



# DIE VIELFALT DES VERVIELFÄLTIGTEN

**böhlau**

MAGDALENA BUSHART, LIVIA CÁRDENAS,  
ANDREAS HUTH (HG.)



# Interdependenzen

Die Künste und ihre Techniken

Band 8

Herausgegeben von

Magdalena Bushart und Henrike Haug

Magdalena Bushart | Livia Cárdenas |  
Andreas Huth (Hg.)

# Die Vielfalt des Vervielfältigten

Bildgebende Verfahren in der  
Kunst der Neuzeit und ihre Produkte

BÖHLAU

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

© 2025 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;  
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;  
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)  
Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotel, Brill Schönigh, Brill Fink, Brill mentis,  
Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, V&R unipress und Wageningen Academic.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen  
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Coverabbildungen:

Vorderseite: Details aus Beitrag Kummer, Abb. 1; Beitrag Hoffmann, Abb. 1; Detail der Büste des Palla di  
Bernardo Rucellai, 1520/1530, gefasster Gips, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum und Beitrag  
Bushart, Abb. 11

Rückseite: Details aus Beitrag Pawlow; Abb. 5; Beitrag Frepoli, Abb. 6; Detail aus Niccoló Vicentino, Der Wun-  
derbare Fischzug, New York, Metropolitan Museum; Detail von Andrea della Robbia, Sasseti-Altar, um 1470,  
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum

Korrektur: Dore Wilken, Freiburg  
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien  
Satz: Michael Rauscher, Wien  
Druck und Bindung: Prime Rate, Budapest  
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier  
Printed in the EU

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

E-Mail: [info@boehlau-verlag.com](mailto:info@boehlau-verlag.com)

ISBN 978-3-412-53205-5

# Inhalt

- 7 **Magdalena Bushart und Andreas Huth**  
Singular im Plural

## Variation durch Kombination

- 27 **Federica Carta**  
Moulds or Models?  
Repetitions and Variations in Della Robbia's Workshop
- 47 **Maximilian Kummer**  
Die Statuetten *Gehender Pferde* von Severo da Ravenna und  
ihre Wiederholungen
- 67 **Magdalena Bushart**  
Zustände als Marktstrategie  
Die Kupferstiche der Brüder Barthel und Sebald Beham
- 91 **Konrad Krčal**  
Genre Poetics of Variation  
Or the Allegorists in the Print Cabinet

## Werkstoff und Farbe

- 115 **Joanna Sikorska**  
Mair von Landshut and the Exclusiveness of Printed Impressions
- 129 **Thomas Ketelsen**  
*Stampe de chiaroscuro*  
Zwischen künstlerischer Innovation und grafischer Reproduktion
- 151 **Karina Pawlow**  
So ähnlich wie verschieden  
Zur konfigurativen Vielfalt geblasener Formgläser aus der Buquoy'schen Hütte in  
Gratzen

## Matrizen und Autorität

- 173 **Aleksandra Lipińska, Wolfram Kloppmann und Thomas Hildenbrand**  
Finde die sieben Unterschiede  
Ein multidisziplinärer Ansatz zur Rekonstruktion des multiplizierenden Verfahrens  
in spätmittelalterlicher Skulptur
- 191 **Paul Hofmann**  
Bellano vs. Bellano  
Verwandtschaftsverhältnisse von Madonnen-Reliefs des Bartolomeo Bellano
- 213 **Andreas Huth**  
Vervielfältigte Gesichter  
Zur Bedeutung von Abgüssen für Florentiner Bildnisse des 15. und frühen  
16. Jahrhunderts
- 247 **Erin Hennessey**  
Repetition as Authority?  
Unravelling the Imitative Strands in Israhel van Meckenem's *Tribulations of Saint  
Anthony*
- 261 **Livia Cárdenas**  
Das vervielfältigte Original  
Holzstöcke als Medien der Reproduktion

## Akte der Aneignung

- 283 **Jan Friedrich Richter**  
Andacht in jeder Form?  
Ein Berliner Madonnenrelief und seine Werkwiederholungen
- 301 **Walter Cupperi**  
Drei vervielfältigte Metallobjekte, ihre Repliken und eine Glocke  
Gattungssprünge, materielle und mediale Transformationen
- 319 **Luca Frepoli**  
Beyond the Matrix  
Transformation through Counterproofs in Three Copies of Maria Sibylla Merian's  
*Metamorphosis Insectorum Surinamensium*
- 341 **Bildnachweise**

Magdalena Bushart und Andreas Huth

## Singulär im Plural

1515 setzte sich Albrecht Dürer in einem Textfragment zum sogenannten *Ästhetischen Exkurs* mit dem Problem individueller Formvorstellungen auseinander. Kein Artefakt, so Dürer, gleiche einem anderen; schließlich unterschieden sich sogar jene Werke voneinander, die auf mechanischem Wege vervielfältigt worden seien:

Dan vnser werg will albeg eins vam anderen vnderschiedn sein, das müg wir nit für kumen. Wir sehen, so wyr zwen trüg fan eim gest[oc]hen kupfer trugken od zwey bild jn ein modell gissen, das man sy for ein ander kent, aller ding halb. So es nun jn den aller gwisten dingen gsaicht, vill mer jm andern das an mittell fan der hand gesaicht.<sup>1</sup>

Dürers Bemerkung galt zunächst der Singularität einer künstlerischen Handschrift. Sie lässt jedoch auch erkennen, dass der Künstler mechanische Verfahren nicht als Garanten für die Gleichförmigkeit ihrer Produkte gesehen hat. Obwohl durch eine gemeinsame Matrize miteinander verbunden, bleiben die gegossenen und gedruckten Werke „aller ding halb“ unverwechselbar. Darüber, was diese „ding“ genau beinhalten, schweigt sich Dürer aus, doch ist anzunehmen, dass er damit jene Faktoren meinte, die nur bedingt kontrollierbar sind, also etwa die Art und Weise, wie die gegrabenen Linien die Farbe angenommen haben oder wie sich die Gussmasse in der Form verteilt hat. In jedem Fall aber beschreibt die lapidare Feststellung (die wohl mit einem vergleichbaren Erfahrungshorizont bei den Leser:innen rechnet) ein Spannungsverhältnis zwischen potenzieller Ähnlichkeit und faktischer Differenz, die in der Natur des Verfahrens begründet ist.

