*, Bd. 6, S. 155–174; S. 157 (Descrizione dell'opere di Tiziano da Cadore): „[...] se Tiziano in quel tempo fusse stato a Roma et avesse veduto le cose di Michelagnolo, quelle di Raffaello e le statue antiche, et avesse studiato il disegno, avrebbe fatto cose stupendissime, vedendosi la bella pratica che aveva di colorire, e che meritava il vanto d'essere a' tempi nostri il più bello e maggiore imitatore della natura nelle cose de' colori, che egli avrebbe nel fondamento del gran disegno aggiunto all'Urbinatè et al Buonarruoto“; ebd., S. 164: „Dopo, partiti che furono da lui, ragionandosi del fare di Tiziano, il Buonarruoto lo comandò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene e che non avessono que' pittori miglior modo nello studio: Con ciò sia – diss'egli – che, se quest'uomo fusse punto aiutato dall'arte e dal disegno, come è dalla natura, e massimamente nel contrafare il vivo, non si potrebbe far più né meglio, avendo egli bellissimo spirito et una molto vaga e vivace maniera“. Et infatti così è vero, perciò che chi non ha disegnato assai e studiato cose scelte, antiche o moderne, non può fare bene di pratica da sé né aiutare le cose che si ritranno dal vivo, dando loro quella grazia e perfezione che dà l'arte fuori dell'ordine della natura, la quale fa ordinariamente alcune parti che non son belle.“
34. Siehe Fiore 2019, *Casa Piola*, S. 368–371. Es scheint sich um einen Fehler im Titel des Aufsatzes zu handeln (Pier Francesco Spoleti). In Fiore's weiteren Ausführungen ist der korrekte Name des Künstlers genannt.
35. Soprani / Ratti 1768 / 1769, S. 273.
36. Meines Wissens sind keine Landschaftsgemälde Tizians überliefert.
37. Soprani / Ratti / 1768 / 1769, S. 275.
38. Ebd., S. 274.
39. Ebd., S. 275.
40. Ebd., S. 274. Ratti's Formulierung, man müsse die Werke *sehen*, ist ein typischer Hinweis sowohl auf kennerschaftliche als auch naturwissenschaftliche autoptische Methoden und Techniken des 17. und 18. Jahrhunderts. Auch Filippo Baldinucci nutzte in seinen *Notizie de' Professori del disegno* häufig autoptische Formulierungen, siehe hierfür auch das Zitat in Anm. 10 und Franconi 2020, *Notizie*, S. 226.
41. Soprani / Ratti 1768 / 1769, S. 274: „Egli è certo, che, avendo lo Spoleti copiato dalle pure stampe queste sue pitture, non ha seguito nelle tinte delle carnagioni, e de' panni gli originali: ma s'è servito piuttosto del genio suo naturale. Ad ogni modo sono così felici nell'esecuzione; e le idee delle teste sono tanto fedelmente trasportate dal piccolo in grande, e con tanta somiglianza delle fisionomie; che alla sua età pochi in ciò ebbe pari.“
42. Archivio Storico Diocesano di Savona, Archivio Parrocchiale di Finalborgo. Compagna del SS. Sacramento. Libri „0“, cc. 167 v–168 v (Pagamenti). Die Zahlung erfolgte im Jahr 1722, siehe ebd.: „Avere in [otale] 2000 valuta delle due ancone poste nelli due vani del altare Maggiore fatte dal dicontro Sig.^r Spoletti“.
43. Einige Partien sind unvollendet geblieben, siehe Dohe 2014, *Leitbild Raffael*, S. 38. Ausführlich zum Gemälde und zu den Todesumständen siehe Pfisterer 2019, *Raffael*, S. 300–312 sowie Meyer zur Capellen 2005, *Raphael*, S. 195–209, Nr. 66.
44. Sebastiano del Piombo, *Auferweckung des Lazarus*, ca. 1517–1519, Öl auf Holz auf Leinwand transferiert, 381 x 289 cm, London, National Gallery.
45. Zu einem möglichen Paragone siehe Preimesberger 1987, *Tragische Motive*, S. 92–96; Nova 2014, *Transfiguration*, S. 106–126; Linke 2016, *Transfigurationen*, S. 50–56.
