



GETEILTE ARBEIT

PRAKTIKEN KÜNSTLERISCHER KOOPERATION



Interdependenzen

Die Künste und ihre Techniken

Band 5

Herausgegeben von
Magdalena Bushart und Henrike Haug

Magdalena Bushart | Henrike Haug (Hg.)

Geteilte Arbeit

Praktiken künstlerischer Kooperation

Unter Mitarbeit von Stefanie Stallschus

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

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

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Cie. KG, Lindenstraße 14, D-50674 Köln
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.

Umschlagabbildungen:

Vorderseite: Details aus Abb. 19, Abb. 54 und Farbabb. 6 in diesem Band.

Unten rechts: Tischteppich mit Szenen der Flucht nach Ägypten und der Anbetung der Heiligen Drei Könige,
Detail der Bordüre, gewirkt in Straßburg, 1565, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre Dame (Inv.-Nr.
MAD LIV.7). Foto: © Birgitt Borkopp-Restle

Rückseite: Details aus Abb. 60, Farbabb. 1, Farbabb. 11 und Farbabb. 7 in diesem Band

Korrektur: Ute Wielandt, Markersdorf
Satz: Punkt für Punkt Mediendesign, Düsseldorf

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51683-3

Inhaltsverzeichnis

- 7** *Magdalena Bushart und Henrike Haug*
Vom Mehrwert geteilter Arbeit
- 29** *Henrike Haug*
(K)ein Thema
Zum Motiv der Zusammenarbeit in mittelalterlichen Künstlerinschriften
- 55** *Tamara Tolnai*
Geteilte Aufträge an römischen Wandgrabmalern der zweiten Quattrocentohälfte
Phänomenologie und Deutungsversuche
- 79** *Birgitt Borkopp-Restle*
Plurale Autorschaft
Aufgaben und Anteile von Auftraggebern, Malern und Wirkern in der Gestaltung von Tapisserien
- 97** *Stefania Girometti*
Guido Reni Inventor?
Zur Entstehung kreativen Potentials in Renis Bologneser Werkstatt
- 113** *Tafelteil*
- 129** *Jan Mende*
Dirigismus, Kompromiss und Kooperation
Karl Friedrich Schinkels Zusammenarbeit mit Bildhauern und Kunsthandwerkern
- 149** *Liane Wilhelmus*
Wenn ich Beethoven wäre, dann wärst Du Yehudi Menuhin
Zur Zusammenarbeit von Georg Meistermann und den Glaswerkstätten
- 167** *Sonja Hnilica*
Entwerfen als Ping-Pong-Spiel
Zu den Kooperationen des Ingenieurs Stefan Polónyi mit den Architekten Josef Lehmbruck und Fritz Schaller

- 185** *Kirsten Maar und Fiona McGovern*
Gemeinsam zwischen den Künsten
Kollaborative Ansätze in Produktion und Präsentation von Musik, Tanz und bildenden Künsten seit den 1960er Jahren
- 205** *Jee-Hae Kim*
„Hallo? ... Hallo! ...“ oder wie man durch den Eisernen Vorhang hindurch musiziert
Kooperative Praktiken in *Telefonmusik: Wien–Berlin–Budapest* (1983)
- 219** *Luigi Kurmann*
Arbeiten für und mit Dennis Oppenheim
- 243** *Hanna Baro*
Von Künstlern und Kollaborateuren
Das Beispiel der Kunstgiesserei St. Gallen
- 263** *Rachel Mader*
Neue Verbindlichkeit
Kunstkollektive im 21. Jahrhundert
- 281** *Bildnachweise*