Dieses Spannungsverhältnis ist keineswegs auf die vermeintlich identischen Abzüge und Abformungen beschränkt, von denen Dürer spricht, sondern zeigt sich bereits in der Grundkonstellation mechanisch vervielfältigter Artefakte, sind sie doch einer ‚Urform‘ verpflichtet – einer Vorzeichnung auf Papier oder der Matrize, einem Modell, einem unabhängig entstandenen und in sich abgeschlossenen Kunstwerk –, von der sie sich zugleich in technischer wie materieller Hinsicht absetzen: Der gezeichneten Linie steht der gedruckte Strich gegenüber, der Tonalität einer lavierten Vorlage das Netz dunkler Schraffen auf hellem Grund, dem aus dem Stein oder Holz herausgehauenen Gegenstand das aus einem formbaren Werkstoff gefertigte Objekt. Das Ergebnis kann (anders als dies der Begriff der *Reproduktion* suggeriert, der sich als kunsthistorischer Terminus für die unterschiedlichen Formen des Vervielfältigens etabliert hat) schon deswegen keine getreue Wiedergabe sein, weil sich seine *Produktion* von der des ‚Urbildes‘ unterscheidet. Vervielfältigung bedeutet vielmehr die Übersetzung einer Bildidee von einem Medium in ein anderes.<sup>2</sup>



1 Hans Burgkmair und unbekannter Formschneider, *Muttergottes am Fenster*, um 1500–1505, Holzschnitt, London, British Museum

Die Abweichungen sind allen Fertigungsschritten inhärent und lassen sich als solche auch bewusst inszenieren. Das beginnt bei der Herstellung von Druck- und Negativformen, die ihren jeweils eigenen Bedingungen folgt. In vielen Fällen waren dafür Spezialist:innen verantwortlich, die einer anderen Berufsgruppe als die entwerfenden Künstler:innen angehörten. Beim Holzschnitt beispielsweise übernahmen bis ins 19. Jahrhundert Formschneider das Schneiden der Druckstöcke. Sie transferierten als „sculptores“ die gezeichneten Vorlagen nicht nur in ein bildhauerisches Medium, sondern auch in eine andere gestalterische Sprache mit eigener Syntax und eigenen technischen Herausforderungen.<sup>3</sup> Wie groß der Interpretationsspielraum in diesem Transformationsprozess war, hat Tilman Falk anhand eines Entwurfs von Hans Burgkmair gezeigt, der einmal wohl von Jost de Negker und ein andermal von einem unbekanntem Formschneider geschnitten wurde. Die beiden Ergebnisse weichen im Gesamteindruck deutlich voneinander ab, weil die Künstler zwar mit den gleichen Schraffurlagen, aber variierenden Strichlängen gearbeitet haben<sup>4</sup> (Abb. 1, 2). Vereinzelt lassen sich auch bei Kupferstichen des 15. Jahrhunderts gestalterische Unterschiede beobachten, die auf eine Arbeitsteilung zwischen Entwerfern und Stechern hindeuten;<sup>5</sup> zum gängigen Modell wurde diese Form der Kooperation allerdings



2 Hans Burgkmair und Jost de Negker (?), *Muttergottes am Fenster*, um 1510 (?), Holzschnitt, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

erst in Italien im 16. Jahrhundert.<sup>6</sup> Dass die gedruckte Linie das Produkt eines doppelten Übertragungsprozesses von der zweidimensionalen (Vor-)Zeichnung in das dreidimensionale Druckmedium und von dort auf das zweidimensionale Papier war, dürfte kundigen Betrachter:innen durchaus bewusst gewesen sein, zumal an den Blättern nicht nur das technische Geschick der Formschneider und Kupferstecher ablesbar ist, sondern auch Zustand und Alter der Matrizen. In Jacob Bincks Porträtstich des Augsburger Unternehmers Joachim Hoehstetter spricht die Beischrift sogar direkt die vorgängigen Arbeitsschritte an, indem sie die Ähnlichkeit zwischen Dargestelltem und Darstellung nicht im papiernen Bild verortet, sondern in dem „Erz“, in das sie hineingegraben seien, mithin in der Kupferplatte, von der das Bildnis gedruckt ist (Abb. 3):

QUOS CERNIS VULTUS SCULPSIT GERMANUS APELLES/ ET RARE EXPRESSIT NOBILITATIS OPUS/ QUALIS ENIM NUNC EST IOACHIM HOECSTTER IMAGO/ VINDELICE AUGUSTE CVVS [=CIVIS] HOC AERE REFERT.<sup>7</sup>



3 Jacob Binck, *Bildnis Joachim Hoehstetter*, 1532, Kupferstich, London, British Museum

Bei dreidimensionalen Abformungen spielte die Arbeitsteilung eine deutlich geringere Rolle. Die Herstellung der Negativformen fiel weitgehend in die Kompetenzen der Bildhauer, und so wurden die Model für Wachs- oder Tonobjekte, Negativformen von Reliefs oder Gussformen für kleinere Bronzefiguren und Medaillen in der Regel in den gleichen Werkstätten gefertigt wie die Modelle. Lediglich bei großformatigen oder vollplastischen Arbeiten übernahmen diese Aufgabe Gießer, die dann allerdings mit ihren Definitionen von Teilformen durchaus die Formgebung beeinflussen konnten. Insgesamt waren bildhauerisches ‚Urbild‘ und abgeformtes Bild auf eine andere Art und Weise miteinander verbunden als Entwurf und gedrucktes Bild, weil man hier nicht ausschließlich mit singulären, in ihrer Haltbarkeit begrenzten Matrizen arbeitete, sondern von jedem Positiv, jeder abgeformten Form neue Negativformen herstellen und so eine ganze Kette mechanisch geschaffener Vervielfältigungen in Gang setzen konnte. Bisweilen entstanden derartige Abformungen bald nach dem ‚Urbild‘, bisweilen wurden sie aber auch deutlich später angefertigt. Zeitliche Nähe ist etwa für die vervielfältigten Florentiner Madonnenreliefs des Quattrocento anzunehmen, die gern als Paradebeispiel für eine frühneuzeitliche „Serienproduktion“ plastischer Bildwerke angeführt werden.<sup>8</sup> Ihr ‚Urbild‘ bestand entweder aus Ton oder Marmor und wurde dann mit Hilfe eines hiervon gewonnenen



**4** Model mit Madonna und Kind Anfang  
16. Jahrhundert, Terrakotta, 54 x 37 cm,  
Grabungsfund in Košice, Dominikánske námestie  
No. 11



**5** Moderner Tonabdruck des  
Modells

Negativs aus Gips oder Terrakotta in verschiedenen Materialien wiederholt. Solche Formen haben sich in der Regel nicht erhalten; eine Ausnahme ist das Fragment eines Terrakotta-Modells, das 2011 im slowakischen Košice ausgegraben wurde (Abb. 4, 5).<sup>9</sup> Modell und Abformung konnten – zumindest bei den Florentiner Beispielen – auch aus einer Hand stammen. So scheint der Maler Neri di Bicci etwa in den 1450er Jahren unter anderem von dem Bildhauer Desiderio da Settignano Abgüsse bezogen zu haben, um sie zu bemalen und sie so in ganz eigene, deutlich vom Ausgangspunkt abweichende Artefakte zu verwandeln (Abb. 6).<sup>10</sup> Abgüsse von Reliefs, die augenscheinlich oder nachweislich auf Kompositionen von Donatello, Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino und Andrea del Verrocchio zurückgehen, sind hingegen über viele Jahrzehnte hinweg wiederholt worden.<sup>11</sup> Ein eigenes Feld bilden die Toten- oder Lebendmasken,<sup>12</sup> die eigentlich anlassbezogen, also für die Herstellung von Porträtbüsten aus plastischen Materialien angefertigt wurden (Abb. 7). Dennoch wurden auch sie jahrelang aufbewahrt, damit man nach ihnen im Bedarfsfall neue Bildnisse fertigen konnte. Die Autorität der ‚Urbilder‘ zeigt sich nicht nur bei Abformungen, sondern auch bei Wiederholungen, die händisch hergestellt wor-



6 Neri di Bicci (Fassung),  
Desiderio da Settignano  
(Vorlage des Gipsabgusses),  
*Madonna mit Kind* (sog.  
*Madonna Romoli-Martini*  
*dell'Ala*), 1465 (Fassung),  
gefasster Gipsabguss, Berlin,  
Staatliche Museen zu Berlin,  
Bode-Museum

den sind und sich trotzdem in verblüffender Art und Weise ähneln. Dass hier allerdings bisweilen Skepsis angebracht ist, machen die in diesem Band von Aleksandra Lipińska, Wolfram Kloppmann und Thomas Hildenbrand vorgestellten Untersuchungen des interdisziplinären Forschungsteams *Materi-A-Net* deutlich, die den Verdacht nahelegen, dass besonders ähnliche Werke sich als Fälschungen entpuppen könnten.

