

Zur Einführung

Als Jeff Koons im Herbst 2008 eingeladen war, eine Auswahl seiner Werke in und um Schloss Versailles auszustellen, rief dies von verschiedenen Seiten heftige Proteste hervor (Abb. 1). Die umstrittene Veranstaltung bildete den Auftakt der von Jean-Jacques Aillagon initiierten Reihe, welche die ehemalige königliche Residenz alljährlich für ein paar Monate international bekannten zeitgenössischen Künstlern als Ausstellungsraum zur Verfügung stellt. Auch wenn die darauffolgenden Schauen, die von weiteren Stars der gegenwärtigen Kunstszene wie Takashi Murakami, Anish Kapoor und Olafur Eliasson bespielt wurden, durchaus auf kritische Resonanz stießen, so zeichnet sich die um Koons entwickelte Debatte wohl durch ihre besondere Komplexität aus, insbesondere mit Blick auf die Bandbreite der gegen sie angeführten Argumente.¹ Traditionsbewusste, mitunter reaktionäre Positionen brandmarkten die Präsenz des Amerikaners als »Kolonisierung« des französischen *lieu de mémoire*,² die Präsentation von Koons' monumentaler Neo-Pop-Art in den sakrosankten Gemächern des Schlosses als »Profanation«.³ Andere Teile der Öffentlichkeit warfen der Ausstellung in erster Linie kommerzielle Interessen vor und nahmen damit grundlegende Mechanismen des

1 Eine wissenschaftliche Untersuchung der verschiedenen Polemiken um die Ausstellungsreihe bietet Irene Schütz, »Koons, Murakami und Vasconcelos in Versailles. Wertzuschreibung und Wertewandel durch Kontextualisierung«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 43, 2016, S. 249–271.

2 Ebd., S. 253–254.

3 Vgl. den offenen Brief, der im November 2008 von Charles-Emmanuel de Bourbon-Parme an den französischen Präsidenten Nicolas Sarkozy gerichtet war und in dem das sofortige Ende der Ausstellung gefordert wurde. Zugänglich unter: <http://www.louvrepourtout.fr/Jeff-Koons-Versailles-la-colere,135.html#1> [letzter Zugriff: 06.05.2019].



1. Außenansicht der Ausstellung *Jeff Koons. Versailles* 2008

aktuellen Kunstmarkts ins Visier. Kunstkritiker und Publizisten wie Tom McDonough und Johannes Willms konstatierten sowohl eine sensationsheischende als auch sinnentleerte Konfrontation von barocker Schlossanlage und den an Kitsch grenzenden Skulpturen, die Werke des Amerikaners seien »nichts als ein störender Fleck in den Räumen des Sonnenkönigs«.⁴

Doch gerade die Tatsache, dass Koons' Anwesenheit in den historischen Räumen störte, zeugt nicht nur von dem erreichten Ziel der Ausstellungsmacher, Versailles als Ort lebendigen Kunstdiskurses zu retablieren,⁵ sondern auch von der ästhetischen und politischen Sprengkraft des Dialogs von alter und neuer Kunst. Der Hang zum Luxus, zum Verschwenderischen, der Koons' Werken eigen ist, bildet ein zeitgenössisches Echo der prunkvollen Schlossanlage aus dem 17. Jahrhundert, die Kunstpolitik der französischen Monarchen wird von dem Rokoko-begeisterten New Yorker spielerisch umge-

4 Johannes Willms, »Viel Lärm um ein Soufflé. Jeff Koons in Versailles«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17.05.2010, zugänglich unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/jeff-koons-in-versailles-viel-laerm-um-ein-souffle-1.687540> [letzter Zugriff: 06.05.2019]. Siehe auch Tom McDonough: »Selbstgefälligkeit in der Krise. Über Jeff Koons in Versailles«, in: *Texte zur Kunst* 73, 2009, S. 103–115.