Magdalena Bushart und Henrike Haug

Vom Mehrwert geteilter Arbeit

Wir sind es gewohnt, dass Artefakte, denen wir im öffentlichen Raum, in Museen, in Büchern oder im Internet begegnen, einem klar benennbaren Autor oder einer klar benennbaren Autorin zugeordnet werden können. Erläuternde Schilder und Bildlegenden sprechen von „Tizian“, „Dürer“ oder auch von „Rubens und Werkstatt“; selbst der anonyme „Meister“, mit dem sich die Forschung häufig begnügen muss, wird vorzugsweise als Einzelperson gedacht. „Kunst“, so stellten Rudolf und Margot Wittkower 1965 in ihrem Standardwerk *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft* apodiktisch fest, „ist immer von einzelnen hervorgebracht worden, und fehlende schriftliche Überlieferung bedeutet keineswegs, dass frühere Künstler keine Individualität besessen hätten.“¹ Obwohl gerade die partizipatorischen Konzepte unserer Tage dazu anregen, Autorschaft neu zu denken, hat sich für die Wahrnehmung der Vergangenheitskunst kaum etwas an dieser Überzeugung geändert. Sie spiegelt sich auch in einer Rechtsprechung wider, die darauf insistiert, dass ein Werk nur einen Urheber beziehungsweise eine Urheberin haben kann – was die rechtliche Verhandlung abweichender Modelle erheblich erschwert.²

Tatsächlich jedoch sind Kunstwerke in ihrer sinnlich wahrnehmbaren Form nur in Ausnahmefällen das Werk eines einzelnen Menschen. Ob bei der Entwicklung von Konzepten, der Umsetzung von Entwürfen, der Lösung technischer Probleme: fast immer sind mehrere Personen – Produzent*innen und Händler*innen, Hilfskräfte und Spezialist*innen, Auftraggeber*innen und Agent*innen – in den Fertigungsprozess involviert.³ Zudem basiert die Produktion auf dem Einsatz von Instrumenten und Materialien, die in der Regel von Dritten bereitgestellt werden – Apothekern, Tischlern, Webern –, auf Wissen, das von Lehrer zu Schüler tradiert oder schriftlich weitergegeben wird, und auf Interaktionen mit einem weiteren kulturellen und sozialen Umfeld, dessen Wert- und Ordnungssysteme sich ebenfalls im Werk manifestieren.⁴ Nicht einmal die expressive Geste der Malerei ist ohne Zuarbeit zu denken. Setzt sie doch industriell gefertigte Farben aus der Tube voraus, ist also, wie Marcel Duchamp spöttisch angemerkt hat, „readymades aided“.⁵ Mit anderen Worten: Je umfassender man die Faktoren in den Blick nimmt, die an der Werkgenese teilhaben, desto problematischer wird die Vorstellung einer Allein-Autorschaft. Die einsame Arbeit im Atelier erweist sich als Fiktion, die sich vor dem Hintergrund einer stark ausdifferenzierten Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung des Kapitalismus entfaltet und durch eurozentristische Vorstellungen von Künstlerschaft und Genie unterstützt werden.

Der Soziologe Howard Becker erklärte das Konzept von „Autorschaft“ deshalb 1982 pauschal zu einem Konstrukt, das durch ein sehr viel weiter gefasstes Netzwerk zu ersetzen sei:

Works of art [...] are not the products of individual makers, ‚artists‘ who possess a rare and special gift. They are, rather, joint products of all the people who cooperate via an arts world’s characteristic conventions to bring works like that into existence.⁶

Noch umfassender ist der Begriff des „acting ensembles“ angelegt, den Edward Sampson 1999 in die Diskussion eingeführt hat. Danach sind Kunstwerke ausschließlich als Zusammenspiel von Akteuren, Komponenten (wie Materialien, Räume, der Geschichte und Entwicklung eines kunsttechnischen Verfahrens) und Handlungen zu begreifen.⁷