Trotz der Unmittelbarkeit, die eine direkte Abformung impliziert, war kaum ein Produkt mit dem anderen identisch. Zum einen verhalten sich die Materialien der Negativformen unterschiedlich; Ton beispielsweise schrumpft im Trocknungsprozess, um ungefähr sieben Prozent, wodurch Risse entstehen können und sich die Größe der Objekte verändert. Bei Gips hingegen können sich Luftblasen bilden, die sich dann als Störungen auf der



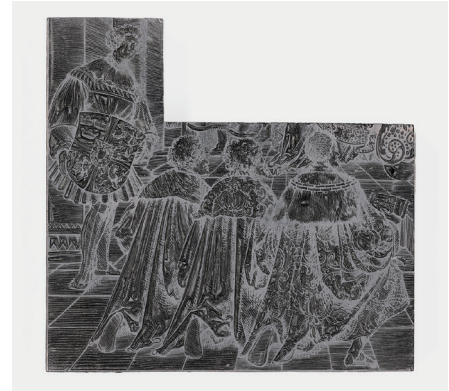
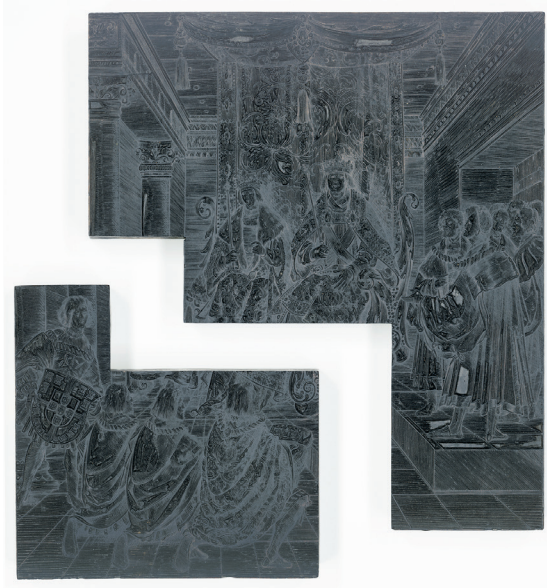
7 Unbekannter Künstler, *Büste des Palla di Bernardo Rucellai*, um 1520/1530, gefasster Gips (mit Gesichtsbeguss), Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum

Oberfläche manifestieren. Zum anderen hinterließ bei mehrfach verwendeten Gussformen ebenfalls das Alter seine Spuren. Durch den Gebrauch kam es zu Ausbrüchen; feine Vertiefungen setzten sich zu und verunklärten Details. Bei direkten Abformungen ersetzen oft Abgüsse die nicht mehr verfügbaren „Urbilder“ und gaben so Fehler und Ungenauigkeiten weiter. Paul Hofmanns detailscharfe Untersuchung der Beziehung zwischen zwei im Bode-Museum in Berlin befindlichen Madonnenreliefs aus Ton und einem in Boston aufbewahrten Kalksteinreliefs mit demselben Motiv macht deutlich, welche Spuren bei einer wiederholten Abformung entstehen können und wie ihre Identifizierung zur Rekonstruktion der Genealogie eingesetzt werden kann. Negative vom (dreidimensionalen) Negativ finden sich aber auch in druckgraphischen Verfahren – nämlich dann, wenn der hölzerne Druckstock seinerseits abgegossen wird. Auf ein frühes Beispiel für diese Schnittstelle zwischen den Verfahren weist Livia Cárdenas in ihrem Beitrag hin: Um hohe

Auflagen produzieren zu können, begann man bereits im späten 16. Jahrhundert damit, die verschleißanfälligen hölzernen Druckstöcke in Metall abzugießen und statt ihrer die deutlich haltbareren metallenen Druckformen zu verwenden. Auch hier sprach übrigens das Material der Matrize im Endprodukt mit: Kritiker:innen bemängelten schon bald, dass das Metallklischee ein anderes Druckbild erzeuge als der Druckstock aus Holz.

Noch größere Spielräume eröffnete der nächste Fertigungsschritt. Druckstöcke, Druckplatten, Negativformen aller Art können variabel eingesetzt, miteinander kombiniert oder mehrmals in einem Werkstück verwendet werden. So nutzte die Werkstatt Andrea della Robbias für ihre Altäre architektonische Formen, Zierleisten und Rahmen sowie figurative Elemente in immer neuen Zusammenstellungen, wie Federica Carta zeigt. Daran, dass sich auch im Bronzeguss die Teilformen so kombinieren ließen, dass man mit ihnen unterschiedliche Lösungen formulieren konnte, erinnert Maximilian Kummer mit seiner Analyse der Pferdeplastiken von Severo da Ravenna, die mit minimalen Varianten arbeiten. Im Bereich der Druckgraphik wäre auf vorgefertigte Rahmenleisten zu verweisen, die nach Belieben bildlichen Darstellungen hinzugefügt wurden (und in Buchpublikationen häufig genug mehrfach Verwendung fanden),<sup>13</sup> auf Druckstöcke, bei denen Attribute und Köpfe auswechselbar waren, oder die gesonderte Anfertigung von Matrizen für Bilder und Beischriften, mit denen Drucke für unterschiedliche Zielgruppen tauglich gemacht werden konnten.<sup>14</sup> Sowohl in den Abdruck- wie den Abformungsverfahren entsprangen die Kombinationen dem Wunsch nach Rationalisierung.<sup>15</sup> Gleichzeitig aber ließen sich so die Vorzüge einer mechanischen Vervielfältigung thematisieren, die beides ermöglichte: *Repetition und Variation*. Bisweilen scheint in den Wiederholungen sogar eine inhaltliche Dimension auf: Drei der Holzschnitte in Kaiser Maximilians autobiographischem Bericht *Weißkunig* zeigen Brautwerbungen portugiesischer, dänischer und ungarischer Abgesandter um habsburgische Prinzessinnen (Abb. 8–10). Für das zentrale Motiv, den thronenden Kaiser und seinen Enkel Karl, wurde dreimal derselbe Holzstock verwendet, der jedoch mit unterschiedlichen Einsätzen für die Gesandtschaften kombiniert werden konnte.<sup>16</sup> Hier ging der Wunsch nach Effizienz einher mit dem Versuch, die Aussage zu steigern: Welche Delegation auch immer vorspricht – das auf den Herrscher und seinen Nachfolger, den späteren Kaiser Karl V., ausgerichtete Hofzeremoniell bleibt gleich.

