

5

HENRY KEAZOR

**Originale und Kopien
in Kunst und Kunstgeschichte**
Ein spannungsvolles Verhältnis

**Originale și copii
în artă și istoria artei**
O relație tensionată

**Originals and Copies
in Art and Art History**
A Tense Relationship

»Copie conforme«?

Zum Auftakt seines 2010 unter dem französischen Titel »Copie conforme« in die Kinos gekommenen französisch-iranisch-italienischen Spielfilms lässt der iranische Regisseur Abbas Kiarostami den erfundenen britischen Autor James Miller (gespielt von William Shimell) sein gerade erschienenes Buch »Certified Copy« in einer toskanischen Kleinstadt einem Publikum vorstellen. Die Veröffentlichung, in italienischer Übersetzung mit »Copia conforme« betitelt, handelt von dem spannungsvollen Verhältnis zwischen Original und Kopie. Auf den ersten Blick widerspricht dies in gewisser Weise sowohl dem Titel des Films als auch dem von Millers Buch, denn »Copie conforme« ist ein der Jurisprudenz entlehnter Begriff, der eigentlich für eine anwaltlich beglaubigte, originalgetreue Abschrift oder Fotokopie steht, bei der es gerade keine Spannungen zwischen Reproduktion und dem Original geben sollte. Kiarostami hat seinem Film und dem Buch seines Protagonisten Miller aber ganz bewusst den gleichen, nur in unterschiedlichen Sprachen übersetzten Titel gegeben, um anzudeuten, dass es in der von ihm erzählten Geschichte um die gleichen Spannungen gehen wird wie in dem Buch – oder umgekehrt. Denn indem der Regisseur jeweils die gleiche Bezeichnung wählt, wirft er die Frage nach Original und Kopie auf: Ist der Film nach dem Buch Millers benannt? Oder verdankt sich des-

DE

sen Titel seinem Erscheinen innerhalb des Films? Was ist hier das Original,

»Copie conforme«?

Pentru lansarea lungmetrajului francezo-iraniano-italian apărut în 2010 cu titlul francez »Copie conforme«, regizorul iranian Abbas Kiarostami l-a chemat pe fictivul autor britanic James Miller (interpretat de William Shimell) să prezinte unui public dintr-un mic oraș toscan cartea sa recent publicată, »Certified Copy«. Publicația, intitulată »Copia conforme« în traducere italiană, tratează relația tensionată dintre original și copie. La prima vedere, acest lucru contrazice aparent atât titlul filmului, cât și pe cel al cărții lui Miller, deoarece »Copie Conforme« este un termen împrumutat din jurisprudență, care reprezintă, de fapt, o copie legalizată, conformă cu originalul sau o fotocopie, în cazul căreia nu ar trebui să existe nicio diferență între reproducere și original. Kiarostami le-a acordat, în mod deliberat, filmului și cărții protagonistului său, Miller, același titlu, tradus doar în limbi diferite, pentru a indica faptul că povestea pe care o narează va prezenta tensiuni similare cu cele din carte – sau invers. Alegând același nume, regizorul ridică problema originalului și a copiei: este filmul numit după cartea lui Miller sau titlul său se datorează apariției sale în film? Care este de fapt originalul, care este reproducerea acestuia și copia? Se pune accentul pe aceste întrebări încă din primele minute ale filmului, prin faptul că traducătorul italian al cărții, în rol de gazdă, încearcă să bagateli-

RO

zeze, printr-o glumă, sosită cu întârziere a lui Miller la eveniment, spunând

»Copie conforme«?

At the beginning of his French-Iranian-Italian feature film which was released in 2010 under the French title »Copie conforme«, Iranian director Abbas Kiarostami has the fictional British author James Miller (played by William Shimell) present his recently published book »Certified Copy« to an audience in a small Tuscan town. The publication titled »Copia conforme« in the Italian translation is about the tense relationship between original and copy. At first glance, this seems to contradict the title of the film as well as that of Miller's book because »Copie conforme« is a term borrowed from legal code which actually stands for a copy or photocopy certified by a lawyer or notary as true to the original; a case where there should be no tension between the reproduction and the original. However, Kiarostami has deliberately given his film and the book of his protagonist (Miller) the same title, just translated into different languages. This uniformity in title is used to suggest that the story he tells will be about the same tensions as the book – or vice versa. By choosing the same title for both works, the director raises the question of original and copy: Is the film named after Miller's book or is its title due to the book's appearance within the film? Which work is the original here and which the repetition and copy that is dependent upon the other? These questions are further emphasized within the first minutes of the film

EN

by the fact that the Italian translator of the book, who is acting as host here, tries

was die davon abhängige Wiederholung und Kopie? Diese Fragen werden innerhalb der ersten Minuten des Films zusätzlich dadurch betont, dass der hier als Gastgeber fungierende italienische Übersetzer des Buches das Zuspätkommen Millers zu der Veranstaltung durch einen Scherz zu bagatellisieren versucht, wenn er dem Publikum (auf Italienisch) sagt: »Ich glaube nicht, dass er die Ausrede für sich geltend machen kann, dass der Verkehr schuld war, da er direkt hier über diesem Raum untergebracht ist« (*»Non credo che potrà usare la scusa del traffico perché abita qui sopra«*). Ohne diese Bemerkung gehört haben zu können, wiederholt Miller diese unwillkürlich, als er endlich eintrifft und augenzwinkernd auf Englisch sagt: »Es tut mir leid, dass ich zu spät komme. Ich würde gerne dem Verkehr die Schuld geben, aber ich bin tatsächlich zu Fuß gekommen« (*»I am so sorry I am late. I would blame the traffic, but I walked here«*). Miller liefert mithin eine unbewusste Kopie des von seinem Gastgeber gemachten Scherzes – aber stammt dieser tatsächlich von diesem oder geht er eventuell in Wirklichkeit auf den Autor zurück? Kennt dessen Übersetzer den Scherz vielleicht schon so gut von vorangegangenen, ähnlich verlaufenen Veranstaltungen, dass tatsächlich er es ist, der hier mit der Wiederholung der launigen Bemerkung die Kopie eines Originals präsentiert?

Zudem greift die Szene ein Motiv auf, das mit dem in drei verschiedenen Sprachen kursierenden Titel von Film und Buch (*»Copie conforme«*, *»Certified Copy«*, *»Copia conforme«*)

DE

publicului (în italiană): »Nu cred că poate folosi scuza traficului aglomerat, deoarece locuiește chiar deasupra acestei încăperi« (*»Non credo che potrà usare la scusa del traffico perché abita qui sopra«*). Fără să fi putut auzi această remarcă, Miller o repetă, involuntar, în momentul în care, în sfârșit, ajunge și, făcând cu ochiul, spune în engleză: »Îmi pare atât de rău că am întârziat. Aș da vina pe trafic, dar am venit pe jos« (*»I am so sorry I am late. I would blame the traffic, but I walked here«*). Miller oferă astfel o copie inconștientă a glumei făcute de gazda sa – dar provine oare aceasta într-adevăr de la el sau provine, în realitate, de la autor? Cunoaște deja traducătorul său gluma atât de bine de la evenimentele anterioare, similare, încât, de fapt, el este cel care, repetând observația capricioasă, prezintă copia unui original?

De asemenea, scena preia un motiv care a fost introdus prin titlul filmului și al cărții, care circulă în trei limbi diferite (*»Copie conforme«*, *»Certified Copy«*, *»Copia conforme«*), deoarece traducătorul glumește în italiană – fie Miller traduce gluma fără să își dea seama, în engleză, fie traducătorul a transpus-o din engleză în italiană. Indiferent cum am privi-o, în ambele cazuri, nu avem de-a face doar cu un text original, »originalul«, și repetarea acestuia, »copia«, ci, în plus, este vorba și despre o traducere dintr-unul în altul – la fel cum copia poate fi înțeleasă și ca o traducere a originalului (de exemplu, într-un material diferit, în proporții diferite, într-o perioadă diferită etc.). La urma urmei, cele două glume, cea a

RO

to trivialise Miller's late arrival at the event by means of a joke when he says to the audience (in Italian): »I don't think he can blame traffic for his tardiness since his accommodations are right above this room« (*»Non credo che potrà usare la scusa del traffico perché abita qui sopra«*). Without having been able to hear this remark, Miller involuntarily repeats it when he finally arrives and says with a wink (in English): »I'm sorry I'm late. I'd like to blame the traffic, but I actually walked here.« Miller thus unconsciously provides a copy of the joke made by his host – but is it really from the host or is it perhaps really from the author? Does the translator perhaps already know the joke so well from previous similar events that it is in fact he who, by repeating the witty remark, is presenting the copy of an original this time?