5 Siehe *Jeff Koons. Versailles*, Ausst.-Kat. Versailles, Château de Versailles, Paris 2008, S. 8.



2. Der französische Präsident Emmanuel Macron empfängt den russischen Präsidenten Wladimir Putin in der *Galerie des batailles* des Versailler Schlosses, 29. Mai 2017 (in: *Le Parisien*, 30.05.2017)

deutet und für die eigene Selbstinszenierung nutzbar gemacht.⁶ Konsequenterweise schreibt sich die Ausstellung in die historische Funktion des Anwesens als Instrument eines (kunst-)politischen *self-fashioning* ein: Waren es bis zur Französischen Revolution die absolutistischen Könige, die ihren Herrschaftsanspruch in der über die Landesgrenzen hinaus bekannten Schlossanlage manifestierten, konnte sich Louis-Philippe im 1837 gegründeten *Musée de l'Histoire de France* als Bürgerkönig feiern. Seit der Dritten Republik hat hier der französische *Congrès du Parlement* seinen Sitz und auch die Präsidenten der letzten Regierungsjahre haben von Versailles' symbolischer Tragkraft Gebrauch gemacht – wie etwa unlängst Emmanuel Macron, der Wladimir Putin vor der Versailler Kulisse am 29. Mai 2017 empfing (Abb. 2). In vollem Bewusstsein dieser bis heute gepflegten Tradition und nicht ohne Ironie zeigte Koons so im ehemaligen Thronsaal sein eigenes Selbstbildnis von 1991, das in Materialität und Präsentationsmodus die marmorne Büste Ludwigs XIV. von Bernini zitiert und den Künstler explizit auf eine Ebene mit dem königlichen Modell erhebt (Abb. 3). Für das ursprünglich im Rahmen der erotisch-provokativen Serie *Made in Heaven* geschaffene Selbstporträt

6 Siehe hierzu Ronit Milano, »(Re)Staging Art History: Jeff Koons in Versailles«, in: *Museum and Curatorial Studies Review* 2, 1/2014, S. 39–66; Dietmar Kohler, »Barock und Kitsch: Jeff Koons' ‚Moon (Light Blue)‘ in der ‚Galerie des Glaces‘ von Versailles«, in: Nike Bätzner (Hg.), *Die Aktualität des Barock*, Zürich/Berlin 2014, S. 244–262.



3. Jeff Koons, *Self-Portrait*, 1991, Marmor, 95,3 x 52,1 x 36,8 cm, Ausstellungsansicht im Versailler Schloss 2008

ließ Koons im Kontext von Versailles eigens einen Sockel anfertigen, der gezielt den Vergleich mit dem Vorbild aus dem 17. Jahrhundert heraufbeschwört und das zeitgenössische Kunstwerk vom repräsentativen Potential des Ausstellungsraums profitieren lässt – die Positionierung vor der prachtvollen Tapiserie tut ein Übriges.⁷ Der absolutistische Herrscher wird vom selbsternannten Künstlerfürsten des 21. Jahrhunderts abgelöst, der die ehemaligen Gemächer des Monarchen souverän für die eigene Zurschaustellung bezieht. Zentrale Begriffe und Konzepte historischer Machtinszenierung wie *gloire*, Monumentalität und Idealisierung werden auf diese Weise neu verhandelt und – auch in anderen Werken wie der lebensgroßen Skulptur des »King of Pop«, *Michael Jackson and Bubbles* von 1988, in einem der benachbarten Paraderäume – auf die Pop- und Medienkultur der Gegenwart angewandt.

Die vom Künstler selbst getroffene Auswahl an Objekten, die er seit den 1980er-Jahren geschaffen hatte, geht im Versailler Schloss ein aemulatives Spannungsverhältnis zur barocken Architektur und Raumgestaltung ein, das die Werke der alten Meister – von Charles Le Brun, über Louis Le Vau und Bernini, bis hin zu François Lemoyne – als Vorbild würdigt und gleichsam mittels zeitgenössischen Inhalten, Materialität und Formensprache in neue Zusammenhänge und Deutungsmöglichkeiten überführt. Diese Art des generationsübergreifenden Künstlerwettstreits ist keineswegs neu: So wurde Charles Le Brun bereits von Zeitgenossen und auch hundert Jahre später im ausgehenden 18. Jahrhundert als zentrales Vorbild der *école française* gehandelt. Je nach politischem und künstlerischem Kontext fielen die Neuinterpretationen des ehemaligen *peintre du roi* und Mitbegründers der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture höchst unterschiedlich aus. Während sich 1689 Pierre Mignard minutiös an einem der Hauptwerke seines Rivalen, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* von 1660–61, abarbeitete, um sein eigenes Talent an dem Le Bruns zu messen und dem Vorgängerbild eine entgegengesetzte Auffassung piktoraler Narration gegenüberzustellen,⁸ schrieb sich Louis-Jean-François Lagrenées Aufgreifen desselben Gemäldes in ein anderes historisches Gefüge ein (Abb. 4). Lagrenées Werk war Teil einer Auftragsreihe, die der Comte d'Angiviller als Leiter der *Bâtiments du roi* zwischen 1774 und 1787 ausgewählten Mitgliedern der königlichen Kunstakademie erteilte. Diese »travaux d'encouragement« – auch als »travaux d'émulation« bezeichnet – hatten zum Ziel, das Mäzenatentum der Krone nach dem Vorbild Ludwigs XIV. wiederzubeleben und die Entwicklung einer erbau-