Eine ähnliche Gemengelage ist bei Zuständen zu beobachten, sofern sie aus bewusst vorgenommenen Veränderungen im Druckstock oder der Kupferplatte resultieren. Um 1500 ging es bei solchen Eingriffen meist um Korrekturen oder Ertüchtigungen ausgedruckter Matrizen. Im Laufe des 16. Jahrhunderts entwickelte sich die Arbeit mit Zuständen jedoch zu einem gestalterischen Konzept, um Bilderfindungen weiterzutreiben oder zu variieren. Als Protagonisten dieses Prozesses macht in diesem Band Magdalena Bushart die Nürnberger Künstler Barthel und Sebald Beham aus. Die Konsequenz, mit der die Brüder ihre Platten überstochen haben, lässt auf eine klare Marktstrategie, aber auch auf ein Publikum schließen, das für das Verfahren und sein Potential sensibilisiert war. Im 17. Jahrhundert dann als gängiges Modell etabliert, dienten die Überarbeitungen von Druckplat-



**8–10** Hans Springinklee (Entwurf) Claus Seeman (Formschnitt), Holzstock für den Weißkunig Kaiser Maximilians I. mit drei Teilstücken: Die Gesandten von Portugal werben um die Hand der Prinzessin Eleonore; Die Gesandten von Dänemark werben um die Hand der Prinzessin Isabella, Die Gesandten von Ungarn werben um die Hand der Prinzessin Maria, Wien, Albertina

ten eines Kupferstiches nicht nur zur Erweiterung des individuellen Portfolios, sondern konnten sogar unterschiedliche Bildgattungen adressieren. Konrad Krcal führt in seinen Überlegungen zur transformativen Allegorese vor, wie eine Kupferplatte zu einem prestigeträchtig illustrierten Thesenblatt zu Ehren des noch unmündigen Ludwigs XIV. nach der Überarbeitung zur Illustration eines Almanachs werden, mithin mit der materiellen Veränderung auch einen Wechsel zwischen den Genres vollzogen werden konnte.

Zu den Gestaltungsmöglichkeiten, die die Negative boten, kamen die Gestaltungsmöglichkeiten durch das Material. Mit Werkstoffen wie Glas, Zinn oder Bronze lassen sich andere Ergebnisse erzielen als mit Gips, Cartapesta oder (Pfeifen-)Ton, beim Druck auf feuchtem Trägermaterial andere als auf trockenem Grund, mit Papier andere als mit Pergament oder Stoff – die Liste ließe sich beliebig erweitern. Wie Karina Pawlow an einer Gruppe formgeblasener Gläser aus der Buquoyschen Hütte in Gratzen vorführt, musste sich die Zusammensetzung des Werkstoffs nur leicht ändern, um mit derselben Negativform Objekte zu erzeugen, die in ihrer Erscheinung und der optischen Wirkung des Materials verschiedener nicht sein könnten. Bisweilen war die Wahl des Materials sogar mit unterschiedlichen Technologien verbunden. Das Madonnen-Relief aus Nussbaum, mit dem

sich Jan Friedrich Richter in seinem Aufsatz beschäftigt, ist einmal in Stuck gegossen beziehungsweise in Cartapesta abgeformt, das andere Mal in Eisen gegossen, einem Material also, das ganz andere Anforderungen an das Verfahren und das damit verbundene Wissen stellt als die beiden anderen Werkstoffe. Bei der Entscheidung für oder gegen ein Material standen wohl Fragen der Verfügbarkeit sowie der Eignung für bestimmte Zwecke und künstlerische Ziele im Vordergrund. Für die auf Grundlage von Gesichtsabgüssen hergestellten Porträts eignete sich insbesondere Wachs als organisches Material dazu, die Weichheit des ‚Urbildes‘ wiederzugeben. Wie bei Büsten aus Gips und Ton waren jedoch, wie Andreas Huth in seinem Beitrag konstatiert, die Überarbeitung des aus dem Abguss gewonnenen Positivs und dessen Bemalung notwendig, um ein vollständiges und funktionierendes Bildnis zu erzeugen.<sup>17</sup> Eine wichtige Rolle spielten aber sicher auch die Materialkosten. Pergament war teurer als einfaches Papier, Eisen teurer als Pfeifenton. Die Wertschätzung der Produkte jedoch dürfte sich in erster Linie über den technologischen Aufwand und/oder die künstlerische Arbeit bemessen haben, die darin lag, formgeblasene Glasgefäße wie Steinschnitte, Drucke wie Reliefs und abgeformte Tonbüsten wie lebendige Menschen erscheinen zu lassen. Wenn marmorne Madonnenreliefs in vergleichsweise günstigen plastischen Werkstoffen wiederholt wurden, war damit keine Wertminderung verbunden; vielmehr handelte es sich um die Entscheidung für einen Werkstoff, den man so bemalen und vergolden konnte, dass das Gussmaterial darunter vollständig verschwand. Das bedeutet nicht, dass man Ton, Gips und Cartapesta verstecken wollte, wie man die Abformungen insgesamt nicht als billige Surrogate verstand,<sup>18</sup> im Gegenteil: Die aufwendige, die Möglichkeiten des Reliefs erweiternde Malerei war dem ‚reproduzierten‘ Relief mindestens gleichrangig.<sup>19</sup>

Wie das eingangs zitierte Textfragment zum *Ästhetischen Exkurs* zeigt, hat man um 1500 die Vielgestaltigkeit des Vervielfältigten durchaus reflektiert. Dafür, dass man es auch positiv konnotiert, möglicherweise sogar als besonderes Angebot verstanden hat, spricht nicht nur die Sorgfalt, mit der beispielsweise Dürer Papiergrößen und -qualitäten für seine Drucke ausgewählt hat,<sup>20</sup> sondern auch die schon erwähnte Publikation verschiedener Zustände. Doch auch die frühen Gegendrucke, die Augustin Hirschvogel von seinen Landschaftsradierungen anfertigte, müssen auf die Herausbildung einer Sammlerklientel reagiert haben, die bereit war, die ästhetische Differenz zwischen seitverkehrtem und seitenrichtigem Druck wahrzunehmen.<sup>21</sup> Ähnliches gilt für den Einsatz von Farbe im gedruckten Bild, der mit den Kupferstichen des archaisch nur schwer zu fassenden Malers Mair von Landshut einsetzt. Johanna Sikorska vermutet hier ein höfisches Publikum als Adressaten, das das Spiel mit den Medien – die Kupferstiche evozieren die Wirkung von Zeichnungen, aber auch von Reliefs – zu schätzen wusste. Während hier der Druck auf vorab und in unterschiedlichen Farbtönen grundiertem Papier erfolgt ist und damit händische und mechanische Arbeitsschritte ineinandergreifen, verlagerte sich die Herstellung von Varianten beim Clairobscur-Holzschnitt in den eigentlichen Druckvorgang, bei dem mehrere Holzstöcke übereinander gedruckt wurden. Auch hier gilt, dass das Verfahren als