The scene also picks up on a motif introduced by the title of the film and book (*»Copie conforme«*, *»Certified Copy«*, *»Copia conforme«*), which circulates in three different languages because the translator makes his joke in Italian. Miller therefore either unknowingly translates it into English or the translator has translated it from English into Italian. No matter how you twist it: in both cases you are not only dealing with an original text (the »original«) and its repetition (the »copy«), but also a translation of one into the other – just as the copy can also be understood as a translation of the original (e.g. into another material, into altered proportions, into another time, etc.). Finally, the two jokes of the translator and the

EN

eingeführt wurde, denn der Übersetzer macht seinen Scherz auf Italienisch – Miller übersetzt diesen also entweder unwissentlich ins Englische oder aber der Übersetzer hat diesen aus dem Englischen ins Italienische übertragen. Ganz gleich, wie man es dreht: Man hat es in beiden Fällen nicht nur mit einem Ursprungstext, dem ›Original‹, und dessen Wiederholung, der ›Kopie‹, zu tun, sondern es handelt sich zudem auch noch um eine Übersetzung des einen in das andere – ganz so, wie die Kopie auch als Übersetzung des Originals (z. B. in ein anderes Material, in veränderte Größenverhältnisse, in eine andere Zeit etc.) verstanden werden kann. Schließlich sind die beiden Scherze von Übersetzer und Autor zwar im Kern, nicht jedoch im Wortlaut gleich: Beiden zufolge kann Miller nicht den Verkehr für sein Zuspätkommen verantwortlich machen, jedoch wird in einen Fall als Begründung angeführt, dass er direkt über dem Veranstaltungssaal untergebracht, im anderen, dass er zu Fuß gekommen sei: Zwischen ›Original‹ und ›Kopie‹ bestehen hier also gelinde, aber nicht zu große Unterschiede. Dies illustriert eine These Millers, der darauf besteht, dass selbst noch in einer sich von der detaillierten Wiedergabe des Originals ein Stück weit emanzipierenden, ›freien‹ Kopie das Vorbild stets noch erkennbar sein muss, da sonst ein neues Original entstünde, das dann seinerseits wieder neue Kopien nach sich zöge.

Indem Kiarostami nun aber offen lässt, wer bei dem Scherz der Urheber und wer der Wiederholende ist, deutet er zudem weitere Facetten

DE

traducătorului și cea a autorului, sunt, în esență, identice, însă nu și din punctul de vedere al formulării. În ambele variante, Miller nu poate acuza traficul pentru sosirea sa întârziată; în primul caz, motivul este că locuiește chiar deasupra sălii de evenimente, iar în celălalt, că a venit pe jos. Există deci diferențe subtile, dar nu prea mari, între ›original‹ și ›copie‹. Ele ilustrează una dintre tezele lui Miller, care insistă asupra faptului că până și într-o copie ›liberă, emancipată față de reproducerea detaliată a originalului, modelul trebuie să fie întotdeauna identificabil, deoarece altfel s-ar crea un nou original, care, la rândul său, ar da prilejul apariției unor noi copii.

Lăsând deschisă întrebarea asupra autorului inițial al glumei versus cel care a copiat-o, Kiarostami indică și alte fațete ale acestei relații tensionate între ceea ce numim, în mod obișnuit, ›original‹ și ›copie‹. Ierarhia prestabilită și uzuală, conform căreia originalul este întotdeauna primul, fiind urmat de copie, este prezentată aici drept reversibilă sau cel puțin incertă. Astfel, se ilustrează și o teză esențială din cartea lui Miller, pe care o explică folosind celebra statuie a lui Michelangelo ›David‹ din Florența, creată în 1501/1504 (fig. 1). Din 1910, în locul originalului, care, din motive de siguranță, fusese deja adus la muzeul *Accademia di Belle Arti* în 1873, se află o copie fidelă a statuii din marmură, realizată de către sculptorul Luigi Arrighetti, în *Piazza della Signoria* (fig. 2). Totuși, majoritatea turiștilor nu știu sau nu observă acest lucru și, din moment ce doar puțini

RO

author are the same in essence but not in their wording. According to both characters, Miller cannot blame traffic for his being late. In one case the explanation is that his accommodations are in the same building as the event but in the other, it is that he came on foot. The differences here between the ›original‹ and the ›copy‹ are slight but not too great. This is illustrated by one of Miller's theories which insists that even in a ›free‹ copy, that is to some extent emancipated from the detailed reproduction of the original, the antetype must still be discernible. Otherwise, this work would be a new original which would, in turn result in new copies.

By leaving open who the originator of the joke is, Kiarostami also hints at further facets of this tense relationship between what we commonly refer to as ›original‹ and ›copy‹. In this case, the tension is intensified because the established hierarchy between ›original‹ and ›copy‹, where the original is always on top, is presented as either reversible or undiscernible. At the same time, this also illustrates an essential theory from Miller's book which he presents at the event through the example of Michelangelo's famous ›David‹ (1501/1504) statue in Florence (fig. 1). The original ›David‹ statue has not stood in the *Piazza della Signoria* since 1873 when it was moved to the museum of the *Accademia di Belle Arti* for security reasons. Instead, a true-to-the-original marble copy by Luigi Arrighetti has stood in its place since 1910 (fig. 2). However, most tourists

EN

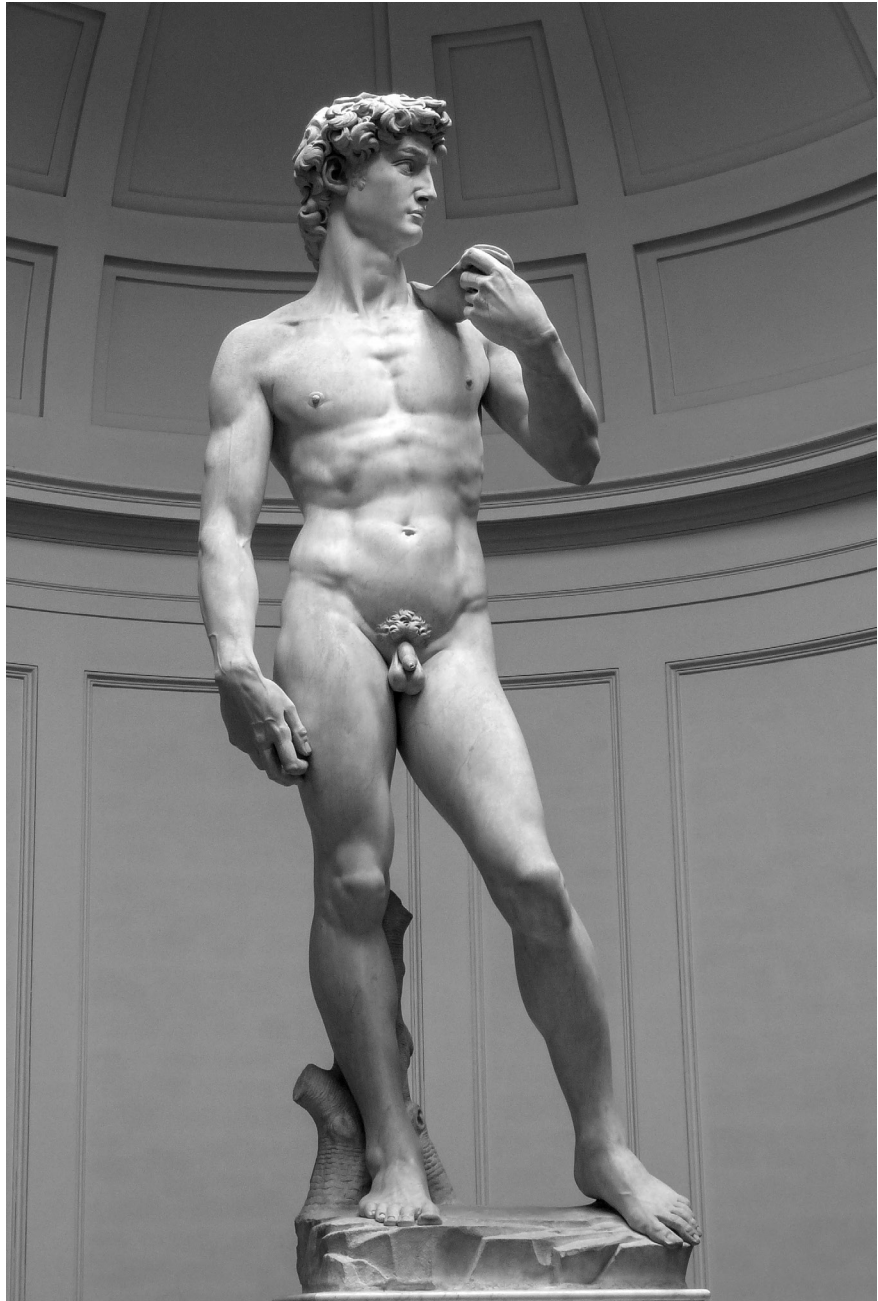


Abb. 1: Michelangelo Buonarroti: David, Florenz, Accademia di Belle Arti, 1501/1504 (Foto: Jörg Bittner, Wikimedia Commons, CC-BY-SA 3.0).