46. Giulio Romano / Gianfrancesco Penni (nach Raffael), *Transfiguration*, nach 1520, Öl auf Holz, 396 x 263 cm, Madrid, Museo del Prado. Zur Praktik der Substitution sakraler Gemälde durch Kopien siehe ausführlich Putzger 2021, *Kult*.
47. Zur Identifikation der einzelnen Figuren und den Vorlagen, derer Raffael sich bediente, siehe Preimesberger 1987, *Tragische Motive*, S. 99–108.
48. Preimesberger 1987, *Tragische Motive*, S. 106–107 identifiziert die Rückenfigur als Maria Magdalena, was in der Forschung aber angezweifelt wurde. Ausführlich zu dieser Figur siehe Dombrowski 2008, *Transfiguration*, S. 336–337.
49. Ausführlich zu dieser Figur siehe Preimesberger 1987, *Tragische Motive*, S. 99–100. Meyer zur Capellen 2005, *Raphael*, S. 198 weist darauf hin, dass eine Identifikation der Figur als Evangelist Matthäus auch daher naheliegt, da Raffael bei seiner Darstellung der Szene weitestgehend dessen Schilderungen folgt.
50. Preimesberger 1987, *Tragische Motive*, S. 95–98 merkt zudem an, dass der Halbmond auch auf Kreuzzugsbestrebungen Papst Leo X. (bürgerlich Giovanni de' Medici) und die Bekämpfung des Islam verweisen könnte und damit zugleich eine Medicli-Impresa sei, da „[...] der Familienname des Papstes auch sein ‚Wesen ausdrücke, er ein wahrer ‚Medicus‘ sei, der Arzt für alle Übel der Zeit: das pisanische Schisma und den Zustand der Kirche, die Kriege der christlichen Fürsten untereinander, die damals akute Gefährdung Italiens durch den Halbmond usw.“. Siehe hierzu ausführlich Dombrowski 2008, *Transfiguration*.
51. Preimesberger 1987, *Tragische Motive*, S. 103–106.
52. Zu den Affekten und Gesten siehe ebd., S. 108–110 sowie Mantele 1999, *Gesten*, S. 139–151. Zur Farbkonografie siehe Dombrowski 2008, *Transfiguration*, S. 334–339 und Nova 2014, *Transfiguration*, S. 107 und besonders Henning 2005, *Farbe*.
53. Darauf deutet der Bestimmungsort des Gemäldes hin: Der Gedenktag der Namenspatrone der Narbonner Kathedrale ist der 6. August, der zugleich der Festtag der Verklärung des Herren ist, siehe auch Preimesberger 1987, *Tragische Motive*, S. 90. Die Brüder Justus und Pastor wurden 304 n. Chr. im Alter von sieben bzw. neun Jahren in Alcalá de Henares während der Verfolgung durch Diokletian hingerichtet, da sie sich weigerten, dem Christentum abzuschwören.
54. Dohe 2014, *Leitbild Raffael*, S. 122, Anm. 871.
55. Siehe das Zitat in Anm. 41.
56. Die genauen Maße konnten nicht ermittelt werden, Ratti gibt eine Höhe von 30 Palmi an, siehe Soprani / Ratti 1768 / 1769, S. 274.
57. Siehe das Zitat in Anm. 41.
58. Des Weiteren handelt es sich bei den Spiegelungen um einen Verweis auf den Paragone mit der Skulptur, denn Bildhauer argumentierten, die Malerei könne immer nur eine Ansicht zeigen. Durch die Spiegelung erreichte Raffael jedoch, dass er, anders als die Bildhauer, mehrere Ansichten einer Figur *gleichzeitig* zeigen kann, siehe Preimesberger 1987, *Tragische Motive*, S. 97–98.
59. Dohe 2014, *Leitbild Raffael*, S. 117–118.
60. Preimesberger 1987, *Tragische Motive*, S. 106.
61. Siehe z. B. Aristoteles 2017, *Poetik*, 1448 b, S. 11: „Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungerne erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z. B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen“ sowie Plutarch 1889, *De audiendis poetis*, S. 21: „Quando igitur poetica etiam ars saepenumero turpes actiones et pravas affectiones morisque imitando exponit: adolescentis est, id quod in his praecurae elaboratum admirationem meretur, neque probare ut verum. [...] Quomodo enim porci grunntum, et trochleae stridorem, et venti fremitum, et maris strepitum, non sine molestia audimus: si quis vero commode ea omotetur, ut seum Parmeno, trochleas