ökonomische Strategie nur dann funktionieren konnte, wenn es Sammler:innen gab, die Interesse am Erwerb von Varianten hatten. Die Kombinationen von Ton- und Strichplatten jedenfalls, deren Komplexität im Laufe des 16. Jahrhunderts immer weiter zunahm, lassen sich ohne entsprechende Nachfrage kaum erklären. Thomas Ketelsen weist in seinem Aufsatz in diesem Band noch einmal mit Nachdruck darauf hin, dass die große Bandbreite unterschiedlicher Farbnuancen kein Zufallsprodukt war, sondern auf bewusste Entscheidungen auf Seiten der Künstler:innen und/oder Drucker zurückgegangen sein müssen. Ohnehin waren mit dem Verfahren nicht nur tonale Abstufungen, sondern auch unterschiedliche graphische Wirkungen zu erzielen, je nachdem, ob man auf die Tonplatte oder eine der Strichplatten verzichtete (Abb. 11, 12).<sup>22</sup>

Zu den Variablen, die dem mechanischen Prozess selbst eingeschrieben sind, gesellen sich jene, die sich durch die Nachbehandlung ergeben. Bei plastischen Bildwerken und Medaillen handelt es sich vor allem um nach dem ersten Abguss aufmodellerte oder eingravierte Details, um Patinierungen, Glasuren, farbige Fassungen, im Fall zweidimensionaler Werke um Kolorierungen, Hinzufügung von Schrift, Rahmungen und Silhouettierungen.<sup>23</sup> Oftmals war dieser Arbeitsschritt nötig, um das Werk im Sinne der Künstler:innen zu vollenden. Erst durch Bearbeitung der Oberfläche oder deren Fassung bzw. Patinierung erhält das Bildwerk seine endgültige Form, erst durch die Patina wird es vor Witterungseinflüssen geschützt, erst durch die Glasur oder die polychrome Fassung kann es seine Wirkung als Devotionsobjekt, dekoratives Detail oder ‚wahres Abbild‘ einer Person entfalten. Häufig aber stellt sie einen (nachträglichen) Akt der Aneignung durch die Auftraggeber:innen oder spätere Besitzer:innen dar. Die Kolorierung von Buchillustrationen beispielsweise wurde in der Regel nicht durch den Verlag, sondern durch die jeweiligen Käufer:innen veranlasst. Die Resultate unterscheiden sich nicht nur in der Qualität, sondern auch in der Interpretation der Informationen, die das gedruckte Bild oder auch der begleitende Text bereithält. Standardisierung kann hier kaum angestrebt worden sein; eher schon spielten ästhetische Entscheidungen eine Rolle. Die farbige Gestaltung von Pflanzendarstellungen in den Kräuterbüchern des 16. Jahrhunderts etwa scheint in erster Linie dem individuellen Vorwissen beziehungsweise den Routinen der Buchmaler verpflichtet gewesen zu sein und sich erst in zweiter Linie am Text oder am Naturvorbild orientiert zu haben. Nicht von ungefähr war die Bebilderung solcher pharmazeutischen Werke, die dem Wissenserwerb verpflichtet waren, hoch umstritten.<sup>24</sup> Selbst noch die Kupferstiche der Maria Sybilla Merian, die auf einer intensiven Auseinandersetzung mit der Natur basierten und zum Teil von der Künstlerin selbst beziehungsweise ihren Mitarbeiterinnen koloriert wurden, ließen Raum für Interpretationen. Vor allem in den Editionen, die mit seitenverkehrten Gegendruckten ausgestattet sind, wirken die Bilder wie freihändig angefertigte Gouachen, die in der Farbigkeit durchaus variieren konnten. Sie wurden überdies, wie Luca Frepoli anhand der *Metamorphosis Insectorum Surinamensium* (1705) belegt, durch die Besitzer:innen den eigenen ästhetischen Vorstellungen, aber wohl auch der eigenen Expertise angepasst.



11 Niccolò Vicentino nach Parmigianino, *Anbetung der Könige*, um 1540/50, (Druck Andrea Andreani, 1605), Holzschnitt von drei Platten in Grau, Gelbbraun und Graubraun, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Eine andere Form der Aneignung bildete die Einbindung vervielfältigter Objekte in neue Zusammenhänge. Walter Cupperi stellt in seinem Beitrag Beispiele vor, bei denen die Neuverwendung mit einer materiellen und medialen Transformation einhergegangen ist und aus Kleinreliefs Medaillen und umgekehrt aus Medaillen Zierelemente geworden sind. Bei den Florentiner Madonnenreliefs schließlich war die Nachbehandlung ein Distinktionsmerkmal, das umso wichtiger wurde, als die Grundkonstellation – die halbfigurige Maria mit Kind – wenig gestalterischen Spielraum bot.<sup>25</sup> Neben den hier ohne große Mühe umzusetzenden Veränderungen an den plastischen Formen war es vor allem die Bemalung,<sup>26</sup> die aus einem Abguss ein vollständiges und funktionsfähiges Objekt sowie ein konkurrenzfähiges Einzelstück machte. Die Kombination aus Relief, Farbe und Gold verlieh den Madonnen unmittelbare körperliche Präsenz, schließlich sollten die gerahmten Reliefs, in Quellen des 15. Jahrhunderts als „cholmi“ und „tabernacholi“ bezeichnet,<sup>27</sup> die lebendige Anwesenheit von Jungfrau und Kind glaubhaft machen. Giancarlo Gentilinis Bezeichnung solcher Werke als „pittura a rilievo“ lenkt den Blick auf den Anteil der Maler:innen an der Gesamtwirkung.<sup>28</sup> Angesichts der Erwartungen an Andachtsbilder, der Sehgewohnheiten und der frühen Madonnenreliefs aus Terrakotta stellt sich die Frage, ob tatsächlich stets Marmorreliefs am Beginn einer Reproduktionsserie stehen müssen; grundsätzlich könnte



12 Niccolò Vicentino nach Parmigianino, *Anbetung der Könige*, um 1540/50, (Druck Andrea Andreani, 1605), Holzschnitt von der Strichplatte in Blau, New York, Metropolitan Museum, Harris Brisbane Dick Fund

das ‚Urbild‘ eines Abgusses auch ein Tonmodell oder ein zur Bemalung bestimmtes Relief aus Terrakotta gewesen sein.

Wenn jedoch Wiederholung kein Makel, sondern ein Produktionsmodell war, bei dem die Annäherung an ein Vorbild sowie Abweichung von dem Vorbild gleichzeitig zu bedenken war und dessen Resultate zwischen Ähnlichkeit und Unähnlichkeit oszillierten, dann erscheinen auch jene Werke, die wir als Kopien klassifizieren, in einem anderen Licht. Obwohl von unterschiedlichen Autor:innen geschaffen, werden sie zu Versionen eines vorgegebenen Motivs oder einer Komposition. Folgt man Erin Hennesseys Ausführungen zur Autorität der Stiche von Martin Schongauer, dann könnte man sogar von Bilderreihen („pictorial sequences“) sprechen, die sich auf einen gemeinsamen Ausgangspunkt beziehen. In ihnen kommen die Eigenarten der jeweiligen Ausführung umso stärker zur Geltung, je klarer sie sich über die Nähe zu ihrer Vorlage definieren.