Fig. 1: Michelangelo Buonarroti: David, Florenza, Accademia di Belle Arti, 1501/1504 (foto: Jörg Bittner, Wikimedia Commons, CC-BY-SA 3.0).

Fig. 1: Michelangelo Buonarroti: David, Florence, Accademia di Belle Arti, 1501/1504 (photo: Jörg Bittner, Wikimedia Commons, CC-BY-SA 3.0).

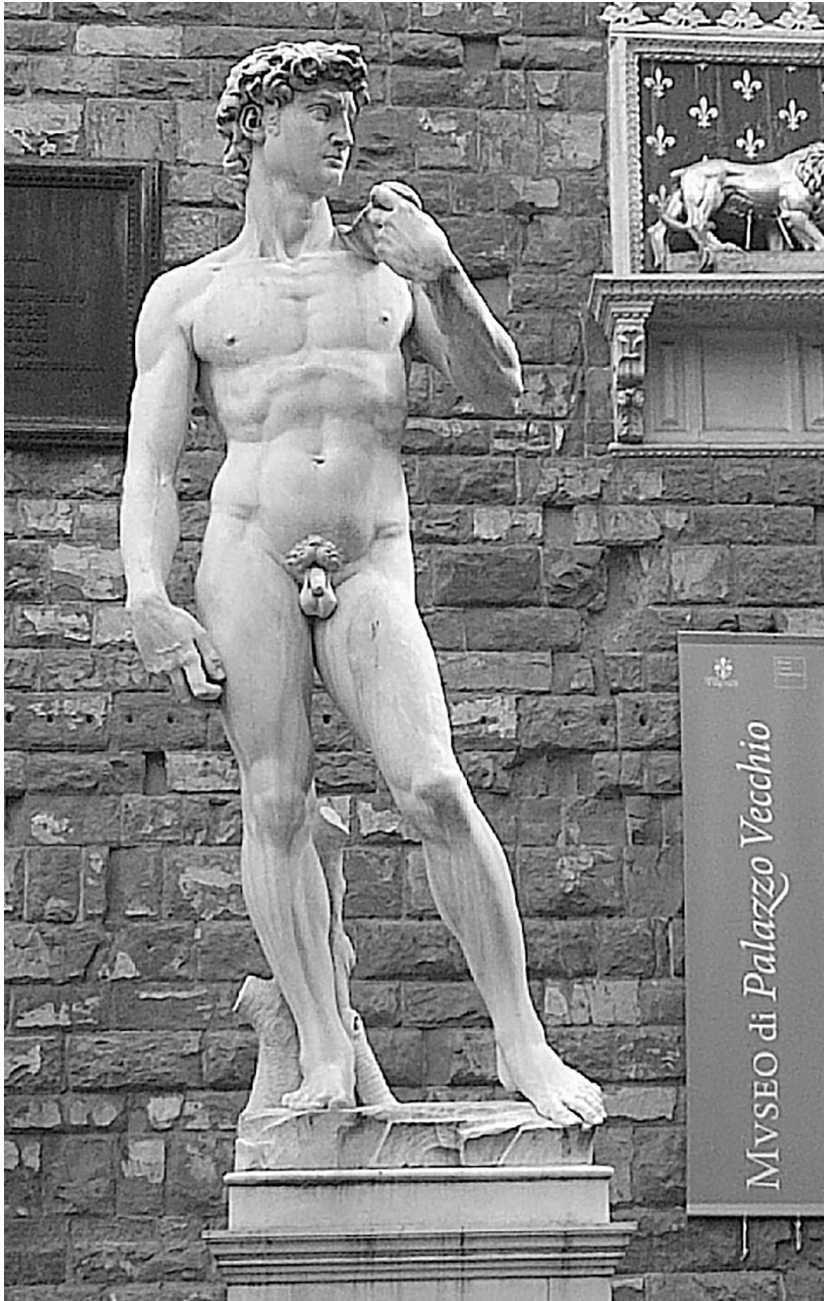


Abb. 2: Luigi Arrighetti: Kopie des ›David‹ von Michelangelo, Florenz, Piazza della Signoria, 1910 (Foto: Henry Keazor).

Fig. 2: Luigi Arrighetti: Copie a statuii ›David‹ a lui Michelangelo, Florenz, Piazza della Signoria, 1910 (foto: Henry Keazor).

Fig. 2: Luigi Arrighetti: Copy of Michelangelo's ›David‹, Florence, Piazza della Signoria, 1910 (photo: Henry Keazor).

dieses spannungsvollen Verhältnisses zwischen dem an, was wir gemeinsam mit ›Original‹ und ›Kopie‹ bezeichnen. Denn die damit etablierte und gewohnte Hierarchie, der zufolge am Anfang immer das Original, gefolgt von der Kopie, steht, wird hier als umkehrbar, wenigstens aber als nicht wirklich klärbar vorgeführt. Damit ist zugleich auch schon eine wesentliche These aus Millers Buch veranschaulicht, die dieser dort anhand von Michelangelos berühmter, 1501/1504 geschaffener Statue des ›David‹ in Florenz darlegt (Abb. 1): Seit 1910 steht anstelle des Originals, das aus Sicherheitsgründen bereits 1873 in das Museum der *Accademia di Belle Arti* verbracht worden war, eine originalgetreue Marmor-Kopie von der Hand des Bildhauers Luigi Arrighetti auf der *Piazza della Signoria* (Abb. 2). Die meisten Tourist:innen wissen bzw. bemerken dies aber gar nicht, und da auch nur wenige von ihnen eigens das Museum aufsuchen, um die tatsächlich von Michelangelo geschaffene Statue zu sehen, erfährt die Kopie Arrighettis letzten Endes mehr Aufmerksamkeit und Bewunderung als das Original Michelangelos. Dieser Aspekt, dass die Kopie das Original – in ungewollter Weise wie im Falle des ›David‹ oder aber in trügerischer Absicht wie im Falle der Fälschung – ersetzen kann, wird schließlich auch in einer späteren Szene thematisiert: Miller besucht zusammen mit einer ortsansässigen Kunstexpertin (gespielt von Juliette Binoche) das *Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona* im toskanischen Cortona, wo sie das Fragment eines scheinbar

DE

dintre ei vizitează muzeul special pentru a vedea statuia creată de fapt de Michelangelo, copia lui Arrighetti primește, în cele din urmă, mai multă atenție și admirație decât originalul lui Michelangelo. Acest aspect, potrivit căruia copia poate înlocui originalul – într-o manieră nedorită, precum în cazul ›David‹ sau într-o manieră înșelătoare, precum în cazul falsului – va fi abordată, în cele din urmă, și într-o altă scenă: Miller vizitează, împreună cu o cunoscătoare de artă din partea locului (interpretată de Juliette Binoche), *Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona* din orașul toscan Cortona, unde vede fragmentul unei fresce aparent vechi cu o reprezentare a muzei Polimnia. Cunoșcătoarea de artă îi expune lui Miller în engleză explicațiile unui ghid italian, care le vorbește vizitatorilor în fundal (deci avem din nou subiectul traducerii). Acesta prezintă informații de fond legate de exponat: a fost considerat a fi un original antic timp de 200 de ani, până când s-a descoperit că era de fapt o copie a unui falsificator din Napoli, care lucra după un original descoperit în orașul învecinat, Herculaneum. După demascare, însă, muzeul a decis să păstreze falsul ca original și să-l prezinte în continuare ca atare, întrucât era la fel de frumos ca adevăratul original (exponatul este denumit chiar ›Mona Lisa noastră‹ în timpul turului ghidat). De asemenea, s-a dovedit că cel care a plătit pentru fals nu a fost altul decât șeful săpăturilor arheologice din Herculaneum, care și-a dorit să asigure în acest mod faimă regiunii sale natale, Toscana,

RO

neither know nor notice this and since only few of them visit the museum to see the statue created by Michelangelo, Arrighetti's copy ultimately attracts more attention and admiration than the original. This aspect that a copy can replace the original; either unintentionally as in the case of the ›David‹, or deceptively as in the case of a fake, is also addressed in a later scene. Miller visits the *Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona* in Cortona, Tuscany, with a local art expert (played by Juliette Binoche), where they view the fragment of a seemingly ancient mural depicting the muse Polyhymnia. In the museum, an Italian museum guide explains to visitors the actual background of the painting which the local art expert then translates to English for Miller (again, the topic of translation). For 200 years, this mural fragment was thought to be an original from antiquity until it was discovered that it was indeed a copy by a forger from Naples who worked off of an original discovered in the neighbouring Herculaneum. After it was revealed as a fake, the museum decided to keep the forgery as an ›original‹ and continue to exhibit it as such. It is as beautiful as the mural it was modelled after and even called ›our Mona Lisa‹ during the tour. Moreover, it turned out that the person who commissioned the forgery was none other than the director of the excavations in Herculaneum who wanted to secure some fame for his home region, Tuscany, by having the copy discovered there as the supposed original. Just as the *Museo dell'Accademia Etrusca* in