7 Vgl. Milano 2014 (Anm. 6), S. 52–55.

8 Vgl. Thomas Kirchner, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre' de Charles Le Brun. Tableau-manifeste de l'art français du XVII^e siècle*, Paris 2013, S. 102–108.

chen Historienmalerei in Frankreich zu fördern.⁹ Die *aemulatio* fand hier auf zweifache Weise statt: Nahm sich Ludwig XVI. an der Kunstpolitik des Sonnenkönigs ein Beispiel, so galt es auf Seiten der Künstler, an die akademische Tradition des als glorreich gefeierten 17. Jahrhunderts anzuknüpfen und diese zu aktualisieren.¹⁰ Im Fall Lagrenées geschah dies mittels einer formalen Imitation von Le Bruns Gemälde, die er jedoch inhaltlich umdeutete und zeitgenössischen Tendenzen folgend weniger Alexander, als vielmehr einer weiblichen Protagonistin widmete, der im Sterben liegenden Frau des Darius. Der epische Held des Grand Siècle wich hier dem Sentimentalitätskult des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Obschon auf den ersten Blick Le Bruns *Reines de Perse* zum Verwechseln ähnlich, diente das großformatige Historienbild nicht der Glorifizierung des Königs, sondern richtete sich an die Öffentlichkeit, der es 1785 zur ästhetischen und moralischen Erbauung im Salon präsentiert wurde.¹¹

Ziel dieses Bandes ist es, an die vielfältigen Problemfelder heranzuführen, die aemulative Prozesse in der Kunstgeschichte epochen-, kultur- und medienübergreifend berühren. Während in kunsthistorischen Auseinandersetzungen der Künstlerwettbewerb selbst häufig das zentrale Thema darstellt, werden hier adaptive Strategien exemplarisch vor dem Hintergrund ihrer theoretischen, politischen und sozialen Entstehungsbedingungen untersucht.¹² Denn das künstlerische Spiel mit Vorbildern beschränkt sich keineswegs auf Fertigkeiten im Adaptieren, Modulieren oder Perfektionieren von Vorhandenem. Vielmehr findet es – wie in den Literaturwissenschaften längst berücksichtigt – vor allem auf einer rhetorischen Ebene statt, die stark kontextgebunden ist.¹³ In der Kunstgeschichte werden die Subjekte der aemulativen Handlung weitgehend inklusiv

9 Siehe dazu Barthélémy Jobert, »The 'Travaux d'encouragement': An Aspect of Official Arts Policy in France under Louis XVI«, in: *Oxford Art Journal* 10/1, 1987, S. 3–14.

10 Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die Vorbildhaftigkeit der künstlerischen Entwicklung im Grand Siècle hervorgehoben. Siehe insbesondere Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*, Berlin 1751 sowie Étienne La Font de Saint-Yenne, *L'Ombre du Grand Colbert, le Louvre et la ville de Paris. Dialogue*, Den Haag 1749.

11 Der aemulative Vergleich zwischen alten und neuen Meistern der französischen Schule war d'Angivillers Planung zufolge dauerhaft angelegt. Dessen Ziel war die Gründung eines Museums, in welchem Werke wie Le Bruns *Reines de Perse* und Lagrenées *Mort de la femme de Darius* gleichermaßen zu sehen waren und explizit zum Vergleich zwischen *Anciens* und *Modernes* einluden. Vgl. Jobert 1987 (Anm. 9), S. 4.

12 Vgl. bes. Renate Prochno, *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*, Berlin 2006. Einen kunst- und literaturgeschichtlichen Rahmen bei Jan-Dirk Müller (et al.) (Hg.), *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin 2011.

13 Siehe z. B. kürzlich Sylvia Brockstieger, *Sprachpatriotismus und Wettstreit der Künste. Johann Fischart im Kontext der Offizin Bernhard Jobin*, Berlin 2018, S. 71–148.



