ArtHist.net

Vielfalt des Vervielfältigten. Bildgebende Verfahren in der Kunst der Neuzeit

Fachgebiet Kunstgeschichte, Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, Technische Universität Berlin, 13.–15.04.2023

Bericht von: Karina Pawlow, Universität zu Köln

Bericht im Auftrag der Veranstalter:innen

„Es handelt sich dabei um eine Kopie." – ein Verdikt, das in der Regel ein Seufzen der Ent-Täuschung hervorruft, und sich bei manuellen wie mechanischen Verfahren des Kunstschaffens vielmehr als ein Vorurteil entpuppt, wie die Tagung „Die Vielfalt des Vervielfältigten. Bildgebende Verfahren in der Kunst der Neuzeit und ihre Produkte" zeigte, organisiert durch Magdalena Bushart (Berlin), Livia Cárdenas (Berlin) und Andreas Huth (Bamberg). Dass das Verhältnis von Verfahren – dem Kopieren, Abgießen und anderswie Vervielfältigen – und daraus entspringenden zwei- und dreidimensionalen Produkten eine delikate Angelegenheit darstellt, die bei Pauschalisierung zu einer Stolperfalle werden kann, kam bei der vom 13. bis 15. April 2023 an der Technischen Universität Berlin durchgeführten Veranstaltung deutlich zutage.[1] In der Fortsetzung der Reihe der „Interdependenzen. Künste und künstlerische Techniken", die Magdalena Bushart und Henrike Haug (Köln) 2011 initiiert haben, wurden Varianten und Varianzen in unterschiedlichen Medien zwischen dem 14. und 18. Jahrhunderten zur Debatte gestellt, gruppiert in vier thematische Sektionen.

Die erste Sektion konzentrierte sich auf Druckgraphiken unter dem Aspekt der Funktion des Variierens. Joanna Sikorska (Warschau) stellte einige Werke des Mair von Landshut vor, eines in Bayern aktiven Künstlers des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts, anhand derer sie sein Erfindertum nachzuvollziehen suchte. Drucke auf Farbpapieren wie die Darstellung der Geburt Christi (1499) spiegeln die heterogene Werkzusammenstellung des Künstlers und die weltweite Verstreuung der Drucke einerseits, und erlauben Sikorska andererseits eine Zusammenführung dieser Variationen unter dem Aspekt der Individualisierung und Evokation anderer etablierter Medien wie Zeichnung, Skulptur und Malerei, die eine Neubewertung des Ab-Drucks innerhalb höfischer visueller Kultur zulässt. Ein neuer Aspekt in der Variation des Gedruckten zeigte sich im darauffolgenden Vortrag von Konrad Krčal (München), der französische Thesenblätter unter Einbezug gattungstheoretischer Reflexionen sondierte. Diese Drucke wurden zu einem feierlichen und höchst individuellen Anlass angefertigt: der akademischen Disputation. Eine Kombination aus Text und Bild, erlebte diese Form des Stichs seine Konjunktur im 17. Jahrhundert und offenbarte eine besondere Beziehung zwischen Studierenden und Patronen. Die in der Fertigung aufwendigen Platten wurden oftmals wiederverwendet: unter ökonomischen Gesichtspunkten sinnvoll, in Anbetracht der Objektfunktion eher paradox. Jedenfalls wurde im Zuge der Variation auch der Sinngehalt von Ikonografien und Allegorien verändert, teilweise auch völlig aufgehoben. Eine derartige Desemantisierung als Folge der Anpassung an den neuen Verwendungskontext beschäftigte auch Louise Rice (New

York), die Thesenblätter aus einem anderen Kulturkreis, nämlich Rom vorstellte. Mit einem Fokus auf heraldische Referenzen diskutierte sie an Druckplatten vorgenommene Veränderungen zwecks Re-Personalisierung, wobei bereits der Vortragstitel „Use, Re-use, and Abuse“ eine stark wertende Sicht auf die vom Urbild abweichenden Varianten und ihre Güte vorwegnahm. Die teils erstaunlich hohe Auflage dieser Thesenblätter – die Referentin benannte um die 200 Abzüge, bei einigen Beispielen sogar über 2000 – ließ zu Recht die Frage nach den Rezipient:innen und der historischen Realität dieser Drucke aufkommen: Sollte ein sinnentfremdetes Post-Original als minderwertig angesehen werden, wenn es auf ein breites Publikum auch außerhalb des familiären Kreises traf?