Der vorliegende Band, der aus der gemeinsam mit Stefanie Stallschuss organisierten und von der Fritz Thyssen Stiftung finanzierten fünften Tagung der Reihe *Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken* im Oktober 2016 hervorgegangen ist, fasst den Radius nicht ganz so weit, sondern fokussiert in erster Linie auf Kooperationen zwischen Künstler*innen untereinander, Künstler*innen und Auftraggebern und Künstler*innen und Publikum.⁸ Die Beiträge nähern sich dem vielschichtigen Thema über exemplarische Studien. Sie zeigen, dass es zu keinem Zeitpunkt allgemein verbindliche Modelle für künstlerische Kooperationen gegeben hat, und lenken zugleich den Blick auf unterschiedliche Faktoren im gemeinschaftlichen Arbeitsprozess: auf das Auftraggeberhandeln, das Selbstverständnis einzelner Künstler*innen, auf ideologisch definierte Modelle kollektiven Handelns oder auf spezifische Formen der Werkstatt- und Ausbildungsorganisation. Die Zusammenschau macht nicht nur die Bandbreite sichtbar, sondern deutet auch die wechselnde Bewertung an, die die geteilte Arbeit – je nach kultureller und gesellschaftlicher Sinnstiftung – im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat. Sie ermöglicht es uns darüber hinaus, Kontinuitäten über die Zeiten hinweg zu erkennen und wiederkehrende Muster zu identifizieren. Schließlich sind hierarchisch definierte Kooperationen nicht nur in der Vormoderne zu finden und umgekehrt gleichberechtigte Zusammenschlüsse nicht nur in der Gegenwartskunst. Die Überlappung der Phänomene erschwert freilich auch den Versuch einer begrifflichen Definition: Was als „Kooperation“, was als „Kollaboration“ oder was als „Interaktion“ zu bewerten ist, lässt sich nicht immer eindeutig bestimmen.⁹ Eher können die Strukturen der Zusammenarbeit über räumliche und zeitliche Faktoren charakterisiert werden: Der ortsgebundenen Zusammenarbeit in der Werkstatt, im Atelier oder im Studio, die in der Regel hierarchisch organisiert ist, steht die ortsverteilte Zusammenarbeit gegenüber, in der die Partner meist gleichberechtigt agieren; neben der unmittelbaren Abfolge von Handlungen sind zeitversetzte Wiederaufnahmen oder simultane Aktionen möglich. Je nach Organisationsform gelten die Werke als Produkt eines Künstlerindividuums, an dem mehrere helfende Hände beteiligt waren, als Summe individueller Leistungen oder als Gemeinschaftsprojekt, das nicht nach Autor*innen unterscheidet – und dies unabhängig von den tatsächlichen Arbeitsabläufen.

Beginnen wir mit der Kooperation in der Werkstatt als Ort der Ausbildung und der Produktion. Hier stehen die Handlungen der am Werk Beteiligten – das Reiben der Farben und ihr Gebrauch, der Entwurf und seine Umsetzung, die Schülerzeichnung und ihre Korrektur – in einem konsekutiven Verhältnis zueinander. Die Arbeit in der Werkstatt hatte lange Zeit unbedingt den Vorgaben des Werkstattinhabers zu folgen; stand dieser doch dem Auftraggeber gegenüber für eine bestimmte formale Lösung, die Qualität der Produkte und die rechtliche Seite der Ausführung ein.¹⁰ Besonders fest im Werkstattkosmos verankert waren die Schüler, die sich hier Schritt für Schritt die technischen und handwerklichen Grundlagen ihrer Profession aneignen und auf diese Weise von Handlangern zu Mitarbeitern aufsteigen konnten. Über die Ausbildung nahmen sie Traditionen, Wertvorstellungen und Normen ihrer Lehrer auf und machten sie zum Ausgangspunkt ihres eigenen Schaffens.¹¹ Dadurch entstanden „Künstlergenealogien“, die bis in die Enkelgeneration wirken konnten (man denke beispielsweise an die Giambolognas Tod überdauernden Bronzewerkstätten, die an verschiedenen Orten weitergearbeitet und ihr Know-how vermittelt haben) und auch in anderen Medien (wie Biografien oder Künstlerinschriften) ihren Nachhall fanden, wie Henrike Haug in diesem Band anhand mittelalterlicher Beispiele zeigt.¹² Die Schüler passten sich dabei idealerweise den Vorgaben so an, dass ihre Hand nicht oder kaum von der des Meisters beziehungsweise des Werkstattverbundes zu unterscheiden war. Doch auch fertig ausgebildete Künstler, die sich temporär als Gehilfen verdingten – etwa, weil sie für Großaufträge angeheuert wurden oder als ortsfremde Kräfte nur in abhängigen Vertragsverhältnissen arbeiten konnten – hatten sich der Manier der Werkstattinhaber unterzuordnen. Noch in der Mitte des 17. Jahrhunderts verbot die Gildenordnung der Stadt Utrecht den Meistern, in ihren Werkstätten Schüler oder Mitarbeiter zu beschäftigen, wenn diese in einer anderen Weise [*handelinge*] malten oder Arbeiten mit dem eigenen Namen signierten.¹³