- Theodorus, delectatur. Et morbo captum hominem, aut intus purulentum, tanquam spectaculum injucundum fugimud [...]. Sic adolescens, ubi leget quae Thersites scurra, aut Sisyphus corruptor, aut Batrachus leno, agens vel loquens in poemate introducit, sciat artem imitatricem laudandam: quae vero ista imitatione affectiones et facta exprimuntur, rejicienda esse atque vituperanda. Non enim idem est, esse pulchrum, et imitari pulchre"; Übers.: „Wenn daher selbst die Dichtungskunst oft schändliche Handlungen und verdorbene Neigungen und Manieren durch Nachahmung bloßstellt, verdient es der junge Mann, ihnen eine ausgiebige Bewunderung zuzusprechen, und nicht, sie als wahr zu beweisen. [...] Denn auch das Grunzen eines Schweins und das Knirschen eines Flaschenzugs und das Rauschen des Windes und das Rauschen des Meeres hören wir nicht ohne Ärger; aber wenn man bequem von ihnen bewegt wird, wie Parmenon vom Flaschenzug des Theodorus, sind wir darüber erfreut. Und wir meiden einen von Krankheit zerrissenen oder innerlich eitrigen Menschen als unangenehmen Anblick [...]. So weiß ein junger Mann, wenn er liest, dass Thersites, der Possenreißer, oder Sisyphus, der Verderber, oder der Kuppler Batrachus, in einem Gedicht als handelnd oder sprechend vorgestellt werden, dass die Nachahmung der Kunst zu loben ist: aber jene Neigungen und Taten, die durch diese Nachahmung ausgedrückt werden, sind abzulehnen und zu verachten. Denn es ist nicht dasselbe, schön zu sein und schön nachzuahmen". Allgemein zum Hässlichen siehe Eco 2007, *Hässlichkeit*.
62. Siehe das Zitat in Anm. 41.
63. Zu den zahlreichen spanischen Kopien und ausführlich zu denen im Escorial siehe Dohe 2014, *Leitbild Raffael*, S. 117–122.
64. Ausführlich zu den diversen spanischen Kopien siehe Ruiz Manero 1996, *Rafael*, S. 101–111.
65. 17. / 18. Jahrhundert, Öl / Kupfer, 69,5 x 48,5 cm, Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Inv.-Nr. 44. Carlo Giuseppe Ratti zufolge befand sie sich in der Sammlung Giovan Battista Spinolas, der dem Familienzweig Di Luccoli angehörte. Siehe auch Ratti 1780, *Istruzione*, S. 328: „Una bella copia in rame della Trasfigurazione di Cristo, fatta dall'originale di Raffaello.“ Im 19. Jahrhundert, zwischen 1818 und 1846, ist es vermutlich in Erbfolge an Giacomo Spinola, der dem anderen Familienzweig angehörte, übergegangen und befand sich im Palazzo Spinola di Pellicceria. Siehe Genua 1983, *Raffaello*, S. 114–115, Nr. 17.
66. Der *Modello* weicht sowohl hinsichtlich des Kolorits als auch kompositorisch von der finalen Komposition ab. Dies betrifft unter anderem die Körperhaltung einiger Figuren, wodurch die Affekte in der endgültigen Fassung gemäßigt sind. Ausführlich zu den Unterschieden siehe Freedberg 1984, *Rubens*, S. 178–180, Nr. 43a.
67. Siehe Freedberg 1984, *Rubens*, S. 179.
68. Für den Stich aus der Hand Audrans siehe Rom 1977, *Rubens*, S. 202, Nr. 456.
69. Ausführlich zu den verschiedenen Versionen siehe Baumgärtel 2008, *Himmelfahrt*.
70. Siehe Freedberg 1984, *Rubens*, S. 139–140. Siehe außerdem Baumgärtel 2008, *Düsseldorfer Himmelfahrt*, S. 78–82.
71. Freedberg 1984, *Rubens*, S. 140–141.
72. Domenico Piola, *Madonna della Misericordia*, Öl / Leinwand, 180 x 124 cm, Genua, Privatbesitz.
73. Domenico Piola, *Madonna Assunta*, Öl / Leinwand, 294 x 194 cm, Chiavari, San Giovanni Battista.
74. Siehe das Zitat in Anm. 41.
75. Siehe das Zitat in Anm. 42.
76. Siehe Grave / Hochkirchen 2020, *Blickwechsel*, S. 18–19.
77. Siehe auch Dünkel 2008, *Methode*, S. 26: „Schon das Zusammenstellen von Bildern ist Resultat von Entscheidungen und erfolgt nach Erkenntnisinteressen, welche sehr verschieden sein können.“
78. Siehe Anm. 44 und Anm. 45.
79. Siehe Thürlemann 2013, *Hyperimage*; Thürlemann 2012, *Einzelbild*; Thürlemann 2012, *Bild gegen Bild*.
80. Siehe das Zitat in Anm. 42.
81. Siehe ausführlich Genua 1977, *Rubens*. Zu Rubens' Aufenthalt und Wirken in Genua siehe auch die Ausführungen seiner Biographen, z. B. Baglione 1642, *Vite*, S. 363: „Fece il Rubens diverse opere per varij Personaggi: & in particolare per alcuni Gentil'huomini Genovesi formò egli in quadri grandi diversi ritratti dal naturale a cavallo, alti quanto il vivo, con amore condotti, e similissimi; & in quel genio hebbe egli pochi pari“; Bellori 1672, *Vite*, S. 223: „Di Roma egli si trasferì à Genova, e quivi fermossi più che in altro luogo d'Italia: nella Chiesa del Giesù fece la tavola dell'altare maggiore con la Circoncisione, e l'altra di Santo Ignatio, che libera infermi, e storpiati. Dipinse varij quadri, e ritratti per Signori Genovesi, Hercole, e Iole, Adone morto in braccio di Venere al Signor Gio: Vincenzo Imperiale. Attese egli quivi all'architettura, e si esercitò in disegnare li palazzi di Genova con alcune Chiese, formandone piante, alzate, e profili, con li loro tagli di dentro in croce, in più vedute, e misure delli membri, com'egli dopo pubblicò in un libro stampato in Anversa l'anno 1622. per fine, com'egli dice, di torre in Fiandra l'architettura barbara, ed introdurvi la buona forma italiana.“
82. Bisher hat lediglich Baumgärtel 2008, *Düsseldorfer Himmelfahrt*, S. 84–85 in Ansätzen darauf hingewiesen.
83. Dohe 2014, *Leitbild Raffael*, S. 8–29.
84. Siehe Anm. 67 und Anm. 68.
85. Siehe die Zitate in Anm. 31, Anm. 35, Anm. 40 und Anm. 41.