Die Idee der Wiederverwendung einer Vorlage mit individueller Modifikation fand in den den ersten Tag abschließenden Keynote-Vortrag von Bettina Uppenkamp (Hamburg) Eingang. Die Vorstellung von einem „eigenen Skulpturenpark für alle“ des zeitgenössischen Künstlers Oliver Laric, dessen Arbeit von der Findung bereits vorhandener Bilder lebt, führte die Kunsthistorikerin zu Überlegungen bezüglich frühneuzeitlicher Gipsabgüsse. Als einfach herstellbares Material mit vergleichbar zugänglichem Rohstoff (Gipsstein), ist Gips in der frühneuzeitlichen Materialhierarchie weit unten anzusiedeln, wurde jedoch von Kunstschaffenden keineswegs ignoriert. Der (zu) oft zitierte Kunsthistoriograf Giorgio Vasari schreibt beispielsweise, Andrea del Verocchio hätte Gefallen an Gipsabgüssen gefunden, und auch Andrea Mantegna soll sich des Gipsabgusses zum Zwecke der Replikation antiker Werke bedient haben. Allein diese beiden Beispiele zeigen, dass das Abformen mit Gips nicht ausschließlich im Interesse der Bildhauerei lag, sondern auch von Maler:innen praktiziert wurde. Erwiesenermaßen war der Gipsguss kein bloßes Mittel zum Zweck oder ein Mediator zwischen ‚wertvolleren‘ Materialien (wie beispielsweise Marmor und Bronze, wenn es um die frühneuzeitliche Vervielfältigung römischer Antiken ging): Abgüsse historischer wie zeitgenössischer Werke gingen in cinquecenteske Sammlungen ein, darunter die des Leone Leoni. Sie wurden teilweise neben Originalen präsentiert, was den direkten Vergleich begünstigte, gleichzeitig aber auch eine Demonstration innovativer Replikationsverfahren ermöglichte. Weiterhin bedeutend innerhalb des Portrait-Genres, zeigte sich der Gipsabguss in Form von Totenmasken und Lebendmasken im Spannungsfeld zwischen Bild und Index. Der wahrnehmbare Unterschied zwischen Kunst und Natur, der durch solche präzisen Kopier- und Vervielfältigungsverfahren ins Wanken geriet, präsentierte sich als Teil des künstlerischen Interesses an bildgebenden Verfahren, die das Vermögen der Kunstschaffenden als Schöpfer:innen herausstellten.

Dass das Kopierte und das Kopierende auch ohne sichtbare Veränderungen innerhalb des Objektes unterschiedliche Bedeutungen generieren können, zeigte der erste Vortrag aus der zweiten Sektion „Wiederholungen“, in der plastische Objekte in den Blick genommen wurden. Walter Cupperi (Venedig) präsentierte zu Medaillen gewordene Kleinreliefs, die wiederum Eingang in den Dekor anderer, größerer Objekte wie Glocken und Vollplastiken fanden und dabei nicht nur einen Gattungswandel, sondern auch eine Transformation von Format, Funktion und Rezeption erfuhren, womit auch ihre Materialität und Medialität einer Veränderung unterzogen wurde. In seinem Vortrag zu Severo da Ravenna als Produzenten von Kleinbronzen für den ‚freien‘ Markt, beschäftigte sich Maximilian Kummer (Bonn) nicht nur mit der Replikation und Variation, sondern auch der Modularität, die im Werk des norditalienischen Künstlers implizit eine wichtige Rolle spielte. Kombiniert direkte und indirekte Gussverfahren anwendend, zeigte sich Severo erfindungsreich, wenn es um die Variation eines Grundmodells ging, wie etwa beim „Spinario“ oder einer Vielfalt an verschiedenen Gangarten abgebildeten Pferden. Gerade die letztere Gruppe vergegenwärtigt, welche