4. Louis Lagrénée, *La mort de la femme de Darius*, 1784–1785, Öl auf Leinwand, 327 × 424 cm, Paris, Musée du Louvre

verhandelt und beschränken sich daher nicht notwendigerweise auf eine Gegenüberstellung logisch gleichwertiger Akteure.¹⁴ Vielmehr vermischen sich die Bedeutungen von *imitatio* und *aemulatio*, vielleicht am deutlichsten in den vielen Fällen, in denen Kunst und Natur mithilfe unterschiedlicher bildnerischer Medien – von der Zeichnung über das Gemälde und die Plastik bis zum Film und, wie kürzlich vorgestellt, Computerspiel – parallelisiert werden.¹⁵

Die Grenzen zwischen den beiden Prozessen sind fließend, doch lässt sich festhalten, dass *imitatio* verstärkt zwischen Künstler und Vorbild stattfindet.¹⁶ Über den künstlerischen

14 Barbara Bauer, »Aemulatio«, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 12 Bde., Bd. 1, Tübingen 1992, S. 141–187, hier S. 143. Dort auch zu einer Tradition des erweiterten Gebrauchs des Begriffs in der Literaturgeschichte.

15 Vgl. Müller (et al.) 2011 (Anm. 12), S. 6; Thomas Hensel, »Jüngeres Medium versus älteres Medium: Zur aemulativen Intermedialität des Computerspiels«, in: *Kritische Berichte* 47, 2019, S. 7–16.

16 G. W. Pigman III, »Versions of Imitation in the Renaissance«, in: *Renaissance Quarterly* 33/1, 1980, S. 1–32, hier S. 3. Götz Pochat, »Imitatio und Superatio – das Problem der Nachahmung aus humanistischer und kunsttheoretischer Sicht«, in: Jürg Meyer zur Capellen und Gabriele Oberreuter-

schen Dialog hinaus besitzt die *aemulatio* eine soziale Komponente, die der visuell ausgetragenen, fruchtbaren Konkurrenz, die schon 1455 durch den Humanisten Lorenzo Valla konstatiert wurde.¹⁷ Valla hob den durch den Wettbewerb motivierten progressiven Effekt hervor, doch es ist auch das Kräfteressen selbst und das Entstehen der zu vergleichenden Ergebnisse, die mit der *aemulatio* einhergehen. Insofern ist es konsequent, dass Valla die *superatio*, das Übertreffen, als Ziel des Wettkampfes einführt: »und was jemand bei einem anderen als herausragend erkannt hat, das versucht er selbst nachzuahmen, ihm gleichzukommen und es zu übertreffen.«¹⁸ In der klassischen Rhetorik hat der Begriff der *superatio* keine eigene Tradition.¹⁹

Eine durch Wettbewerb motivierte Neuerung bedeutet jedoch nicht notwendigerweise Fortschritt durch Übertreffen, sondern kann sich auch durch andere Stilmittel – etwa einer ironischen Brechung, wie sich das bei Koons' eingangs erwähntem Versuch einer Neubesetzung Versailles' gut beobachten lässt – in einer Aktualisierung des Rezipierten äußern. Dabei werden nicht nur historische und zeitgenössische Materialien, ikonografische Muster, künstlerische Vorgehensweisen und Medien gegenübergestellt. Ebenso werden die originären Bildkontexte in Bezug zu gegenwärtigen gesellschaftlichen, kulturellen oder politischen Strömungen gesetzt. Derartige Neuverortungen, sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption von Kunst, relativieren den von Valla gepriesenen generischen Aspekt aemulativer Situationen und öffnen eine epochen- und kulturraumübergreifende Perspektive auf einen fortwährenden Bedeutungswandel visueller Zeichen und künstlerischer Verfahren.

Im vorliegenden Band wird dem kreativen und diskursiven Potential, das sich aus aemulativen Auseinandersetzungen ergibt, auf mehreren Ebenen nachgegangen. Zu Beginn stehen explizite Fälle künstlerischer Adaptionen und Rezeptionen über chronologische Grenzen hinaus im Mittelpunkt, wobei Prozesse der Aktualisierung von his-

Kronabel (Hg.), *Klassizismus. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag*, Hildesheim 1987, S. 317–335, hier S. 327–329.