Für den werkstattleitenden Meister war diese Praxis in wirtschaftlicher wie organisatorischer Hinsicht interessant. Schließlich konnte er so die Produktion des eigenen Betriebs steigern und zugleich unter seinem Namen Werke vertreiben, an denen er keinen oder nur einen geringen Anteil hatte. Je größer das Unternehmen war, desto wichtiger wurde der Aspekt der Vereinheitlichung. Der enorme Ausstoß der Wittenberger Cranach-Werkstatt etwa war nur mit einer entsprechend großen Belegschaft zu bewältigen. Um dennoch vergleichbare Bildlösungen zu garantieren, arbeitete man hier mit standardisierten Formaten, einer hochrationellen Maltechnik und dem Einsatz von Vorlagen und Schablonen.¹⁴ Doch auch in späteren Jahrhunderten blieb gemeinschaftliche Arbeit die Grundlage ökonomisch erfolgreicher Ateliers. Wie Stefania Girometti in ihrem Beitrag zu diesem Band deutlich macht, befriedigte Guido Reni die steigende Nachfrage nach Werken seiner Hand dadurch, dass er lediglich grobe Skizzen für die Bilder anfertigte, die eigentliche Arbeit hingegen Schülern übertrug, um ganz am Schluss den Gemälden noch einen letzten Schliff zu geben. Ähnliches ist für Peter Paul Rubens überliefert, der mit der Auslagerung der Bildproduktion nicht nur seinen Gewinn maximieren konnte, sondern auch seine

eigene Rolle als *pictor doctus* zu definieren suchte. Verblüfft beobachtete der Hamburger Medizinstudent Otto Sperling, der 1621 Antwerpen besuchte, dass Rubens während der Arbeit Briefe diktierte, sich aus Tacitus vorlesen ließ und Konversation machte, sich also in erster Linie intellektuell betätigte, während die zeitaufwendigen, handwerklich definierbaren Tätigkeiten des Malens von einem Heer von Schülern erledigt wurden:

Wir sahen dort auch einen grossen Saal, der keine Fenster hatte, sondern sein Licht durch eine grosse Oeffnung mitten in der Decke erhielt. In diesem Saale sassen viele junge Maler, die alle an verschiedenen Stücken malten, welche mit Kreide von Hr. Rubbens vorgezeichnet worden waren und auf denen er hier und da einen Farbfleck angebracht hatte. Diese Bilder mussten die jungen Leute ganz in Farben ausführen, bis zuletzt Hr. Rubbens selbst das Ganze durch Striche und Farben zur Vollendung brachte. Da hiess es denn, das alles sei Rubbens' Werk, wodurch sich dieser Mann einen ungeheuren Reichthum gesammelt hat.¹⁵

Sperlings Erinnerung wird durch den Bericht Joachim von Sandrarts gestützt, der zusätzlich von einer Spezialisierung der Mitarbeiter nach Motiven – Landschaften, Tiere, Himmel usw. – wusste. Der Autor der *Teutschen Academie* erkannte freilich auch, dass von dieser Arbeitsteilung keineswegs nur Rubens profitierte.¹⁶ Die Schüler, ja die Stadt Antwerpen waren ebenfalls Nutznießer des Geschäftsmodells: Diese, weil sie „dadurch in allen Theilen der Kunst trefflich abgerichtet“, jene, weil sie „eine ungemeyne Kunst-Schule wurde / worinnen die Lernende [sic!] zu merklicher Perfection gestiegen“.¹⁷

Noch einmal anders lagen die Dinge im Falle Rembrandts. Hier gab paradoxerweise das Interesse am Personalstil des Künstlers den Ausschlag für die erfolgreiche Werkstattproduktion der dreißiger und vierziger Jahre. Die Künstler, die meist schon eine Ausbildung absolviert hatten, bevor sie gegen ein vergleichsweise hohes Lehrgeld als Schüler aufgenommen wurden, eigneten sich die innovative Mal- und Zeichenweise des Meisters sowie seine Motive so nachhaltig an, dass Rembrandt auch Werke, die gänzlich ohne sein Zutun entstanden waren, im Sinne einer Wertsteigerung mit seiner Signatur versehen konnte – eine Praxis, die schon bei Zeitgenossen umstritten war und die Rembrandtforschung bis heute in Atem hält.¹⁸