EN

antiken Wandgemäldes mit einer Darstellung der Muse Polyhymnia besichtigen. Die Kunstexpertin referiert dabei für Miller auf Englisch die Erklärungen eines im Hintergrund gerade vor Besucher:innen vortragenden italienischen Museumsführers (wir haben also auch wieder das Thema der Übersetzung), der die tatsächlichen Hintergründe des Bildes schildert: Man hielt es 200 Jahre lang für ein antikes Original, bis man entdeckte, dass es sich tatsächlich um die Kopie eines Fälschers aus Neapel handelt, der nach einem im benachbarten Herculaneum entdeckten Original arbeitete. Das Museum beschloss aber nach der Entlarvung, die Fälschung als Original zu behalten und weiter als solches auszustellen, da sie ebenso schön sei wie das wirkliche Original (das Bild wird bei der Führung sogar als »unsere Mona Lisa« bezeichnet). Zudem stellte sich heraus, dass der Auftraggeber der Fälschung niemand anderes war als der Leiter der Ausgrabungen in Herculaneum, der auf diese Weise auch seiner Heimatregion, der Toskana, etwas Ruhm sichern wollte, indem er die Kopie dort als vermeintliches Original entdecken ließ. Ebenso wie das *Museo dell'Accademia Etrusca* in Cortona und das dort aufbewahrte Musen-Bild wirklich existieren, so ist auch der hier referierte Fall authentisch. Als Auftraggeber des Gemäldes kann der aus Cortona stammende Gelehrte Marcello Venuti (1700–1755) identifiziert werden, der das Gemälde womöglich nicht in Betrugsabsicht, sondern als Nachschöpfung bzw. Rekonstruktion antiker Wandbilder sogar in der historisch korrekten

DE

antiker Wandbilder sogar in der historisch korrekten

lăsând copia acolo pentru a fi descoperită drept un presupus original. La fel cum *Museo dell'Accademia Etrusca* din Cortona și exponatul păstrat acolo există în realitate, cazul la care se face referire aici este, de asemenea, autentic. Marcello Venuti (1700–1755), un savant din Cortona, poate fi identificat drept comanditarul tabloului. Acesta probabil că nu a comandat tabloul cu intenția de a înșela, ci mai degrabă cu scopul de a crea o replică sau o reconstrucție a picturilor murale antice folosind tehnica encaustică tradițională (folosind ceara fierbinte, ce se aplică pe suprafața cu vopsea). Probabil că, datorită acestui proces de creare ce sugerează autenticitate, abia urmașii lui Venuti au fost cei care au considerat, din greșeală, picturile ș. a. autentice, susținând că sunt originale. Cu toate acestea, nu poate fi exclus faptul că Venuti a acționat cu intenții frauduloase [10, p. 46].

Original și copie în învățământ și predare

Aceste laitmotive din filmul lui Kiarostami evidențiază aspectele esențiale ale relației tensionate care leagă originalul și copia în ceea ce privește funcțiile lor. Copia nu este menită doar pentru a proteja originalul, ca în cazul »David« al lui Michelangelo, ci poate fi folosită, spre exemplu, și în predarea meseriilor și formarea profesională. Acest lucru poate avea loc în mod pasiv, ca în cazul științelor umaniste, cum ar fi arheologia sau istoria artei.

RO

Cortona and the picture of the Muse kept there really exist, the case referred to here is authentic. The painting was commissioned by the scholar Marcello Venuti (1700–1755) from Cortona who probably did not commission the painting with the intention of deceiving the public, but rather as a recreation or reconstruction of antique murals, even in the historically correct encaustic technique (i. e. with wax-based paint, applied hot to the painting substrate). It is possible that it was his descendants who mistakenly considered and declared the painting authentic, partly because of this production process, which suggests authenticity. However, it cannot be ruled out that Venuti may well have acted with fraudulent intent [10, p. 46].

Original and Copy in Teaching and Instruction

With these motifs from Kiarostami's film, the essential aspects of the tense relationship that links original and copy in terms of their functions are highlighted succinctly. Copies can not only represent the original, as in the case of Michelangelo's »David«, to protect the original but can also be used, for example, in teaching and training. Here, the curriculum of the humanities, especially archaeology and art history, provide for a passive reception: Teaching concepts in these fields assume that there are certain works (in sculpture, painting, or graphic art) that students should be familiar with since the objects in

EN

Enkaustik-Technik (d. h. also mit in Wachs gebundenen und heiß auf den Malgrund aufgetragenen Farben) anfertigen ließ. Möglicherweise waren es dann erst seine Nachfahren, die das Gemälde – u. a. auch aufgrund dieses Echtheit suggerierenden Herstellungsverfahrens – irrümlicherweise für authentisch hielten und deklarierten. Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass Venuti hier durchaus in betrügerischer Absicht verfuhr [10, p. 46].

Original und Kopie in Lehre und Unterricht

Mit diesen Motiven aus Kiarostamis Film sind schlaglichtartig die wesentlichen Aspekte jenes spannungsvollen Verhältnisses beleuchtet, das Original und Kopie hinsichtlich ihrer Funktionen verbindet. Die Kopie kann das Original dabei nicht nur, wie im Falle von Michelangelo's ›David‹, zum Schutz des Originals vertreten, sondern z. B. auch in der Lehre und Ausbildung Verwendung finden. In den geisteswissenschaftlichen Studiengängen der Archäologie oder der Kunstgeschichte handelt es sich dabei um eine passive Rezeption. Deren Lehrkonzepte gehen davon aus, dass es in Skulptur, Malerei oder Grafik bestimmte Werke gibt, welche die Studierenden kennen sollten, da es sich bei den betreffenden Objekten um für die jeweilige Disziplin besonders wichtige und lehrreiche Beispiele handelt. Da diese jedoch an z. T. vom Studienort weit entfernten Museen verwahrt werden und zudem

DE

Conceptele didactice ale acestor materii presupun că există anumite lucrări în sculptură, pictură sau grafică pe care elevii ar trebui să le cunoască, deoarece obiectele în cauză sunt exemple deosebit de importante și instructive pentru disciplina respectivă. Cu toate acestea, din moment ce unele dintre ele sunt păstrate în muzee, ce se află departe de locul de studiu și, datorită importanței lor, sunt accesibile doar în anumite condiții, procesul didactic este însoțit în mare parte de mulaje ale sculpturilor și reliefurilor, precum și de reproduceri de tablouri, desene, lucrări grafice și fotografii (în trecut, spre exemplu, diapozitive, iar în prezent, imagini digitale). Deși pare de la sine înțeles că reproducerea plastică este potrivită pentru replicarea sculpturilor și reproducerea în 2D pentru picturi, lucrări grafice și fotografii, în zilele noastre, se fac eforturi pentru a realiza scanări 3D ale sculpturilor, precum și ale picturilor și ale lucrărilor grafice. Acest demers permite accesul mai facil la sculpturi. În ceea ce privește picturile și lucrările grafice, pe de altă parte, s-a impus între timp convingerea că și în cazul presupuselor ›obiecte plane‹ se poate vorbi despre o anumită tridimensionalitate. Verso-ul și marginile pot fi uneori la fel de revelatoare pentru istoria și starea de conservare ale lucrărilor în cauză precum fața. Cu toate acestea, chiar și dincolo de învățământul universitar, cōpiile au fost și sunt apreciate și în prezent ca instrumente de predare ideală. În 1871, istoricul, criticul de artă și graficianul francez Charles Blanc a preluat o inițiativă implementată

RO

question are particularly important and instructive examples for the respective discipline. However, since these objects are kept in museums often far from the educational institutions and since their significance means that they are only accessible under certain conditions, university teaching usually involves casts of sculptures and reliefs as well as reproductions of paintings, drawings, prints and photographs (in the past, for example, slides, or nowadays digital images). While it seems obvious that full plastic casts of sculptures are suitable for study, like two-dimensional reproductions of painted, graphic, and photographic works, there have been concerted efforts to produce digital 3D scans of sculptures, paintings and graphics of late. This at least makes recreations for sculptural works more accessible. In the case of paintings and graphics, the insight has now been gained that the supposed ›flatware‹ is also a three-dimensional object, whose backs and edges can sometimes be just as revealing for the history and state of preservation of the work in question as the front sides.