Bibliographie

- Alloa 2017, *Do It Yourself*
Emmanuel Alloa, *The „Do It Yourself“ Paradigm. An Inquiry into the Historical Roots of the Neglect of Testimony*, in: *Early Science and Medicine*, Band 22, 2017, S. 333–360.
- Aristoteles 2017, *Poetik*
Aristoteles, *Die Poetik: Griechisch / Deutsch*, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2017.
- Arlinghaus / Erhart / Gumpert / Siemianowski 2020, *Relationalität Sich selbst vergleichen. Zur Relationalität autobiographischen Schreibens vom 12. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hg. von Franz-Josef Arlinghaus / Walter Erhart / Lena Gumpert / Simon Siemianowski, Bielefeld 2020.
- Baader 2011, *Paragone*
Hannah Baader, s. v. *Paragone*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart / Weimar 2011, S. 321–324.
- Bähr 2009, *Repräsentieren*
Astrid Bähr, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband*, Hildesheim / Zürich / New York 2009.
- Baglione 1642, *Vite*
Giovanni Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti, Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Rom 1642.
- Baldinucci 1681, *Vocabolario*
Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, & architettura, ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, Florenz 1681.
- Baldinucci 1681–1728, *Notizie*
Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura ed architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione. Opera di Filippo Baldinucci Fiorentino distinta in secoli, e decenali*, 6 Bde., Florenz 1681–1728.
- Baldinucci 1687, *Lettera*
Filippo Baldinucci, *Lettera di Filippo Baldinucci fiorentino, Accademico della Crusca, Nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di Pittura. All' Illustriss. e Clariss. Sig. Senatore, e Marchese, Vincenzo Capponi [...]*, Rom / Florenz 1687.
- Baumgärtel 2008, *Düsseldorfer Himmelfahrt*
Bettina Baumgärtel, *Die Düsseldorfer Himmelfahrt Mariae von Peter Paul Rubens*, in: *Düsseldorfer Himmelfahrt, Himmlisch – Herrlich – Höfisch. Peter Paul Rubens, Johann Wilhelm von der Pfalz, Anna Maria Luisa de' Medici*, hg. von ders., Leipzig 2008, S. 74–131.
- Baumgärtel 2008, *Himmelfahrt*
Bettina Baumgärtel, *Die verschiedenen Fassungen der „Himmelfahrt Mariae“ von Rubens – eine Übersicht*, in: *Düsseldorfer Himmelfahrt, Himmlisch – Herrlich – Höfisch. Peter Paul Rubens, Johann Wilhelm von der Pfalz, Anna Maria Luisa de' Medici*, hg. von ders., Leipzig 2008, S. 132–135.
- Bellori 1672, *Vite*
Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672.
- Bickendorf 1998, *Historisierung*
Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbeachtung im 17. und 18. Jahrhundert* (Berliner Schriften zur Kunst; 11), Berlin 1998.
- Bislenghi 1998, *Storia*
Storia di Finale, hg. v. Attilio Bislenghi, Savona 1998.
- Bruhn 2017, *Gegenüberstellungen*
Matthias Bruhn, *Gegenüberstellungen. Funktionswandel des Vergleichenden Sehens*, in: *Der vergleichende Blick. Formanalyse in Natur- und Kulturwissenschaften*, hg. v. dems. und Gerhard Scholtz, Berlin 2017, S. 11–40.
- Burke 2003, *Images*
Peter Burke, *Images as Evidence in Seventeenth-Century Europe*, in: *Journal of the History of Ideas*, Band 64, Heft 2, 2003, S. 273–296.
- Calcagno 2011, *Puerta*
Paolo Calcagno, *„La puerta a la mar“. Il Marchesato del Finale nel sistema imperiale spagnolo (1571–1713)*, Rom 2011.