Für die Käufer muss grundsätzlich außer Frage gestanden haben, dass die bestellte oder erworbene Ware auf kollektiver Arbeit basierte. Nur so ist zu erklären, dass sie seit der Frühen Neuzeit zunehmend auf einem quantifizierbaren Anteil des Meisters insistierten, der sich dann in der Preisgestaltung niederschlug. Das bedeutet aber zugleich, dass „Eigenhändigkeit“ und bestimmte Künstlernamen für Auftraggeber und Händler wichtig(er) wurden, ohne dass sich dies – notwendigerweise – im Produktionsprozess niederschlug.

So verpflichtete sich etwa Albrecht Dürer, die Mitteltafel des Altars, den der Frankfurter Kaufmann Jakob Heller bei ihm bestellt hatte, eigenhändig auszuführen – und machte damit implizit klar, dass er die Bemalung der Altarflügel seinen Gehilfen übertrug.¹⁹ Ähn-

liche Verträge sind aus Italien erhalten; auch hier wurde festgelegt, welche Anteile der Werkstattleiter zu erbringen hatte und welche er delegieren durfte.²⁰ Häufig musste der Meister garantieren, die Figuren oder zumindest die Gesichter und Hände zu malen; bisweilen aber wurde vereinbart, dass „kein anderer Maler den Pinsel führen“ dürfe als er selbst.²¹ Allerdings schlossen derartige Formulierungen die Mitarbeit Dritter keineswegs aus, sondern waren eher relational beziehungsweise als Absichtserklärung zu verstehen.²² Ohnehin nahm man bei besonders nachgefragten Künstlern auch mit Werken vorlieb, die explizit von Gehilfen stammten. Der Gesandte des Herzogs von Urbino in Florenz, Simone Fortuna, musste seinem Herrn, der zwei kleine Marmorstatuetten des Meisters für seine Sammlung ankaufen wollte, mitteilen, dass Giambologna eine entsprechende Anfrage abgelehnt habe: „che di marmo egli non può far in modo alcuno le due stauette che desidera Vostra Eccellenza, perché in lavori sì piccoli non potrebbe ricever aiuto alcuno, cioè bisognerebbe che tutto facesse per se stesso“ – bei so kleinen Arbeiten könne der Bildhauer nicht auf seine Werkstattmitarbeiter zurückgreifen und müsse daher alles selbst ausführen. Fortuna aber gab den Vorschlag Giambolognas weiter, ein nach dem Entwurf des Meisters, allerdings in der Werkstatt hergestelltes Bronzewerk anzukaufen:

Ma se Vostra Eccellenza le volesse di bronzo [...] in tal caso promette di servir ottimamente e darle finite disse prima in un anno, ma per mio amor s'ingegnerà di darle in sei et al più in otto mesi, perché fatti i modelli di cera o di terra, che si fan presto, di sua mano, darà nel medesimo tempo a far le forme, il getto et a ripulirle poi agli orefici che tiene apposta per Sua Altezza [...].²³