Die Beiträge dieses Bandes, die sich der hier skizzierten „Vielfalt des Vervielfältigten“ widmen, gehen auf eine Tagung am Fachgebiet Kunstgeschichte der Technischen Universität Berlin im Frühling 2022 zurück. Sie beschäftigen sich zum einen mit dem Verhältnis der Produkte untereinander sowie zu ihrem jeweiligen Ausgangspunkt und beleuchten die Übertragungsverluste, die zwischen den Vorlagen bzw. den Urbildern und ihren Wiederho-

lungen erkennbar werden. Zum anderen analysieren sie die Variabilität, die den zwei- und dreidimensionalen Abdruck- und Abformungsverfahren eingeschrieben ist und sich in Zuständen, Varianten und Versionen, aber auch in den unterschiedlichen Formen der Weiterverarbeitung und Rekontextualisierung bemerkbar macht. Die Zusammenschau von zwei- und dreidimensionalen Objekten kann dabei nicht nur helfen, den Reichtum möglicher Variationen in seiner Breite wahrzunehmen, sondern auch, unsere Ordnungskriterien kritisch zu hinterfragen. Schließlich reflektieren unsere modernen Gattungsbegriffe die Gemeinsamkeiten zwischen Bildhauerei und Druckgraphik nur bedingt. Anders als Dürer, der aus dem Werkprozess heraus „Gussform“ und „Kupferplatte“ beziehungsweise Abformung und Druck mit größter Selbstverständlichkeit zusammengedacht hat, fokussierte die Kunstgeschichte bislang vor allem auf die Eigenschaften des Endprodukts, auf den Unterschied zwischen (scheinbar) zweidimensionalem Druck und räumlich erfahrbarem Produkt. Dabei zeigt sich die Durchlässigkeit der Kategorien nicht nur in den Verfahren selbst, sondern auch in der Rezeption der Werke. Waren in frühneuzeitlichen Sammlungen doch mechanisch vervielfältigte Objekte unterschiedlicher Art – graphische Blätter, Medaillen, Plaketten nach Gemmen, Gipsabformungen nach Reliefs – vereint, und wurden Kupferplatten und Holzstöcke gemeinsam mit den Abzügen aufbewahrt.<sup>29</sup> Ohnehin konnten Bilderfindungen die Dimensionen wechseln, sobald sie in andere Bereiche künstlerischer Produktion diffundierten. Das gilt für Drucke, die als Grundlage für Ätzarbeiten oder Ofenkachelmodel gedient haben ebenso wie für Bildwerke,<sup>30</sup> die in die ‚skulpturale‘ Bildsprache des Kupferstichs übersetzt worden sind, oder umgekehrt für Clairobscur-Holzschnitte, die auf den ersten Blick wie Reliefs wirken.<sup>31</sup> Die kolorierten Buchillustrationen und bemalten Florentiner Madonnen schließlich erinnern daran, dass die Gattungsgrenzen auch im Zusammenspiel von mechanischen und händischen Arbeitsschritten fluide werden können.<sup>32</sup>

Mit der erweiterten Perspektive auf die Drucke und Abformungen wollen wir einer Diskussion neue Impulse geben, in der Mechanisierung lange Zeit gleichgesetzt worden ist mit Rationalisierung und Ökonomisierung. Während bei der Druckgraphik gerne die normierende Wirkung der Produktionsprozesse betont worden ist, die zur Standardisierung von Bildern und damit auch von Wissen geführt habe,<sup>33</sup> während man Abformungen immer wieder den Status als Kunstwerk bestritten hat, weil man in ihnen keine schöpferische Handlung oder eigene Handschrift erkennen wollte, geht es in diesen Band darum, das kreative Potential in den Vordergrund zu rücken, das den Verfahren zu eigen ist beziehungsweise durch die Verfahren freigesetzt wird.

Indem die Fallstudien nach dem Eigenwert der Resultate fragen, zeigen sie nicht nur, auf welche Weise „eins vum anderen vnderschiedn“ ist,<sup>34</sup> sondern ermöglichen auch einen veränderten Blick auf den Einsatz von Techniken und Materialien. Vor allem aber lenken sie die Aufmerksamkeit auf bislang marginalisierte Objektgruppen und fordern dazu auf, gängige Hierarchien und Begrifflichkeiten immer wieder neu zu überdenken.

## Anmerkungen

- 1 Albrecht Dürer, Textfragment zum *Ästhetischen Exkurs*, zit. nach: *Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlaß*, 3 Bde., Bd. 3, hrsg. von H. Rupprich, Berlin 1969, S. 283.
- 2 Zum Begriff der „Reproduktion“ vgl. Peter Schmidt, *Die Anfänge des vervielfältigten Bildes im 15. Jahrhundert oder was eigentlich reproduziert das Reproduktionsmedium Druckgraphik?*, in: *Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von B. Bußmann und A. Hausman, Berlin u. a. 2005, S. 129–156; Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*, München 2002; Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier, *Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600*, München/Berlin 2009. Zum Begriff der Übersetzung: Stephen Bann, *Der Reproduktionsstich als Übersetzung*, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 6, hrsg. von W. Kemp u. a., Berlin 2002, S. 41–76; Ulrike Keuper, *Reproduktion als Übersetzung. Eine Metapher und ihre Folgen zur frühen Fotokritik*, Paderborn 2018, S. 10–23; *Multiples in pre-modern art*, hrsg. von W. Cupperi, Zürich/Berlin 2014 und hier v. a. ders., *Never identical. multiples in pre-modern art?*, S. 7–30.
- 3 Tilman Falk, *Formschneider, Formschnitt*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 10 (2004), Sp. 190–224, in: RDK Labor (Stand 10. November 2016, <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89293>) [10.10.2024].
- 4 Falk 2014 (Anm. 3). Ähnliche Unterschiede hat Christian Rümelin beim Umgang mit Hans Holbeins Vorzeichnungen zu den *Historiarum veteris instrumenti icones ad vivum expressae* festgestellt, deren Umsetzung er vier Formschneidern gibt: Christian Rümelin, *Hans Holbeins ‚Icones‘, ihre Formschneider und ihre Nachfolge*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 47, 1996, S. 55–72.
- 5 Folgt man Holm Bevers’ stilkritischer Analyse der Werke des Meisters E. S., dann müssen in der Werkstatt des Meisters mehrere Stecher gearbeitet haben, lagen also Entwurf und Stich nicht in einer Hand: Holm Bevers, *Einleitung*, in: *Meister E. S. Ein Oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik*, Ausst.-Kat. (München, Staatliche Graphische Sammlung/Berlin, Kupferstichkabinett SMPK 1986–1987), München 1987, S. 7–20.
- 6 David Landau und Peter W. Parshall, *The Renaissance print 1470–1550*, New Haven 1994, S. 103–168; Lisa Pon, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven 2004; Anne Bloemacher, *Raffaël und Raimondi. Produktion und Intention der frühen Druckgraphik nach Raffael*, Berlin/München 2016. Schon im Falle Andrea Mantegnas ist die Frage aufgeworfen worden, ob der Künstler selbst gestochen hat, Suzanne Broosch, *Mantegna and his Printmakers*, in: *Mantegna*, Ausst.-Kat. (London, Royal Academy of Arts u. a., 1992), Mailand 1992, S. 56–67.
- 7 „Das Gesicht, das Dir vor Augen steht, hat ein deutscher Apelles herausgegraben (sculpsit) und er hat auf bemerkenswerte Weise ein Werk von Adel erschaffen, denn so wahrhaftig ist nun das Bild von Joachim Hochstätter, dem Augsburger Bürger, das er mit diesem Kupfer vermittelt.“ Zum Stich vgl. Madeleine C. Viljoen, *Aes Incidimus: Early Modern Engraving as sculpture*, in: *Sculpture in Print, 1480–1600*, hrsg. von A. Bloemacher u. a., Leiden/Boston 2021, S. 41–69.
- 8 Die „Serialität“ stand im Mittelpunkt der von Aldo Galli, Beatrice Rosa und Marco Scansani organisierten Tagung „Tra arte e industria: la serialità della scultura nel Quattrocento“ im November 2024 in Trient; der Tagungsband ist für 2025 angekündigt. Der dort verwendete Begriff „serialità“ schloss alle möglichen Formen der Wiederholung von Motiven und Einzelformen ein. „Serienproduktion“ wird in der bisherigen Forschung eher als Gegenbild zum wertvolleren Einzelstück begriffen und vor allem als kommerzielles Phänomen behandelt; siehe hierzu u. a. Rita