- Caldera / Murialdo / Tassinari 2020, *I Del Carretto / Del Carretto. Potere e committenza artistica di una dinastia signorile tra Liguria e Piemonte (XIV–XVI secolo)*, hg. v. Massimiliano Caldera, Giovanni Murialdo und Magda Tassinari, Mailand 2020.
- Damm 2018, *Ratti*
Heiko Damm, *Raffaele Soprani und Carlo Giuseppe Ratti: Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, in: München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, *Platz da im Pantheon! Künstler in gedruckten Porträtserien bis 1800*, hg. v. Annalena Döring, Franz Hefele und Ulrich Pfisterer, Passau 2018, S. 391–393, Nr. 84.
- Damm 2018, *Soprani*
Heiko Damm, *Raffaele Soprani: Le Vite De Pittori, Scoltori, Et Architetti Genovesi, E de' Forastieri, che in Genoua operarono Con alcuni Ritratti de gli stessi*, in: München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, *Platz da im Pantheon! Künstler in gedruckten Porträtserien bis 1800*, hg. v. Annalena Döring, Franz Hefele und Ulrich Pfisterer, Passau 2018, S. 232–236, Nr. 40.
- De Angelis 2011, *Sehen*
Simone De Angelis, *Sehen mit dem physischen und dem geistigen Auge. Formen des Wissens, Vertrauens und Zeigens in den Texten der frühneuzeitlichen Medizin*, in: *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch*, hg. v. Herbert Jaumann, Berlin 2011, S. 211–253.
- De Piles 1677, *Conversations*
Roger de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture*, Paris 1677.
- De Piles 1708, *Cours de peinture*
Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708.
- Dohe 2014, *Leitbild Raffael*
Sebastian Dohe, *Leitbild Raffael – Raffaels Leitbilder. Das Kunstwerk als visuelle Autorität*, Petersberg 2014.
- Dombrowski 2008, *Transfiguration*
Damian Dombrowski, *Raffaels Transfiguration. Das erste Bild der Katholischen Reform?*, in: *Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung: 1517–1563*, hg. v. Andreas Tacke, Regensburg 2008, S. 320–347.
- Dünkel 2008, *Methode*
Vera Dünkel, *Vergleich als Methode*, in: *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, hg. v. Horst Bredekamp, Birgit Schneider und ders., Berlin 2008, S. 24–28.
- Eco 2007, *Hässlichkeit*
Die Geschichte der Hässlichkeit, hg. v. Umberto Eco, München 2007.
- Epple / Erhart 2017, *Welt*
Angelika Epple und Walter Erhart, *Die Welt beobachten – Praktiken des Vergleichens*, in: *Die Welt beobachten. Praktiken des Vergleichens*, hg. v. dens., Frankfurt a. M. 2017, S. 7–31.
- Fiore 2019, *Casa Piola*
Valentina Fiore, *Intorno a Casa Piola. La diffusione del linguaggio piollesco e il caso di Pier Francesco Spoleti*, in: Sanguineti 2019, *Piola*, S. 362–373.
- Franconi 2020, *Notizie*
Isabell Franconi, *Die Notizie de' Professori del disegno von Filippo Baldinucci. Verwissenschaftlichung kunsthistorischen Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin / Boston 2020.
- Freedberg 1984, *Rubens*
David Freedberg, *The Paintings of the Assumption of the Virgin*, in: *Rubens. The Life of Christ after the Passion*, (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard; VII), hg. v. dems., London / Brüssel 1984, S. 138–195.
- Gage 2020, *Evidence*
Frances Gage, *„It is not easy to recognize the period and age of paintings.“ Visual and Textual Evidence in Giulio Mancini's Considerazioni sulla pittura and Early Modern Connoisseurship*, in: *Zeigen – überzeugen – beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*, hg. v. Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel, Merzhausen 2020, S. 63–87.
- Geimer 2010, *Vergleichendes Sehen*
Peter Geimer, *Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen*, in: *Vergleichendes Sehen*, hg. v. Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf, Paderborn 2010, S. 44–69.
- Genova 1983, *Raffaello*
Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, *Raffaello e la cultura raffaelliana in Liguria: interventi di restauro, problemi di conservazione e fruizione*, hg. v. Corrado Maltese, Genova 1983.