However, copies were and still are appreciated as an ideal teaching tool even beyond the realm of university teaching. In 1871, the French art historian, critic, and graphic artist Charles Blanc took up an initiative launched as early as 1834 by the French lawyer, historian and politician Adolphe Thiers to establish a ›Musée des Copies‹ that would show copies of the most famous works of art of all time. In his position as French Minister of the Interior, Thiers

EN

aufgrund ihrer Bedeutung nur unter bestimmten Bedingungen zugänglich sind, wird in der Hochschullehre meistens mit Abgüssen von Skulpturen und Reliefs sowie Reproduktionen von Gemälden, Zeichnungen, Druckgrafiken und Fotografien gearbeitet (früher z. B. Diapositive oder heutzutage digitale Abbildungen). Während es selbstverständlich scheint, dass sich für die Wiedergabe von Skulpturen der vollplastische Abguss und für die Abbilder malerischer, grafischer und fotografischer Werke deren zweidimensionale Wiedergabe anbietet, gibt es in jüngerer Zeit Bestrebungen, sowohl von Skulpturen als auch Gemälden und Grafiken digitale 3D-Scans anzufertigen: Für die bildhauerischen Werke wird so deren leichtere Verfügbarkeit ermöglicht. Im Falle der Gemälde und Grafiken hingegen hat sich mittlerweile die Einsicht Bahn gebrochen, dass es sich bei der vermeintlichen »Flachware« ebenfalls um dreidimensionale Objekte handelt, deren Rückseiten und Ränder zuweilen ebenso aufschlussreich für die Geschichte und den Erhaltungszustand des betreffenden Werkes sein können wie die Vorderseiten.

Jedoch auch jenseits der Hochschullehre wurden und werden Kopien als ideales Unterrichtsmittel geschätzt: Der französische Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Grafiker Charles Blanc griff 1871 eine bereits 1834 von dem französischen Anwalt, Historiker und Politiker Adolphe Thiers umgesetzte Initiative auf, ein »Musée des Copies« zu

begründen, das Kopien der berühmtesten Kunstwerke aller Zeiten zeigen sollte.

DE

deja în 1834 de avocatul, istoricul și politicianul francez Adolphe Thiers pentru a înființa un »Musée des Copies«, care era menit să arate copii ale celor mai cunoscute opere de artă din toate timpurile. În calitate de Ministru de Interne, Thiers a înființat un »Muzeu de studiu«, un așa-numit »Musée des Études«, pentru studenții de la *École des Beaux-Arts*, în care aceștia puteau învăța folosind copii ale unor capodopere ale istoriei artei, îndepărtate din punct de vedere geografic. Blanc, un prieten apropiat și admirator al lui Thiers, a preluat această idee în 1871, dar a avut în vedere o audiență extinsă, întrucât »Musée des Copies« era menit să se adreseze nu numai studenților, ci și întregii populații franceze. Deschisă încă din aprilie 1873, colecția a inclus inițial 130 de copii de tablouri. În scurtă existență a instituției, colecția s-a mărit până la 199 de exemplare, fiind însă închisă doar nouă luni mai târziu, din cauza demiterii lui Blanc din funcția de director. Motivul închiderii a fost, de asemenea, critica continuă a conceptului instituției, care s-a concentrat în mod deosebit asupra viziunii din ce în ce mai negative a noțiunii de copie [3; 5, p. 52–55]. Interesant este însă faptul că ideea lui Blanc a fost preluată de epigoni sub forma unor expoziții itinerante, cu titluri precum »Marii Maeștri ai Renașterii«, promovând astfel oportunitatea de a »experimenta celebrele imagini ale lui Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Sandro Botticelli și Raffaello Sanzio da Urbino într-o pre-

zentare uluitoare într-un singur loc« (fig. 3): »Bazat pe reproduceri conforme

RO

had a »museum of studies« (*Musée des Études*) set up for students at the *École des Beaux-Arts* in Paris where students could learn from the copies of geographically distant masterpieces of art history. Blanc, a close friend, and admirer of Thiers, took up this idea in 1871 but envisaged a wider public. He felt that the *Musée des Copies* should not only be intended for students but for the entire French population. When it opened in April of 1873, the collection initially comprised of the copies of 130 paintings and increased to 199 copies within the institution's short lifespan. After only nine months, the museum was closed when Blanc was dismissed as its director.

A primary reason for the museum's closure was also the ongoing criticism of the institution's concept, which was particularly offensive because of the increasingly negative perception of the »copy« genre [3; 5, p. 52–55]. Interestingly, Blanc's idea has since gained popular successors in the form of travelling exhibitions, which, under titles such as »The Great Masters of the Renaissance«. These exhibitions advertise that they offer the opportunity to »experience the famous pictorial worlds of Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Sandro Botticelli and Raffaello Sanzio da Urbino in a breath-taking presentation in just one place« (fig. 3): »By means of true-to-original reproductions in impressive dimensions and arrangement, the visitor is guided through

the time of the Renaissance in an authentic and atmospheric way.« [4]

EN



Abb. 3: Blick in die Ausstellung ›Die großen Meister der Renaissance‹
(Copyright: Curt Themessl / COFO Entertainment GmbH & Co. KG).

Fig. 3: Privire de ansamblu asupra expoziției ›Marii maștri ai Renașterii‹
(Copyright: Curt Themessl / COFO Entertainment GmbH & Co. KG).

Fig. 3: A peek into the exhibit ›The Great Masters of the Renaissance‹
(Copyright: Curt Themessl / COFO Entertainment GmbH & Co. KG).

In seinem Amt als französischer Innenminister hatte Thiers seinerzeit an der Pariser Kunsthochschule der *École des Beaux-Arts* ein »Studien-Museum«, ein »*Musée des Études*«, für die Studierenden einrichten lassen, in dem diese sich anhand von Kopien geografisch weit entfernter Meisterwerke der Kunstgeschichte schulen konnten. Blanc, ein enger Freund und Bewunderer Thiers', griff diese Idee 1871 auf, fasste aber ein erweitertes Publikum ins Auge. Denn das »*Musée des Copies*« sollte sich nicht nur an Studierende, sondern an die ganze französische Bevölkerung richten. Bereits im April 1873 eröffnet, umfasste die Sammlung zunächst Kopien von 130 Gemälden, die sich innerhalb der kurzen Lebenszeit der Institution – sie schloss bereits neun Monate später wieder, da Blanc als deren Direktor entlassen wurde – auf 199 erhöhte.

Hintergrund der Schließung war auch die anhaltende Kritik an dem Konzept der Einrichtung, die insbesondere Anstoß an der inzwischen zunehmend negativ gesehenen Gattung der Kopie nahm [3; 5, p. 52–55]. Interessanterweise hat Blancs Idee inzwischen populäre Nachfolger in Form von Wanderausstellungen bekommen, die unter Titeln wie z. B. »Die großen Meister der Renaissance« damit werben, dass sie die Möglichkeit böten, »die berühmten Bildwelten von Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Sandro Botticelli und Raffaello Sanzio da Urbino in einer atemberaubenden Präsentation an nur einem Ort« zu erleben (Abb. 3): »Anhand originalgetreuer Reproduktionen in beeindruckender Dimension und Anordnung

DE

cu originalul într-o dimensiune și un aranjament impresionant, vizitatorul este ghidat într-un mod autentic și atmosferă specifică prin epoca Renașterii.« [4]

În sfârșit, această asimilare pasivă a lucrărilor celebre prin intermediul reproducerilor, trebuie să fie însoțită de rolul acestora într-o implicare activă cu originalul. Cel puțin de la canonizarea practicilor didactice în atelierelor de pictură din perioada modernă timpurie, tehnicile de proiectare și execuție esențiale profesiei, dobândite prin copierea lucrărilor de maestru, au constituit o parte integrantă a pregătirii ucenicilor. În mediul mai apropiat al atelierelor, exista și avantajul că pot fi instruiți în stilul proprietarului atelierului. Acest aspect juca un rol important în măsura în care în astfel de grupuri de lucru se obișnuia, ca maestrul să furnizeze doar proiectarea în linii mari și execuția să fie efectuată de către angajații acestuia [9, p. 30. 33. 38].

Respingerea și aprecierea copiei

La acea vreme, astfel de lucrări erau considerate, în funcție de contractul încheiat anterior cu clientul, lucrări originale ale maestrului în cauză, însă astăzi sunt clasificate – incorect, din punct de vedere istoric – drept »simple lucrări de atelier«, deoarece, de-a lungul timpului și mai ales de la sfârșitul secolului al XIX-lea, criteriul impregnării creativității individuale a unei opere a devenit etalon pentru evaluare. Doar în cazul în care artiștii au realizat o

RO

In addition to the passive reception of famous art works (as outlined above), copies extend active engagement with the antetype. At the latest, once teaching practices in the painting workshops of the early modern period were canonised, it has been an integral part of training that apprentices acquired the techniques of design and execution central to the profession by copying the works of their master. In the immediate vicinity of the studios, this also had the advantage that the apprentices would thus be sworn into the style of the workshop's master. This was important in so far as it was common in such working groups that the master only provided the rough draft and had it fleshed out and completed by his employees [9, p. 30. 33. 38].