- Maria Comanducci, *Produzione seriale e mercato dell'arte a Firenze tra Quattro e Cinquecento*, in: *The Art market in Italy. 15<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries*, hrsg. von M. Fantoni et al., Modena 2003, S. 105–113.
- 9 Ronald G. Kecks, *Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1988, S. 136–141; Rastislav Rusnák, *Madonna and Child from Košice. Reflections of the Italian Renaissance in the Find of a Relief Mould*, in: *Umeni* 67, 1–2 (2019), S. 64–72.  
Zum Gebrauch von Modellen für Teilstücke: Penelope Edmonds, *A Technical Examination, Investigation, and Treatment of a Fifteenth-Century Sienese Polychrome Terra-Cotta Relief*, in: *Studies in the History of Art* 57, Monograph Series II: Conservation Research 1996/1997 (1997), S. 66–91.
- 10 *Neri di Bicci. Ricordanze*, hrsg. von B. Santi, Pisa 1976, Einträge Nr. 118, 119, 308, 465. Ein besonderes Beispiel ist die Variante der sog. Turiner Madonna im Liebieghaus, Frankfurt/Main; Alexander Röstel, *Turiner Madonna*, in: *Florenz und seine Maler*, Ausst.-Kat. (München, Alte Pinakothek, 2018–2019), hrsg. von A. Schumacher, München 2018, Kat. Nr. 22, S. 182–183.
- 11 U.a. Wilhelm R. Valentiner, *A Relief by Donatello*, in: *Bulletin – Metropolitan Museum of Art*, 1912, Vol. 7 (7), S. 128–130. Zu einem Relief Antonio Rossellinos, das außer in Marmor in mindestens 31 Stuck- und Terrakotta-Varianten überliefert ist: Birgit Langhanke, *Die Madonnenreliefs im Werk von Antonio Rossellino* (Diss., München 2013), DOI: doi.org/10.5282/edoc.19284, Katalog A3, S. 342–355. Einen Überblick bietet: *Madonne Bardini. Madonna Reliefs from the Second Half of the Florentine Quattrocento/Madonne Bardini. I rilievi mariani del secondo Quattrocento fiorentino*, hrsg. von E. Belli, Florenz 2017, S. 37–38.
- 12 Moritz Siebert, *Totenmaske und Porträt. Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance*, Baden-Baden 2017, DOI: doi.org/10.5771/9783828868182 [08.04.2025].
- 13 Die früheste Anwendung der Kombination eines wiederkehrenden Holzstocks mit variablen weiteren Holzstöcken findet sich für den Buchdruck in Ulrich Boners *Edelstein*, Bamberg 1461. Zu Boner u. a. Sabine Häussermann, *Die Bamberger Pfisterdrucke. Frühe Inkunabelillustrationen und Medienwandel*, Berlin 2008, bes. S. 24–25, S. 31, S. 91–99, S. 110–112.
- 14 Georg Josef Dietz, *In Holz geschnitten, auf Papier gedruckt – Material und Technik des Holzschnitts*, in: *Holzschnitt 1400 bis heute*, Ausst.-Kat. (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 2022), hrsg. von C. Melzer und G. J. Dietz, Berlin 2022, S. 21–27.
- 15 Livia Cárdenas, *Instrumente der Popularisierung. Technische und materielle Voraussetzung des vervielfältigten Bildes*, in: *Populäre Bildkulturen der Vormoderne*, hrsg. von E. Kepetzis und M. Männig, Berlin 2024, S. 165–198; Catarina Zimmermann-Homeyer, *Illustrierte Frühdrucke lateinischer Klassiker um 1500. Innovative Illustrationskonzepte aus der Straßburger Offizin Johannes Grüningers und ihre Wirkung*, Wiesbaden 2018, hier: S. 119–120.
- 16 *Der Weißkunig Kaiser Maximilians I.: Gesandte werben um die habsburgischen Prinzessinnen*, in: *Maximilian I. (1459–1519). Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg*, Ausst.-Kat. (Augsburg, Maximilianmuseum, 2019), hrsg. von H. Lange-Krach, Regensburg 2019, S. 342–343 und Kat. Nr. 109.
- 17 Siehe hierzu Georges Didi-Hubermann, *Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif*, in: *Mélanges de l'école française de Rome*, 106-2 (1994), S. 383–432 und Jeanette Kohl, *Vollkommen ähnlich. Der Index als Grundlage des Renaissanceporträts*, in: *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von M. Gaier, J. Kohl und A. Saviello, Paderborn 2019, S. 181–206.
- 18 „Durch ihre Fähigkeit der Vervielfachung, wobei sie auch in Surrogatstoffen den Originalien so nahe kommen kann, wird diese Kunst von selbst den Sammlergeist geweckt haben; jene bisweilen lebensgroßen Reliefhalbfiguren der Madonna mit dem Kinde seit Jacopo della Quercia und Ghiberti, namentlich aber seit Donatello leben bekanntlich nicht nur Marmorexemplare weiter, sondern auch in Thon, Stucco und Gyps [sic], und zwar von Anfang an, und öfter nur in diesen