17 »Ita studia incenduntur, profectus fiunt, artes excrescunt et in summum evadunt, et eo quidem melius eoque celerius, quo plures in eandem rem homines elaborant.« Lorenzo Valla, »Oratio habita in principio sui studii die XVIII Octobris MCCCCLV«, in: *Opera omnia*, hg. von Eugenio Garin, 2 Bde., Turin 1962 (Nachdruck der Ausgabe Basel 1540), Bd. 2, S. 282. Vgl. Müller (et al.) 2011 (Anm. 12), S. 20.

18 »Alius aliud invenit, et quod quisque in altero egregium animadvertit, id ipse imitari, aemulari, superare conatur.« Valla 1540 (Anm. 17), Bd. 2, S. 282. Die Übersetzung wurde mit minimaler Veränderung übernommen aus Müller (et al.) 2011 (Anm. 12).

19 Vgl. Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 12 Bde., Tübingen und Berlin 1992–2015, wo der Begriff nicht einzeln aufgeführt wird; vgl. dazu Pochat 1987 (Anm. 16), S. 329.

torischem Kulturgut im kollektiven Bildgedächtnis offengelegt werden. Die Fallstudien dieses Kapitels reichen von einer Neubewertung antiker Rhein-Ikonografie im Zeichen des Dreißigjährigen Krieges, über Fernand Légers künstlerische und politische Vereinnahmung von Jacques Louis Davids *Marat*, bis hin zu Bethan Huws' idiomatischen Aneignungsprozessen des künstlerischen Denkens Marcel Duchamps. In einem zweiten Schritt wird nach der Bedeutung tradierter Materialitäts- und Gattungsmaßstäbe im Kontext moderner und zeitgenössischer Kunstproduktion gefragt. So wie Koons' Arbeiten in Versailles mit neuen Techniken und Materialien auf die Produktions- und Präsentationspraktiken barocker Skulptur und Innenarchitektur reagieren, diese imitieren oder konterkarieren, ist auch in anderen Werken des 20. und 21. Jahrhunderts die Auseinandersetzung mit traditionellen Kunstverständnissen angelegt. So erfährt die Gattung des Stilllebens durch das Medium der Fotografie und den damit verbundenen Entstehungsprozessen schon im 19. Jahrhundert eine grundlegende Umdeutung. Mit vergleichbarer Radikalität verhandelt Arman in seinem *portrait robot d'Iris Clert* von 1960 die Auffassung davon, was ein Bildnis leisten kann und sollte, völlig neu. Noch weiter ausgreifend eignen sich zeitgenössische Künstler wie Francis Alÿs und Gabriel Orozco die sie umgebende urbane Landschaft ästhetisch an, indem sie alltägliche Objekte und Praktiken in künstlerische Installationen übersetzen. Dass eine Konfrontation von althergebrachten, konservativen Sichtweisen und erneuernden Bildpraktiken in vielen Fällen zu Konflikten führen kann, ist Gegenstand eines dritten Abschnitts, der den Blick verstärkt auf die Vereinnahmung künstlerischer Ausdrucksformen in politischen Kontexten lenkt. Es wird gezeigt, wie der Literaturstreit zwischen aufklärerischen und frühromantischen Positionen in Berlin mit bildnerischen Mitteln ausgetragen wird, wie die moderne Formensprache Henri Rapins in der Kathedrale von Besançon zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf völliges Unverständnis und eine Kombination aus scheinbar unreflektierter Dekadenzverherrlichung und poppigen Anachronismen in Sophia Coppolas Verfilmung des Lebens Marie Antoinettes auf starken Widerstand stößt. Im vierten Kapitel schließlich werden die Besonderheiten transkultureller Kunstbegegnungen thematisiert, wo Imitation und Verfremdung von Vorbildern häufig eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Status quo, Erwartungshaltungen und Sehgewohnheiten bedeuten und nicht selten von bewussten oder auch ungewollten Fehlinterpretationen des ursprünglichen Vorbildes geleitet sind. Dabei kann es sich nicht nur um formale oder inhaltliche Adaptionen handeln, sondern auch um physische Aneignungsversuche, wie etwa von den in Angers aufbewahrten Zeichnungen Caspar David Friedrichs während der NS-Zeit. Eine ambivalente Bedeutungserweiterung birgt das Beispiel von Albert Speers »Ruinenwerttheorie«, die erstmals

in der Tradition französischer architekturtheoretischer Diskurse des 18. Jahrhunderts verortet wird. Intentionell entlarvend ist dagegen das komplexe Spiel mit vorgefassten ästhetischen Erwartungen, das der brasilianische Avantgarde-Künstler Vicente do Rego Monteiro in seinem Paris-Bildband vor Augen führt und aemulative Prozesse damit um eine subversive Dimension erweitert.