- Genova 1977, *Rubens*
Genova, Palazzo Ducale, *Rubens e Genova*, hg. v. Giuliana Biavati Frabetti und Ida Maria Botto, Genova 1977.
- Grave / Hochkirchen 2020, *Blickwechsel*
Johannes Grave und Britta Hochkirchen, *Blickwechsel. Was das vergleichende Sehen mit Bildern und ihren Betrachtern macht. Eine Einleitung*, in: *Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten*, hg. v. dens., Bielefeld 2020, S. 7–25.
- Henning 2005, *Farbe*
Andreas Henning, *Raffaels „Transfiguration“ und der Wettstreit um die Farbe. Koloritgeschichtliche Untersuchung zur römischen Hochrenaissance*, München 2005.
- Kneepkens 1994, *Comparatio*
Cornelle Henri Kneepkens, s. v. *Comparatio*, in: *Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2: *Bie–Eul*, hg. v. Gert Ueding, Darmstadt 1994, Sp. 293–299.
- Lamboglia ³1983, *Denkmäler*
Nino Lamboglia, *Die Denkmäler des Finale* (Itinerari liguri; 10), Bordighera ³1983.
- Lehmann 2019, *Paragone*
Doris Lehmann, s. v. *Paragone*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, hg. v. Friedrich Jaeger (bis 2019), Georg Eckert, Ulrike Ludwig, Benjamin Steiner und Jörg Wesche, Weimar 2019, http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_324378, 16.02.2023.
- Leinkauf 2010, *Transformation*
Thomas Leinkauf, *Überlegungen zur Transformation des antik-scholastischen Methoden- und Wissensbegriffs in der Frühen Neuzeit. Autopsie, Experiment, Induktion*, in: *Transformationen antiker Wissenschaften*, hg. v. Georg Toepper und Hartmut Böhme, Berlin / New York 2010, S. 215–241.
- Linke 2016, *Transfigurationen*
Alexander Linke, *Transfigurationen nach Raffael. Vasaris Ringen um die Zukunft auf dem Berg der Verklärung*, in: *Imitat, Zitat, Plagiat und Original in Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit* (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Neue Folge; 4), hg. v. Andreas Beck und Nora Ramtke, Frankfurt a. M. 2016, S. 43–81.
- Mäntele 1999, *Gesten*
Martin Franz Mäntele, *Die Gesten im malerischen und zeichnerischen Werk Raffaels*, Diss., Tübingen 1999, URL: <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/46823>, 25.01.2023.
- Manca 1998, *Marchesato*
Fabio Manca, *Il marchesato del Finale nella prima metà del XVIII secolo*, in: Bislenghi 1998, *Storia*, S. 167–200.
- Mancini 1956 / 1957, *Considerazioni*
Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, 2 Bde., hg. v. Adriana Marucchi und Luigi Salerno, Rom 1956–1957.
- Mazzarelli 2018, *Dipingere*
Carla Mazzarelli, *Dipingere in copia. Da Roma all'Europa (1750–1870)*, Bd. 1: *Teorie e pratiche*, Rom 2018.
- Meyer zur Capellen 2005, *Raphael*
Raphael: A Critical Catalogue of his Paintings, Bd. 2: *The Roman Religious Paintings, ca. 1508–1520*, hg. v. Jürg Meyer zur Capellen, Er Goldberg / Landshut 2005.
- Migliorini / Assini 2000, *Tribunale*
Pittori in tribunale. *Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento*, hg. v. Maurizia Migliorini und Alfonso Assini, Nuoro 2000.
- Müller / Pfisterer / Bleiler / Jonietz 2011, *Aemulatio*
Aemulatio. *Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, hg. v. Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer, Anna Kathrin Bleiler und Fabian Jonietz, Berlin 2011.
- Münch 2014, *Fälschung*
Fälschung, Plagiat, Kopie. *Künstlerische Praktiken der Vormoderne*, hg. v. Ulrike Münch, Petersberg 2014.
- Musso 1998, *Finale*
Riccardo Musso, *Finale e lo stato di Milano (XV–XVII secolo)*, in: Bislenghi 1998, *Storia*, S. 125–166.
- Niehr 2010, *Experiment*
Klaus Niehr, *Experiment und Imagination. Vergleichendes Sehen als Abenteurer*, in: *Vergleichendes Sehen*, hg. v. Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf, Paderborn 2010, S. 70–93.
- Nova 2014, *Transfiguration*
Alessandro Nova, *Raffaels Transfiguration zwischen Kunsttheorie und Philosophie*, in: *Bild – Sprachen. Kunst und visuelle Kultur in der italienischen Renaissance*, hg. v. dems., Berlin 2014, S. 105–137.