- Stoffen.“ Jacob Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien – das Altarbild, das Porträt in der Malerei, die Sammler*, Basel 1898, S. 301.
- 19 Siehe hierzu u. a. Giancarlo Gentilini, *Scultura dipinta o pittura a rilievo?*, in: *Terres cuites de la Renaissance: matière et couleur*, (Technè, 36/2012), hrsg. von A. Bouquillon und M. Bormand, S. 9–17; Andreas Huth, *Fassung verloren: Das Verhältnis der Kunstgeschichte zu gefassten Bildwerken des Quattrocento*, in: VDR – Beiträge zur Erhaltung von Kunst und Kulturgut 1 (2020), S. 23–37; Lars Zieke, *Wiederholung und Variation. Zur Ästhetik der Oberflächengestaltung gefasster Stuckreliefs im Florenz des 15. Jahrhundert*, in: *Superficies. Oberflächengestaltungen von Bildwerken in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von M. Bushart und A. Huth, Wien/Köln/Weimar 2022, S. 175–195; Lars Zieke, *Von geringem Wert? Stucco policromo als Medium der Wiederholung in der Bildkultur*, in: *Special Objects. Werke jenseits von Norm und Kanon*, hrsg. von St. Weppelmann und P. Scholz, München 2022, S. 58–67.
  - 20 Angela Campbell, *Finding Folds. Albrecht Dürer's „Meisterstiche“ Papers*, in: *Print Quarterly* 29, H. 4 (2012), S. 405–411.
  - 21 Suzanne Boorsch und Nadine M. Orenstein, *The Print in the North. The Age of Albrecht Dürer and Lucas van Leyden*, (Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York 54,4), New York 1997. Zum Verfahren des Gegendrucks vgl. Marie-Christine Seigneur, *On Counterproofs*, in: *Print Quarterly* 21, 2 (Juni 2004), S. 115–127, sowie das am Fachgebiet Kunstwissenschaft der TU Berlin angesiedelte DFG-Projekt *seitenrichtig | seitenverkehrt. Der Gegendruck als technische, ästhetische und ökonomische Strategie in den Tiefdruckverfahren* (Bearbeiter Luca Frepoli).
  - 22 Vgl. Naoko Takahatake, *The Italian Chiaroscuro Woodcut: History and Technique*, in: *The Chiaroscuro Woodcut in Renaissance Italy*, Ausst.-Kat. (Los Angeles County Museum of Art 2018), hrsg. von N. Takahatake, München 2018, S. 10–33.
  - 23 Zur Druckgraphik vgl. Peter Schmidt, *Gedruckte Bilder in handgeschriebenen Büchern. Zum Gebrauch von Druckgraphik im 15. Jahrhundert*, (Pictura et poesis 16), Köln u. a. 2003; Béatrice Hernad, *Die Graphiksammlung des Humanisten Hartmann Schedel*, Ausst.-Kat. (München, Bayerische Staatsbibliothek 1990), München 1990, Susan Dackerman, *Painted Prints. The Revelation of Color in Northern Renaissance Engravings, Etchings & Woodcuts*, University Park, PA 2002; Magdalena Bushart, *Gedruckt, geschnitten, geklebt. Hans Plocks Bildinterventionen*, in: *Die Hausbibel des Seidenstickers Hans Plock (ca. 1490–1570). Wege der Erschließung*, hrsg. von A. Henkys und C. Moulin, Heidelberg 2022, S. 73–95.
  - 24 Sachiko Kusakawa, *Picturing the Book of Nature. Image, Text, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany*, Chicago 2012, S. 69–81; Magdalena Bushart, *Internal and External Images, Sixteenth Century Herbals and the vis imaginativa*, in: *The Epistemic Functions of Vision in Science*, hrsg. von G. Giannini und M. Valleriani, Cham 2023, S. 173–212.
  - 25 Vgl. Kecks 1988 (Anm. 9), S. 142–144. Zur Aufmerksamkeit gegenüber Details bei weitgehender Übereinstimmung des Motivs u. a.: Ulrich Pfisterer, *Mantegnas Dresdner „Heilige Familie“ als „Schule des Sehens“*, in: *Andrea Mantegna. Die Heilige Familie. Kabinettausstellung anlässlich der Restaurierung des Gemäldes*, hrsg. von A. Henning und C. Schölzel für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, (Das restaurierte Meisterwerk 3), Dresden 2006, S. 33–42.
  - 26 Die nicht selten aufwendige und im Vergleich zu ihrem Träger deutlich teurere malerische Gestaltung von Bildwerken pauschal als *Fassung* zu bezeichnen, entspricht weder dem Rang der hiermit beauftragten Künstler noch dem künstlerischen Niveau der erhaltenen Objekte. Bemalungen von Bildwerken sind u. a. für Filippo Brunelleschi, Lo Scheggia, Bicci di Lorenzo, Neri di Bicci, Pseudo Pier Francesco Fiorentino, Giusto di Andrea Mazzini, Bernardo Rosselli, Stefano di Francesco Rosselli, Alessio Baldovinetti, Cosimo Rosselli und Lorenzo di Credi dokumentiert; Gentilini 2012 (Anm. 18), S. 13–15.

- 27 *Neri di Bicci. Ricordanze*, hrsg. von B. Santi, Pisa 1976, passim. Zu solchen Madonnenreliefs siehe Kecks 1988 (Anm. 9), S. 51–83.
- 28 Gentilini 2012 (Anm. 18).
- 29 Zu prominenten frühneuzeitlichen Sammlungen u. a. Heidrun Lange-Kracht, *Konrad Peutingers Kunstsammlung*, in: *Konrad Peutinger*, (Colloquia Augustana 35), hrsg. von R. Keißling und G. M. Müller, Berlin/Boston 2018, S. 107–135; Hendrik Budde, *Die Kunstsammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff unter besonderer Berücksichtigung der Werke Albrecht Dürers*, Münster 1996; Ulrich Pfisterer, *Wettstreit der Köpfe und Künste. Repräsentation, Reproduktion und das neue Bildmedium der Medaille nördlich der Alpen*, in: *Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance*, Ausst.-Kat. (München, Staatliche Münzsammlung 2013–2014), hrsg. von W. Cupperi u. a. München 2013, S. 14–27; Robert Felfe, *Einleitung*, in: *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, hrsg. von R. Felfe und A. Lozar, Berlin 2006, S. 8–28. Für Gipsabformungen ist hier vor allem auf die sogenannten „Basler Gipse“ nach Kalksteinreliefs von Hans Daucher aus dem Amerbach-Kabinett zu verweisen: Thomas Eser, *Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance*, München/Berlin 1996, S. 190–196. Zum Sammeln von Druckstöcken Jasper Kettner, *Die Aufwertung der Kunstschnneider. Druckgraphik als Skulptur bei Matthias Quad von Kinckelbach und Paulus Behaim*, in: *Druckgraphik zwischen Reproduktion und Invention*, (Passagen 31), hrsg. von M. A. Castor u. a., Berlin/München 2012, S. 241–248; zur Aufbewahrung von „geschnittne hültzine Patronen“ beziehungsweise „truckh Mödlen von holtzschnitten“ in Konrad Peutingers Graphiksammlung vgl. Hans-Jörg Künast, *Die Graphiksammlung des Augsburger Stadtschreibers Konrad Peutinger*, in: *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der frühen Neuzeit*, hrsg. von J. R. Paas, Augsburg 2001, S. 11–19, S. 13.
- 30 Edward H. Wouk, *Toward an Anthropology of Print*, in: *Prints in Translation, 1450–1750. Image, Materiality, Space*, (Visual Culture in Early Modernity 51), hrsg. von S. Karr Schmidt und E. H. Wouk, London/New York 2017, S. 1–18.
- 31 Anne Bloemacher u. a., *“Quanto in virtù d’una ingegnosa mano la fermezza de’ marmi ai fogli cede”*: *The Art of Translating Sculpture into Print. An Introduction*, in: *Sculpture in Print, 1480–1600*, hrsg. von A. Bloemacher u. a., Leiden, S. 1–38; Magdalena Bushart, *Mediale Fiktionen. Die chiaroscuro-Holzschnitte von Hans Burgkmair und Jost de Negker*, in: *Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit*, (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken 1), hrsg. von M. Bushart und H. Haug, Wien u. a. 2015, S. 169–187.
- 32 Vgl. Gentilini 2012 (Anm. 18), S. 9–17, hier S. 11. Huth 2020 (Anm. 18).
- 33 William Mills Ivins Jr., *Prints and Visual Communication*, Cambridge, Mass. u. a. 1969 [1953].
- 34 Vgl. das Dürer-Zitat zu Beginn dieses Textes.

# Variation durch Kombination