Refusal and Appreciation of the Copy

Such works were considered originals by the master in question at the time, depending on the contract closed with the customer beforehand. Today, however, they are often downgraded in a historically inaccurate manner as »mere workshop works« since the criterion of a work's originator has increasingly come to mean »personal handicraft« as a standard of valuation over the course of time and especially since the end of the 19th century. Only where the artists have executed a work alone does the communication of their »genius«, which is demanded, seem to be possible. This has also rendered consequences for the classification of copies, where such

EN

wird der Besucher ebenso authentisch wie stimmungsvoll durch die Zeit der Renaissance geführt.« [4]

Dieser passiven Rezeption berühmter Werke mit Hilfe der Kopie ist schließlich noch deren Rolle bei einer aktiven Auseinandersetzung mit den Vorbildern an die Seite zu stellen. Spätestens seit der Kanonisierung von Lehrpraktiken in den Malereiwerkstätten der Frühen Neuzeit war es fester Bestandteil der Ausbildung, dass die Lehrlinge die für den Beruf zentralen Techniken des Entwerfens und Ausführens durch das Kopieren von Werken des Meisters erwarben. Im engeren Umfeld der Ateliers war damit zudem der Vorteil verbunden, dass sie so auf den Stil des Werkstattbesitzers eingeschworen werden konnten. Dies war insofern von Bedeutung, als es in solchen Arbeitsverbänden üblich war, dass der Meister bei Aufträgen auch lediglich den groben Entwurf lieferte und diesen von seinen Mitarbeitern ausarbeiten und ausführen ließ [9, p. 30. 33. 38].

Ablehnung und Wertschätzung der Kopie

Solche Werke galten zwar seinerzeit, je nach zuvor geschlossenem Vertrag mit dem Kunden, durchaus als Originale des betreffenden Meisters, werden jedoch heute im Rahmen einer strengen Händescheidung oft – historisch eigentlich nicht korrekt – als »bloße Werkstattarbeiten« deklassiert, da sich im Laufe der Zeit und insbesondere seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend das

DE

lucrare pe cont propriu, se pare că este posibilă acea interacțiune așteptată cu »geniul« lor. Acest lucru a avut consecințe și asupra clasificării copiei, care a permis, la o scară mult redusă, o astfel de întâlnire directă cu autorul originalului, decât (ar face-o) lucrarea de atelier. Astfel de schimbări în aprecierea copiei au dus, printre altele, la respingerea conceptului lui Blanc de »*Musée des Copies*«. Copiatul, după cum a apreciat istoricul de artă și artistul german Carl Friedrich von Rumohr încă din 1832, »te prosteste« [11, p. 59]. Astfel de perspective dezaprobatoare nu ar trebui însă să ascundă faptul că, anterior, chiar și în afara contextului pedagogic, cōpiilor li s-a oferit o evaluare complet diferită. Astfel, o mare parte din statuile create în antichitatea romană sunt inspirate după modele grecești, acestea fiind copiate mai mult sau mai puțin liber. În perioada modernă timpurie și până la inventarea reproducerii color în secolul al XIX-lea, cōpiile picturilor erau singura modalitate de a răspândi aspectul mai mult sau mai puțin autentic al imaginilor. Cu toate că au existat imprimări colorate manual, începând cu secolul al XV-lea, iar gravurile color în cupru au fost implementate începând cu secolul al XVIII-lea, acestea erau rare și nu puteau transmite cu exactitate stilul artistului reproduș [7; 8, p. 226–233]. Nu degeaba, reproducerile au fost folosite și pentru a stabili sau accentua relațiile sociale. De pildă, în cazul în care o familie a făcut o comandă pentru a fi executată o reproducere a unui tablou celebru care se afla în posesia ei, iar copia era dăruită ulterior prietenilor

RO

a direct encounter with the originator behind the original is even less possible than with »workshop works«. Among other things, it was such changes in the appreciation of the copy that led to the rejection of Blanc's concept for the *Musée des Copies*. This depreciation can be seen when in 1832, when the German art historian and artist Carl Friedrich von Rumohr had already passed judgement stating that copying »makes [one] stupid« [11, p. 59]. Such negative positions should not, however, hide the fact that copies had previously been judged quite differently outside the context of education. Such a difference in regard is experienced by much of the free sculpture created in Roman antiquity that goes back to Greek originals and were, in essence, freely copied. In early modern times, until the invention of colour reproduction in the 19th century, painting copies were the only way to spread the access to a painting in a more-or-less authentic manner. These copies rendered more accurate representations of the originals because the hand-coloured prints produced starting in the 15th century and the coloured copperplate engravings that became widespread from the 18th century onwards were rare and could not accurately convey the painting style of the reproduced artist [7; 8, p. 226–233]. It is not without reason that copies were also used to create or emphasise social relationships, for example when a family had a famous painting in their possession and gave copies to friends and allies. This was appreciated as a medium that carried a reflection of the otherwise

EN

Kriterium der ›Eigenhändigkeit‹ eines Werkes als Bewertungsmaßstab durchgesetzt hat: Nur wo die Künstler:innen ein Werk alleine ausgeführt haben, scheint jene Kommunikation mit ihrem ›Genie‹ möglich zu sein, nach der verlangt wird. Dies hatte auch Folgen für die Einstufung der Kopie, die eine solche direkte Begegnung mit der / dem hinter dem Original stehenden Urheber:in natürlich noch weniger ermöglichte als die Werkstattarbeit. Es waren u. a. solche Veränderungen in der Wertschätzung der Kopie, die auch zur Ablehnung von Blancs Konzept eines ›*Musée des Copies*‹ geführt hatten: Kopieren, so urteilte etwa schon 1832 der deutsche Kunsthistoriker und Künstler Carl Friedrich von Rumohr, »macht dumm« [11, p. 59]. Derartig ablehnende Positionen dürfen gleichwohl nicht darüber hinwegtäuschen, dass Kopien auch außerhalb des Ausbildungszusammenhanges zuvor eine ganz andere Beurteilung erfahren hatten. So geht ein Großteil der in der römischen Antike geschaffenen Freiplastik auf griechische Vorbilder zurück, die mehr oder weniger frei kopiert wurden. In der Frühen Neuzeit und bis zur Erfindung der farbigen Reproduktion im 19. Jahrhundert waren Gemälde-Kopien die einzige Möglichkeit, das mehr oder weniger authentische Erscheinungsbild von Bildern zu verbreiten. Denn die handkolorierten Drucke, die seit dem 15. Jahrhundert gefertigt wurden, und die farbigen Kupferstiche, die ab dem 18. Jahrhundert Verbreitung fanden, waren selten und

konnten den Malstil des reproduzierten Künstlers nicht akkurat vermitteln

DE

și aliațiilor, copia era recunoscută ca un obiect care oglindea o reflexie a originalului inaccesibil persoanelor respective, transmițând mesajul acestuia [9, p. 39].

Copia ca înlocuitor al originalului

În ciuda disprețului actual pentru reproducere, comparativ cu lucrările originale, còpiile sunt încă solicitate atunci când vine vorba de înlocuirea lucrărilor care lipsesc din locația lor inițială sau a celor supuse riscului de a fi distruse, cu ajutorul celor mai noi tehnologii. Compania *Factum Arte*, cu reprezentanțe la Madrid, Milano și Londra, este specializată în digitalizarea obiectelor de artă prin scanare 3D de înaltă rezoluție și în crearea unor facsimile detaliate la scară 1:1 pe baza materialului digitalizat. În 2006, *Factum Arte* a produs, la cererea *Fondazione Cini* din Venetia, o asemenea replică a ›Nunții din Cana‹ pictată de Paolo Veronese în 1563, care, în prezent, se află la Luvru. Rezultatele imaginii scanate la fața locului au fost apoi prelucrate și tipărite pe o pânză specială care a fost pregătită anterior cu ›Gesso‹, un grund format din adeziv de origine animală, cretă și pigment alb, folosit încă din perioada Renașterii. Pentru a oferi acestui mediu o suprafață vie, cât mai autentică, a fost, în plus, acoperit cu o masă formată din gesso intercalat cu fibre de in. Facsimilul a fost expus pe 11 septembrie 2007 în refectoriul mănăstirii *San Giorgio Maggiore*, exact în locul în care originalul a putut

fi văzut până când armata revoluționară a lui Napoleon I-a transportat la Paris

RO

inaccessible original and communicated one's access to it [9, p. 39].