Die in den Fallstudien untersuchte Konfrontation verschiedener historischer, kultureller und ästhetischer Kontexte vermag es, den Kunstdiskurs zu dynamisieren, neue Sichtweisen zu eröffnen, und die anhaltende gesellschaftliche Brisanz von aktueller und tradierter Kunst deutlich zu machen. Gleichzeitig möchten die Herausgeberinnen auf diese Weise selbst einem geschätzten Kollegen und inspirierenden Vorbild ihre Anerkennung entgegenbringen, dessen 65. Geburtstag als Anlass für die vorliegende Publikation diente: In Forschung und Lehre hat sich Thomas Kirchner intensiv mit dem Verhältnis von Kunstproduktion, Kunstreflexion und gesellschaftlichen Entwicklungen auseinandergesetzt. Themen wie Herrscherinszenierung und staatliche Kunstpolitik, Gattungshierarchien und akademische Kunstdiskurse, Physiognomik und Ausdruckstheorien ermöglichen dabei nicht nur Zugang zur französischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, sondern öffnen den Blick auch für neuere künstlerische Phänomene. Als Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte Paris, dessen Leitung er 2014 übernommen hat, macht er sich weiterhin nicht nur für eine deutsch-französische Forschungsperspektive stark, sondern fördert einen grundsätzlich grenzüberschreitenden Ansatz, der in aktuellen Projekten zu außereuropäischer Kunst und Kooperationen mit verschiedenen Institutionen weltweit seinen Ausdruck findet.

Wir danken den Autorinnen und Autoren, die sich mit viel Engagement, Geduld und Gewissenhaftigkeit an dem Projekt beteiligt haben, ebenso den zahlreichen Kolleginnen und Kollegen, Freundinnen und Freunden sowie Familienmitgliedern, die den Band mit großzügigen Spenden unterstützt haben und in Form einer Tabula Gratulatoria ihre Glückwünsche aussprechen. Bei den Vorbereitungen des Bandes hat Marina Neri aktiv und mit echtem Enthusiasmus geholfen. Dafür und für die großzügige finanzielle Beteiligung zusammen mit den Söhnen Nicholas und Nathan Kirchner sind wir ihr sehr verbunden. In der frühen Konzeptionsphase des Bandes hat Nele Putz mitgewirkt, der wir an dieser Stelle unseren Dank für ihre Kooperation und eingebrachten Ideen aussprechen. Auch von Anfang an dabei waren Thorsten Wübbena und Lena Bader, deren Initiative und Hilfsbereitschaft wir außerordentlich zu schätzen wissen. Großer Dank gebührt weiterhin dem Team des Deutschen Forums für Kunstgeschichte (DFK) Paris, insbesondere Philippe Cordez, Katharina Kolb, Ralf Nädele,

Marie-Madeleine Ozdoba und Karin Seltmann-Dupuy, die mit großer Diskretion und viel Einsatz sowohl die Publikation der Festschrift als auch die Vorbereitungen der damit verbundenen Feierlichkeiten tatkräftig unterstützt haben. Organisatorische Unterstützung haben wir auch durch das Kunstgeschichtliche Institut der Goethe-Universität Frankfurt, insbesondere durch Gabi Frickenschmidt und Julia Müllers erhalten und sind dafür sehr dankbar. Außerdem bedanken wir uns bei Berit Wagner, Rebecca Müller und Julia Saviello für die vielen Ratschläge. Zum Gelingen des Bandes hat vor allem Carmen Flum beigetragen, die ihn mit Begeisterung und ohne zu zögern in das Programm ihres Verlags aufgenommen sowie das Projekt zuverlässig, umsichtig und unermüdlich betreut hat. Ohne die großzügige finanzielle Unterstützung der Benvenuto Cellini Gesellschaft e.V., der Coneda UG Frankfurt am Main, des Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes und des DFK Paris hätten wir die Publikation nicht realisieren können. Wir sind für die Förderung sehr dankbar und freuen uns über das Ergebnis, das wir – ganz im Sinne Thomas Kirchners – nicht nur in einer hochwertigen Printausgabe, sondern auch online im Open Access vorlegen können.