Rolle eine variable Zusammensetzung von „Intermodellen“ in Kombination mit individuellen Details für die Entstehung ikonografisch individueller Tiere mit unikaler ästhetischer Wirkung spielen kann – ein Aspekt, dem es außerhalb des im Vortrag gespannten, ökonomischen Rahmens vertiefende Beachtung zu schenken gilt. Ein großer Ähnlichkeitsgrad zwischen Objekten lässt sich jedoch nicht nur auf mechanische Herstellverfahren zurückführen: Auch per Hand hergestellte Kunstwerke können quasi identisch erscheinen, was eine Untersuchung der Projektgruppe „Materi-A-Net“, die Aleksandra Lipińska (Köln) stellvertretend repräsentierte, belegte. Serielle Produktion ‚per Hand‘ lässt sich bei Holzretabeln und Alabasterreliefs in den Niederlanden beobachten, etwa bei zwei Pietà-Gruppen aus dem Umkreis des sog. Meisters des Rimini-Altars (um 1430), die zum Fokus des Vortrags wurden. Mithilfe von 3D-Aufnahmen, die in der Software GOM Inspect abgeglichen wurden, konnte eine erstaunliche Übereinstimmung festgestellt werden, die für den Großteil des Objekts eine Abweichung von vernachlässigbar geringen +/- 1,5 mm aufweist. Abgesehen von der Frage, wie im 15. Jahrhundert eine derartige Präzision in der Multiplikation erreicht werden konnte, die zwangsläufig zur Vermutung führte, dass es sich um eine wesentlich später (mithilfe eines Punktiergeräts?) gefertigte Kopie handelt, wurde die Bewertung von serienproduzierten Kultbildern im Kontext ihrer europaweiten Verbreitung diskutiert. Eine evident gewordene Problematik, deren Reflexion in einem anderen Rahmen fruchtbar erscheint, ist die fotografische Abbildung von in der Kunstgeschichte diskutierten Artefakten und die damit einhergehende Gefahr der Fehlinterpretation. Die Arbeit mit und am Original bleibt unabdingbar, wie die Gegenüberstellung der Pietà-Gruppen nahelegte, was gleichzeitig die Anwendung von bildgebenden Softwares wie GOM in ein anderes Licht rückt. Das Nachdenken über die plastische Wiederholung schloss Federica Carta (New York) mit der Betrachtung von für gewöhnlich vernachlässigten Bestandteilen eines Kunstwerkes ab: die Rahmen der glasierten Terrakotta-Reliefs aus der Della Robbia-Werkstatt. Obgleich keine Formen erhalten sind, die die Verwendung eines mechanischen Replikationsverfahrens sichern würden, so wird ein solches durch Cartas Untersuchung der Dekorationsschemata nahegelegt. Weiterhin untersuchte Carta Statuetten der „Dovizia“ und Judith mithilfe von 3D-Scans, die ähnlich wie in Lipińskas Fallstudie eine erstaunliche Übereinstimmung zeigen und damit auf ein gemeinsames Modell, und vielleicht sogar Model hindeuten, wobei variierte Attribute (Fruchtkorb statt Schwert, Blumenstrauß statt Kopf) unterschiedliche Ikonografien generieren.

Am Nachmittag referierte Jennifer Y. Chuong (Cambridge/Berlin) mit ihrer Studie zur Hautrepräsentation in der Mezzotinto-Technik am Beispiel eines Blattes mit einer jungen Frau mit Feder im Haar (1760) des irischen Künstlers Thomas Frye den Diskurs zwischen zwei Oberflächen: der des bedruckten Papiers und der dargestellten Haut. Die Fragilität des Verfahrens bot sich dabei als ein gewünschter Effekt dar, Einfluss nehmend auf das Abgebildete, wobei im konkreten Fall von Frye eine Untersuchung der Korrelation mit Porzellan – gerade im Hinblick auf die spezifische Darstellung weißer, ebener und glänzender Hautoberflächen im diskutierten Beispiel und anderen Mezzotinto-Portraits – sicherlich erhellend wäre. Darauffolgend diskutierte Luca Frepoli (Berlin) das Kombinieren von Handzeichnung und Kolorierung sowie Gegendruck in den Werken der Maria Sibylla Merian: dem sog. Raupenbuch (1679/83) und dem sog. Insektenbuch (1706). Merians Beobachtung der Insekten äußerte sich in detaillierten Gegendrucken, die ihr Tierstudium nahelegen, während die meisten Pflanzen von der Künstlerin freihändig interpretiert und über das Format der Druckplatten erweitert wurden. Spannend war das Verhältnis von Kolorierung und Linie, denn der Gegendruck erlaubte es mit seiner abgeschwächten Farbgebung, die ursprüngliche mechanische Reproduktionstechnik zu übermalen (und damit punktuell zu verschleiern?). Der Tag endete mit

einem Vortrag von Thomas Ketelsen (Weimar), der sich mit Chiaroscuro-Holzschnitten des Ugo da Carpi auseinandersetzte. Das besondere Augenmerk lag dabei auf der Gradierung ein und derselben Farbe, die Varianzen einer Komposition zuließ, zuweilen mit sehr unterschiedlicher Wirkung. Ketelsen suchte dabei überzeugend, den Chiaroscuro-Druck von seiner vermeintlichen Vorlage, der (lavierten) Zeichnung, zu befreien: als Vorgängerin im Produktionsprozess und als zu Imitierendes. An dieser Stelle vermerkte der Referent selbst die Unterschiede in der Wirkung des Originals, welches ihm zufolge die monochrome Flächenhaftigkeit und das Nebeneinander verschiedener Farbabstufungen deutlich zutage bringe, und des zum „rilievo“ der lavierten Zeichnung tendierenden, fotografischen Abbilds.