The Copy as a Replacement for the Original

Despite the current contempt of copies in favour of the original, copies are once again in demand in places where works are missing from their original place of installation or are threatened with destruction. These places seek to replace originals with the help of the latest technology. *Factum Arte*, a company based in Madrid, Milan, and London, specialises in capturing such art objects with high-resolution 3D scanners and creating a detailed facsimile on a scale of 1:1 based on the digitalised material. In 2006, the *Fondazione Cini* in Venice commissioned *Factum Arte* to create such a replica of the 1563 painting ›Wedding at Cana‹ by Paolo Veronese, which now hangs in the Louvre. The results of the painting being scanned on site were then processed and printed on a special canvas that had previously been prepared with gesso: a primer made of animal glue, chalk and white pigment that had been common since the Renaissance. To give this canvas a lively surface with as authentic an effect as possible, it was additionally coated with a mass consisting of gesso interspersed with flax fibres. The facsimile was hung in the refectory of the monastery of *San Giorgio Maggiore* on 11 September, 2007 in

the same place where the original had been on display until it was taken to

EN

[7; 8, p. 226–233]. Nicht umsonst wurden Kopien auch dazu eingesetzt, um soziale Beziehungen zu stiften bzw. zu betonen, etwa, wenn eine Familie ein berühmtes Gemälde in ihrem Besitz abmalen ließ und die Kopie Freunden und Verbündeten schenkte: Sie wurde als ein Medium gewürdigt, das einen Abglanz des sonst anderen nicht zugänglichen Originals in sich trug und diesen mitteilen konnte [9, p. 39].

Die Kopie als Ersatz für das Original

Ihrer aktuellen Geringschätzung gegenüber dem Original zum Trotz haben Kopien gleichwohl dort wieder Konjunktur, wo es darum geht, an ihrem ursprünglichen Aufstellungs- oder Aufhängungsort fehlende oder aber von der Zerstörung bedrohte Werke mit Hilfe modernster Technik zu ersetzen: Das in Madrid, Mailand und London ansässige Unternehmen *Factum Arte* hat sich darauf spezialisiert, solche Kunstobjekte mit hochauflösenden 3D-Scannern zu erfassen und auf der Grundlage des Digitalisats ein detailgetreues Faksimile im Maßstab 1:1 zu erstellen. 2006 produzierte *Factum Arte* im Auftrag der *Fondazione Cini* in Venedig eine solche Nachbildung der 1563 von Paolo Veronese gemalten »Hochzeit von Kana«, die sich heute im Louvre befindet. Die Ergebnisse des vor Ort gescannten Bildes wurden sodann nachbearbeitet und auf eine spezielle Leinwand gedruckt, die zuvor mit »Gesso«, einer seit der Renaissance üblichen Grundierung aus Tier-Leimbinder, Kreide

DE

exact cu 210 ani mai devreme. Până și experții au constatat că, nici măcar de aproape, nu s-ar fi putut face diferența față de original [2]. *Factum Arte* a folosit apoi această tehnică pentru a reproduce ansambluri spațiale și sculpturale precum facsimilul mormântului faraonului Tutankhamon din Valea Regilor (2012), pentru a atrage atenția turiștilor asupra necesității păstrării unor astfel de situri arheologice și conștientizarea de către vizitatori a consecințelor distructive ale deschiderii lor [1].

Având în vedere precizia tehnologiei digitale utilizate, nu există păreri critice cu privire la posibilele slăbiciuni ale unor astfel de copii, care, în perioada modernă timpurie, au cauzat mari îngrijorări în rândul pictorilor ale căror lucrări au fost reproduse. Dat fiind faptul că, de multe ori, nu puteau stabili sau controla cine le-ar recrea lucrările, se temeau că reproducerile realizate de artiști nepricepuți ar forma o impresie greșită asupra calității imaginilor lor și, astfel, le-ar strica reputația. Într-adevăr, spectatorii copiilor nu aveau nicio modalitate de a compara aceste reproduceri cu picturile originale, astfel încât preocupările artiștilor cu privire la astfel de copii înșelătoare nu erau deloc nefondate [6].

Concluzie: Original și copie – o interrelație palpitantă

Rezultă așadar, din cele prezentate, faptul că o copie trebuie vizualizată întotdeauna în contextul său istoric, ceea ce înseamnă că trebuie mereu pusă

RO

Paris by Napoleon's revolutionary army exactly 210 years earlier. Even experts noted that there was no discernible difference to the original, even at close range [2]. Using this technique, *Factum Arte* later recreated entire spatial and sculptural ensembles such as the tomb of Pharaoh Tutankhamun in the Valley of the Kings (2012) as a way to make tourists aware of the necessity of preserving such archaeological sites and to make them aware of the destructive consequences of opening them to the public [1].

There is no longer need to criticise the possible weaknesses of such copies, considering the precision of the new digital technology. Concern was great in the early modern era among painters whose work was reproduced manually since they seldom could determine or control who would reproduce their works. They feared that copies made by bad artists would give a distorted impression of the quality of their paintings and thus damage their reputation. In fact, viewers of the copies usually had no way to compare these reproductions with the original paintings so the artists' concerns about such misleading copies were valid [6].

Conclusion: Original and Copy – a Tense Interplay

These observations make clear that a copy must always be considered in its historical context, i.e. one must always ask who made it, for what purpose, and when.

EN

und weißem Pigment, vorbereitet worden war. Um diesem Bildträger eine möglichst authentisch wirkende, lebendige Oberfläche zu verleihen, wurde er zusätzlich mit einer Masse bestrichen, die aus mit Flachfasern durchsetztem Gesso bestand. Das Faksimile wurde am 11. September 2007 an jener Stelle im Refektorium des Klosters *San Giorgio Maggiore* aufgehängt, wo das Original bis zu seiner auf den Tag genau 210 Jahre zuvor erfolgten Verschleppung nach Paris durch die Revolutionsarmee Napoleons zu sehen gewesen war: Selbst Experten meinten daraufhin, dass man auch aus nächster Nähe keinen Unterschied zum Original feststellen könne [2]. *Factum Arte* hat mit dieser Technik danach auch ganze räumliche und skulpturale Ensembles wie (2012) das Grab des Pharaos Tutanchamun im Tal der Könige als Faksimile nachgebildet, um Tourist:innen in dieser Weise auf die Notwendigkeit einer Erhaltung solcher archäologischen Stätten aufmerksam zu machen und den Besucher:innen die zerstörerischen Folgen von deren Öffnung ins Bewusstsein zu rufen [1].

Angesichts der Präzision der verwendeten digitalen Technik entfällt damit eine Kritik an den möglichen Schwächen solcher Kopien, welche in der Frühen Neuzeit bei den solcherart reproduzierten Malern z.T. große Sorgen auslöste: Da sie oftmals nicht bestimmen bzw. kontrollieren konnten, wer ihre Werke nachschaffen würde, fürchteten sie, dass Kopien von der Hand schlechter Künstler einen entstellenden Eindruck von der Qualität ihrer Bilder

DE

problema cine a realizat-o, în ce scop și când.

Însă, este incontestabil faptul că o copie este întotdeauna un semn al relevanței originalului. Cu cât există mai multe copii ale unui astfel de original, cu atât este mai mare este valoarea atribuită acestuia. De aici rezultă că relația tensionată dintre original și copie, observată la începutul textului, nu este descrisă, în mod adecvat, drept rivalitate sau simplă conviețuire, ci, mai degrabă, ca o interrelație complementară. Existența unei copii se bazează, desigur, pe originalul reprodus de aceasta, însă originalul este consolidat de copie în ceea ce privește valoarea și / sau popularitatea acestuia.

RO

However, it is indisputable that a copy is always also a sign of the original's relevance; the more copies that exist of any work, the greater the value attributed to it seems to be. It is clear from this that the tense relationship between original and copy observed at the beginning of this article is ultimately not adequately described as a rivalry or simple coexistence but rather as a complementary interrelation: the existence of a copy is of course based on the original which it reproduces, but the copy strengthens the original in the matter of its value and / or its reputation.

EN

vermitteln und so ihren Ruf schädigen würden. In der Tat hatten die Betrachter:innen der Kopien meistens keinerlei Möglichkeit, diese Nachbildungen mit den Originalgemälden zu vergleichen, so dass die Bedenken der Künstler angesichts solcher irreführenden Kopien durchaus nicht unbegründet waren [6].

Schluss: Original und Kopie – ein spannungsvolles Wechselverhältnis

Dies macht deutlich, dass eine Kopie immer in ihrem historischen Kontext betrachtet werden muss, d. h. es ist stets zu fragen, von wem sie zu welchen Zwecken wann hergestellt wurde.