Petri 2014, *Dürer vs. Raimondi*
 Grischka Petri, *Der Fall Dürer vs. Raimondi. Vasaris Erfindung*, in: *Fälschung, Plagiat, Kopie. Künstlerische Praktiken der Vormoderne* (Kunsthistorisches Forum Irsee; 1), hg. v. Birgit Ulrike Münch, Petersberg 2014, S. 52–69.

Pfisterer 2019, *Raffael*
 Ulrich Pfisterer, *Raffael. Glaube, Liebe, Ruhm*, München 2019.

Plutarch 1889, *De audiendis poetis*
 Plutarch, *De audiendis poetis*, in: Plutarchi Chaeronensis, *Scripta Moralia: Graece et Latine*, Bd. 1, Paris 1889.

Preimesberger 1987, *Tragische Motive*
 Rudolf Preimesberger, *Tragische Motive in Raffaels Transfiguration*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 50, Heft 1, 1987, S. 88–115.

Putzger 2021, *Kult*
 Antonia Putzger, *Kult und Kunst – Kopie und Original. Altarbilder von Rogier van der Weyden, Jan van Eyck und Albrecht Dürer in ihrer frühneuzeitlichen Rezeption*, Berlin 2021 (zugl. Diss., TU Berlin 2017).

Quiccheberg 1565, *Inscriptiones*
 Samuel Quiccheberg, *Inscriptiones Vel Titvli Theatri Amplissimi, Complectentis rerum vniuersitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte quoque dici possit: Promptuarium artificiosarum miracularumque ac omnis rari thesauri et pretiosae suppellectilis ...*, München 1565.

Ratti 1780, *Istruzione*
 Carlo Giuseppe Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova In Pittura, Scultura, ed Architettura ecc.*, Genua 1780.

Rom 1977, *Rubens*
 Rom, Palazzo della Farnesina, *Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, hg. v. Didier Bodart, Rom 1977.

Ruiz Manero 1996, *Rafael*
 José María Ruiz Manero, *Pintura italiana del siglo XVI en España*, Bd. 2: *Rafael y su escuela* (Publicaciones de la Fundación Universitaria Española: Bellas artes; 11), Sonderdruck von: *Cuadernos de arte e iconografía*, Band 5, Heft 10, 1996.

Sanguineti 2019, *Piola*
 Domenico Piola e la sua bottega. *Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese* (Materiali d'arte genovese; 4), hg. v. Daniele Sanguineti, Genua 2019.

Savoy 2015, *Öffentlichkeitscharakter*
 Bénédicte Savoy, *Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert*, in: *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, hg. v. ders., Köln / Weimar / Wien 2015, S. 13–45.

Schenk / Krause 2001, *Vergleich*
 Günter Schenk und Andrej Krause, s. v. *Vergleich*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Basel 2001, DOI: 10.24894/HWPPh.4562, 15.02.2023.

Soprani / Ratti 1768 / 1769, *Vite*
 Raffaele Soprani, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, hg. von Carlo Giuseppe Ratti, 2 Bde., Genua 1768 / 1769.

Steinle 2019, *Beobachtung*
 Friedrich Steinle, s. v. *Beobachtung*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, hg. v. Friedrich Jaeger (bis 2019), Georg Eckert, Ulrike Ludwig, Benjamin Steiner und Jörg Wesche, Weimar 2019, http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_245648, 16.02.2023.

Steinmetz 2017, *„Vergleich“*
 Willibald Steinmetz, *„Vergleich“ – eine begriffsgeschichtliche Skizze*, in: *Die Welt beobachten. Praktiken des Vergleichens*, hg. v. Angelika Epple und Walter Erhart, Frankfurt a. M. 2017, S. 85–134.

Struhal 2020, *Autopsies*
 Eva Struhal, *Filippo Baldinucci's Autopsies. Autopsy and Art Theory in the Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno (1681) and his Lettera a Vincenzo Capponi*, in: *Zeigen – überzeugen – beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*, hg. v. Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel, Merzhausen 2020, S. 89–110.

Thürlemann 2013, *Hyperimage*
 Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, Paderborn 2013.

Thürlemann 2012, *Einzelbild*
 Felix Thürlemann, *Vom Einzelbild zum hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in: *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, hg. v. Gerd Blum, Steffen Bogen, David Ganz und Marius Rimmele, Berlin 2012, S. 24–55.

Thürlemann 2012, *Bild gegen Bild*
 Felix Thürlemann, *Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens*, in: *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, hg. v. Gerd Blum, Steffen Bogen, David Ganz und Marius Rimmele, Berlin 2012, S. 391–401.

Vasari 1966–1987, *Vite*
 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Paola Barocchi und Rosanna Bettarini, 6 Bde., Florenz 1966–1987.

von Rosen ²2011, *Fälschung*
 Philipp von Rosen, s. v. *Fälschung und Original*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart / Weimar ²2011, S. 120–123.

von Rosen ²2011, *Nachahmung*
 Valeska von Rosen, s. v. *Nachahmung*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart / Weimar ²2011, S. 295–299.