Mit der hier anfangs hinterfragten Autorität der Urbilder beschäftigte sich die letzte Sektion, die Erin Hennessey mit ihrem provozierenden Titel „Repetition as Authority?“ einleitete. Am Beispiel von Israhel van Meckenems und Meister FVBs Umsetzungen der Versuchung des Hl. Antonius nach Martin Schongauer (um 1475-1500) diskutierte Hennessey die Multiplikation, Replikation und Modifikation von Motiven und Gravuren, wobei sie stark die Künstlersignatur in ihr Argument einbezog. Unbeantwortet blieb die fesselnde Frage: Warum hat „IVM“ die Signatur seines Vorgängers „FVB“ noch sichtbar gelassen? Wollte er damit bewusst die Autorschaft eines anderen Graveurs offenkundig machen, und damit also auf die Existenz eines Urbildes verweisen? Welche Rolle das Urbild in einer Reihe von Madonnen-Reliefs des Bartolomeo Bellano spielen könnte, sondierte Paul Hofmann (Berlin) anhand von kunsttechnologischen Untersuchungen, die er an den beiden Madonnen mit Kind und Engeln aus der Skulpturensammlung des Bode-Museums durchführte. Wesentlich zu neuen Erkenntnissen, die die stilkritische Untersuchung ergänzten und teils korrigierten, trugen technische Beobachtungen bezüglich des Trocken-, Schrumpf- und Brennverhaltens von Terrakotta bei. Sie zeigten, dass die beiden Berliner Exemplare nach dem Bostoner Kalkstein-Relief in Lünetten-Format gefertigt sein müssen, trotz der unübersehbaren Unterschiede, die die Terrakotten aufweisen: Eine Tatsache, die auf spezifisches Materialverhalten bei Form-Abnahme und -Übertragung zurückzuführen ist. In diesem Sinne unterlief diese Studie ein weiteres Mal das Verhältnis von Original und Kopie, das bislang häufig mit Materialhierarchien begründet wurde. Darauf aufbauend wurde durch die Teilnehmenden die museale und archivarische Praxis hinterfragt, die seit der Moderne verankerte Wertvorstellungen und damit zusammenhängende, antipodisch gedachte und kategoriestiftende Begrifflichkeiten (Kopie, Original, Replik, Reproduktion, Abguss, Abdruck etc.) in Katalogen, Inventaren, Beschriftungen und Karteikarten inkorporiert: Angestrebt sei ein neuer Zu- und Umgang zu Objekten und deren Pflege. Beendet wurde die Tagung durch einen Vortrag von Jan Friedrich Richter (Berlin), der ein in Straßburg um 1470 entstandenes Madonnenrelief (heute Bode-Museum) sowie seine zeitgenössischen Abformungen in Stuck und Eisenguss präsentierte. Richter warf die Frage nach den (lokal) verfügbaren Ressourcen auf und zeigte, dass Materialien häufig entgegen ihren geringen Kosten aus anderen Gründen wie dem Interesse an Technik und Experiment oder auch künstlerischen Bearbeitungsmöglichkeiten en vogue kommen konnten.

Die hier umrissenen Vorträge und Debatten machen deutlich, welches Potenzial in der Auseinandersetzung mit der Vervielfältigung steckt. Über das Mechanische hinaus kann infolge stärker das dem Händischen anhaftende Prädikat des Originalen/Unikalen umgedacht werden. Nicht nur, weil Serialität beliebter Themen innerhalb von Bildhauerei- und Malereiwerkstätten und die Verwendung von Hilfsmitteln wie Schablonen, Pauspapieren, Punktiergeräten etc. Kopiervorgänge nahelegen, die nicht unbedingt die Erzeugung eines künstlerisch schwächeren Ergebnisses mit sich zie-

hen. Auch gibt es Materialien und Techniken, so beispielsweise in der Glasmacherei, die Auszeichnungen wie „handgefertigt“ und „mundgeblasen“ in Verbindung mit der Idee des Unikats angesichts dezidierter Serienherstellung, etwa bei mehrteiligen Sets und Services, neu definieren: Vervielfältigung vielfältig und fallspezifisch zu denken, erweist sich als ergiebig.

[1] Tagungsprogramm: https://arthist.net/archive/38776.

Empfohlene Zitation:
Karina Pawlow: [Tagungsbericht zu:] Vielfalt des Vervielfältigten. Bildgebende Verfahren in der Kunst der Neuzeit (Fachgebiet Kunstgeschichte, Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, Technische Universität Berlin, 13.–15.04.2023). In: ArtHist.net, 26.04.2023. Letzter Zugriff 24.11.2026. <https://arthist.net/reviews/39130>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.