Unbestreitbar ist jedoch, dass eine Kopie immer auch ein Zeichen der Relevanz des Originals ist: Je mehr Kopien von einem solchen Original existieren, umso größer scheint der diesem zugemessene Wert. Hieraus erhellt, dass das eingangs beobachtete spannungsvolle Verhältnis zwischen Original und Kopie letzten Endes adäquat nicht als Rivalität oder nur simple Koexistenz beschrieben ist, sondern vielmehr als eine komplementäre Wechselbeziehung: Die Existenz einer Kopie beruht zwar natürlich auf dem damit wiedergegebenen Original, aber dieses wird hinsichtlich seines Wertes und / oder seiner Bekanntheit durch die Kopie gestärkt.

DE

Zitierte Literatur | Literatura citată | Cited Works

- [1] I. Burell (2014), Egypt Unveils Exact Replica of Tutankhamun's Tomb Made with a 3D Printer, *The Independent*, 30 April [<https://www.independent.co.uk/news/science/archaeology/egypt-unveils-exact-replica-of-tutankhamuns-tomb-made-with-a-3d-printer-9307882.html>] (04.05.2020)].
- [2] P. Caliarì (2008), Returning ›Les Noces de Cana‹ [<http://www.factum-arte.com/pag/537/Returning--quot-Les-Noces-de-Cana-quot--by-Paolo-Caliari>] (04.05.2020)].
- [3] H. Delaborde (1873), *Le musée des copies*, *Revue des Deux Mondes* 105, 209–218.
- [4] ›Die großen Meister‹ (Website) [<https://www.die-grossen-meister.com/>] (04.05.2020)].
- [5] P. Duro (1987), ›Un Livre Ouvert à l'Instruction‹. *Study Museums in Paris in the Nineteenth Century*, *Oxford Art Journal* 10.1 (Art and the French State), 44–58 .
- [6] H. Keazor (2012), Die Kopie als Risiko und Chance. Nicolas Poussins: Re-produktive versus dokumentarische Kopie, in: A. Mensger, ed., *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube* (Bielefeld) 54–63.
- [7] O. M. Lilien (1985), *Jacob Christoph Le Blon, 1667–1741. Inventor of Three- and Four-Colour Printing* (Stuttgart).
- [8] F. Lippmann (1896), *Der Kupferstich* (Berlin).
- [9] A. Mensger (2012), *Déjà-vu. Von Kopien und anderen Originalen*, in: A. Mensger, ed., *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube* (Bielefeld) 30–45.
- [10] J. Nadolny (2017), Die Rolle der Fachliteratur bei der Entlarvung und Herstellung von Gemäldefälschungen, in: M. Effinger – H. Keazor, eds., *FAKE – Fälschungen, wie sie im Buche stehen* (Heidelberg) 45–53.
- [11] C. F. v. Rumohr (1832), *Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen* (Leipzig).



FIRST DAY COVER

COLABORAREA CULTURAL-ECONOMICĂ
INTEREUROPEANĂ — 1978

1978 INTEREUROPEANA 1978



004495

1978 INTEREUROPEANA 1978



Briefmarken zur Popularisierung des kommunistischen Geschichtsbildes: Ersttagsbrief zur kulturellen und wirtschaftlichen Zusammenarbeit in Europa 1978 mit Motiv des Reiterstandbilds des Decebalus in Deva (Privatbesitz, Foto: Polly Lohmann).

Timbre poștale pentru popularizarea imaginii istorice comuniste: Plic »prima zi« emis cu ocazia cooperării culturale și economice în Europa în 1978 cu motivul statuii ecvestre a lui Decebal din Deva (colecție particulară, foto: Polly Lohmann).

Stamps to spread the communist historical narrative: First day cover on the cultural and economic cooperation in Europe 1978, showing the equestrian statue of Decebalus in Deva (privately owned, photo: Polly Lohmann).

Medaille zur Einweihung der Rekonstruktion des Tropaeum Traiani 1977, Avers mit Trajan (rechts) und Decebalus (links) des Tropaeums (Privatbesitz, Foto: Polly Lohmann).

Medalie emisă cu ocazia inaugurării reconstrucției monumentului Tropaeum Traiani 1977, avers cu Traian (dreapta) și Decebal (stânga) flancând monumentul (colecție particulară, foto: Polly Lohmann).

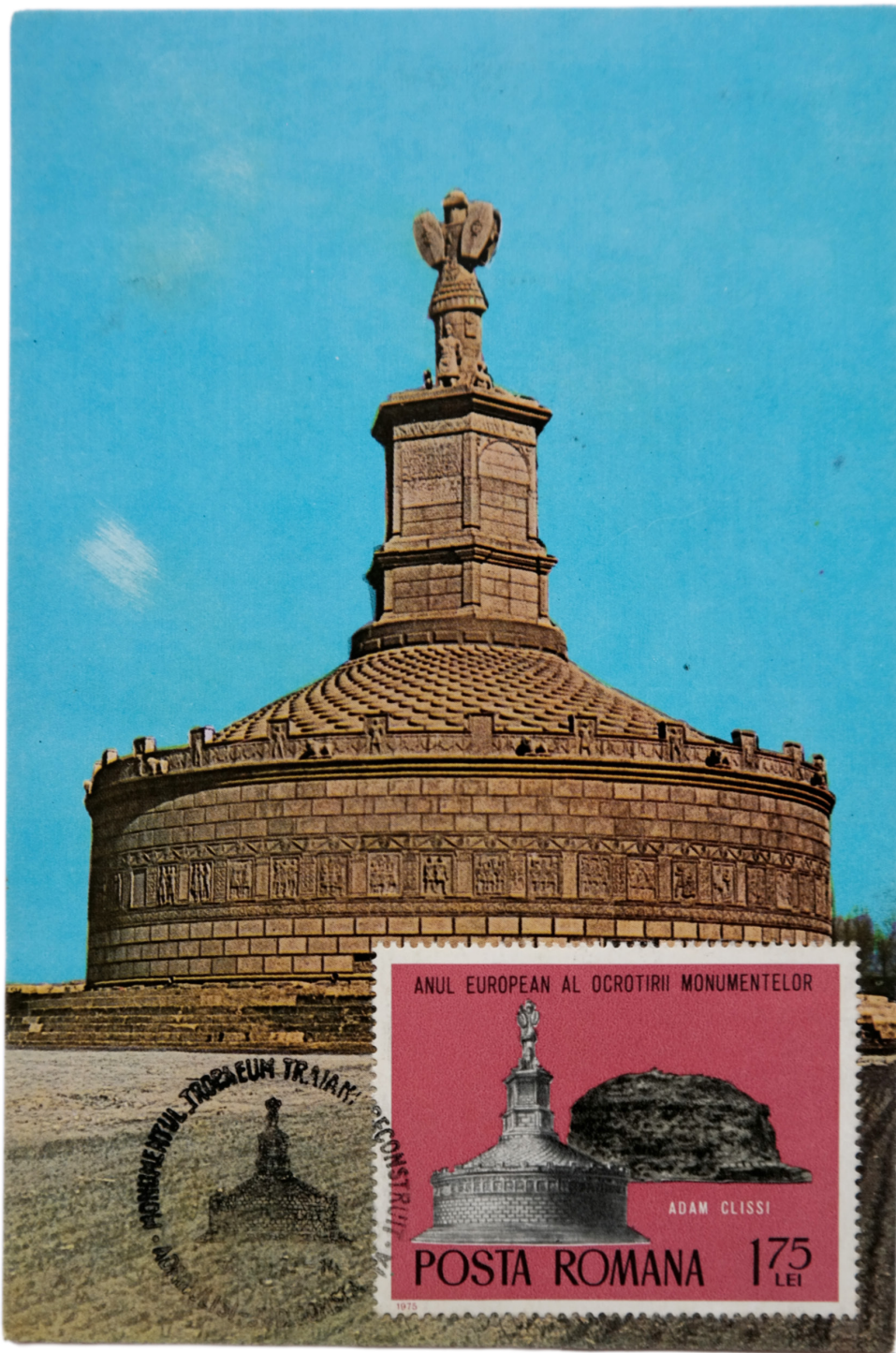
Medal on the occasion of the reconstruction of the Tropaeum Traiani 1977, obverse showing Trajan (right) and Decebalus (left) of the Tropaeum (privately owned, photo: Polly Lohmann).



Revers mit Plan der Siedlung Tropaeum Traiani / Traianum Tropaeum (Privatbesitz, Foto: Polly Lohmann).

Revers cu planul așezării Tropaeum Traiani / Traianum Tropaeum (colecție particulară, foto: Polly Lohmann).

Reverse showing a map of the town Tropaeum Traiani / Traianum Tropaeum (privately owned, photo: Polly Lohmann).



Postkarte mit dem rekonstruierten Tropaeum Traiani
(Privatbesitz, Foto: Polly Lohmann).

Carte poștală cu monumentul Tropaeum Traiani reconstruit
(colecție particulară, foto: Polly Lohmann).

Postcard showing the reconstructed Tropaeum Traiani
(privately owned, photo: Polly Lohmann).