Abbildungen

Abb. 1: Das Museo des Ferrante Imperato, in: Ferrante Imperato, *Dell'istoria naturale*, Venedig 1599. (Franconi 2020, *Notizie*, S. 250, Abb. 22)

Abb. 2: Willem van Haecht, *Die Galerie der Cornelis van der Geest*, 1628, Öl / Leinwand, 100 x 130 cm. Antwerpen, Rubenshuis. (Franconi 2020, *Notizie*, S. 434, Tafel XXXI)

Abb. 3: San Biagio, Chorraum mit Hochaltar. (© Isabell Franconi)

Abb. 4: Pier Lorenzo Spoleti, *Madonna delle Grazie e delle Anime purganti*, um 1720?, Öl / Leinwand, Maße unbekannt. Finale Ligure, San Biagio. (© Carlo Lovisolo)

Abb. 5: Pier Lorenzo Spoleti, *Heiliger Thomas, der seinen Finger in die Wunde legt*, um 1720?, Öl / Leinwand (?), Maße unbekannt. Finale Ligure, San Biagio. (© Isabell Franconi)

Abb. 6: Raffael, *Transfiguration Christi*, 1516–1520, Öltempera / Holz, 410 x 279 cm. Vatikanstadt, Pinacoteca Vaticana. (Steffen Zierholz, *Transfiguring Raphael, Reforming Christ. Ekphrastic Image-Making in Nicolas Poussin's The Miracle of Saint Francis Xavier*, in: *Ekphrastic Image-making in Early Modern Europe, 1500–1700* (= Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture; 79), hg. v. Arthur J. Di Furia und Walter S. Melion, Boston 2021, S. 370–409: S. 376, Fig. 10.4)

Abb. 7: Pier Lorenzo Spoleti nach Raffael, *Transfiguration Christi*, 1722, Öl / Leinwand, Maße unbekannt. Finale Ligure, San Biagio. (© Carlo Lovisolo)

Abb. 8: Peter Paul Rubens, *Modello für die Himmelfahrt Mariä*, ca. 1622–25, Öl / Holz, 59,1 x 87,8 cm. Den Haag, Mauritshuis. (© Mauritshuis, The Hague)

Abb. 9: Pier Lorenzo Spoleti nach Peter Paul Rubens, *Himmelfahrt Mariä*, 1722, Öl / Leinwand, Maße unbekannt. Finale Ligure, San Biagio. (© Carlo Lovisolo)

Abstract

Comparisons serve individuals to situate themselves in society, but they are as well a complex intellectual and learnable heuristic for gaining knowledge. With regard to works of art, the visual comparison can be traced back to antiquity, initially as the staging of an artistic competition in the sense of the *agón* or *paragone* (inherent to which is the Italian verb „paragonare“, meaning „to compare“). A particularly impressive example for comparative viewing can be found in the sanctuary of the church of San Biagio in Finale Ligure. There we find copies after Raphael's *Transfiguration* and Rubens' *Assumption of the Virgin Mary* from the hand of the now forgotten painter Pier Lorenzo Spoleti (1682–1729), whose own pictorial inventions were – according to his biographer Carlo Giuseppe Ratti – „not very elegant“ in terms of composition. He was, however, all the more outstanding as a copyist. The detailed analysis of the paintings and the preserved written sources reveals that Spoleti recognised and took advantage of the opportunity offered by the vis-à-vis position of the paintings for a comparative juxtaposition. Therefore, he deliberately modified his copies, which, according to the hypothesis of this article, allowed the initially not very obvious similarities between the two originals to be revealed, and this enabled Spoleti to arrange or stage a *paragone* between Raphael and Rubens, between the High Renaissance and the Baroque.

Autorin

Isabell Franconi studierte Kunstgeschichte, Romanische Philologie Italienisch sowie Medieval and Renaissance Studies an der Ruhr-Universität Bochum. Sie promovierte im Rahmen des DFG-Projekts „Kunsthistoriographie und Künstlerbiographik im 17. Jahrhundert. Giovanni Pietro Bellori's Vitenwerk in seinen Kontexten“ zum Thema *Die „Notizie de' Professori del disegno“ von Filippo Baldinucci. Verwissenschaftlichung kunsthistorischen Wissens im 17. Jahrhundert*. Von 2018 bis 2021 war sie Postdoc im DFG-Projekt „Die *Galleria degli autoritratti* der Uffizien. Zu den Produktionsbedingungen, Rezeptionsweisen und Ordnungsmodellen von Künstlerselbstbildnissen in ei-

ner neuzeitlichen Sammlung“. Seit 2022 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Neuzeit bis zur frühen Moderne an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Titel

Isabell Franconi, *Zum vergleichenden Sehen als künstlerischer Strategie am Beispiel von Kopien nach Raffaels Transfiguration und Rubens' Himmelfahrt Mariä aus der Hand Pier Lorenzo Spoletis (1682–1729) in Finale Ligure*, in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2023 (20 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2023.3.101423>