Sammlerwert hatte also auch ein Werk, das nach einem eigenhändigen Modell von einem Mitarbeiter (der nicht einmal namentlich genannt werden musste) ausgeführt worden war, solange es sich mit dem Namen des berühmten Bildhauers verbinden ließ und den Qualitätsstandards der Werkstatt entsprach. Das Beispiel macht erneut deutlich, dass die Kooperation auch für die Mitarbeiter vorteilhaft sein konnte. Solange sie noch nicht über eine eigene Werkstatt verfügten oder sich auf Wanderschaft befanden, waren sie nicht berechtigt, Aufträge anzunehmen. Die Zugehörigkeit zu einem erfolgreichen Betrieb sicherte ihnen ein Auskommen, machte sie mit aktuellen Trends vertraut und ermöglichte ihnen, Kundenkontakte zu knüpfen. Zu Konflikten kam es, wenn die Werkstattdisziplin mit den eigenen Interessen kollidierte. In einem Brief an Ferdinand II. von Tirol vom August 1556 bedauerte Wenzel Jamnitzer, wegen anderweitiger Verpflichtungen dem Erzherzog den Wunsch nach einer Brunnenanlage nicht selbst erfüllen zu können.²⁴ Er werde aber einen Mitarbeiter anweisen, eine Reihe von Entwürfen anzulegen.²⁵ Als Kandidaten nannte er Jacopo Strada, der nach dem Tod von Giulio Romano 1546 wohl als Mitarbeiter in seine Werkstatt gekommen war. Bei Strada handle es sich um einen „fleissigen des Malens und anderer dergleichen Künsten wohlverständigen Gesellen“, der „sich zu solchen Vorhaben gebrauchen lassen“²⁶ sollte. Jamnitzers Versuch, den als Goldschmied ausgebildeten Werkstattmitarbeiter, der nicht nur über Erfahrung, sondern auch über ein Reservoir an Entwürfen bedeutender ita-

lienischer Künstler verfügte, als Sachwalter seiner Interessen einzusetzen, scheiterte – und zwar wohl deswegen, weil Strada den prestigeträchtigen Auftrag des Erzherzogs nicht als abhängige Kraft, sondern nur auf eigene Rechnung übernehmen wollte.²⁷

Die Werkstatt war allerdings nicht nur der Ort der Mitarbeit, sondern auch der Ort der Zuarbeit. Vor allem bei komplexen Aufträgen, in denen die Regulatorien mehrerer Zünfte beachtet werden mussten, bot es sich an, Vertreter anderer Gewerke unter einem Dach und in abhängigen Arbeitsverhältnissen zu beschäftigen, um die Vertragserfüllung zu vereinfachen. In diesem Fall ging es also weniger um Vereinheitlichung als um die Optimierung von Arbeitsabläufen: Der Werkstattinhaber koordinierte als Generalunternehmer das Zusammenwirken der unterschiedlichen Berufsgruppen bei konkreten Projekten; anders als der Auftraggeber verfügte er über ein Netzwerk, auf das er zurückgreifen konnte, um temporäre Kräfte zu rekrutieren. Bekannt ist das Beispiel Michael Wolgemuts, zu dessen festem Mitarbeiterstamm neben drei Malern auch ein Fassmaler und ein Vergolder gehörten, der bei Bedarf aber auch Glasmaler, Bildschnitzer und Formschneider unter Vertrag nahm.²⁸ Ein weiteres interessantes Beispiel ist der in Antwerpen ausgebildete Gallyon Hone (gest. 1550), der 1517 in England zum Hofkünstler von Henry VIII. aufstieg und der, um sowohl die großen Glaskunst-Aufträge umsetzen als auch den Zunftbestimmungen und der englischen Konkurrenz der *Worshipful Company of Glasziars of London* trotzen zu können, vielfältige Kooperationen einging und als *The King's Glazier* die Verantwortung für verschiedene Großprojekte trug.²⁹

In späteren Zeiten handelte es sich bei den Zusatzkräften vor allem um Spezialisten, die innerhalb der Werkstatt für die Weiterverarbeitung oder Verbreitung der vom Meister geschaffenen Werke zuständig waren. So finden wir seit dem frühen 16. Jahrhundert Maler, die eine enge Bindung mit Stechern eingingen. Den Anfang machte hier Raffael, der die Reproduktion seiner Entwürfe über eine Werkstatt organisierte, die seiner *bottega* angelagert war. Folgt man Anne Bloemacher, dann belieferte er Marcantonio Raimondi exklusiv mit Zeichnungen, um auf diese Weise die Kontrolle über die druckgrafische Verbreitung seiner Bildideen zu behalten: Die Platten, die Raimondi in seinem Auftrag und nach seinen Angaben stach, blieben in seinem Besitz; den Druck und den Vertrieb von Abzügen erledigte sein Faktotum Il Baviera.³⁰ Raffaels Vorbild machte Schule; in der Folgezeit stellten immer wieder Maler Kupferstecher an, um in der eigenen Werkstatt ihre Arbeiten reproduzieren zu lassen. Hier ist einmal mehr auf Guido Reni zu verweisen, der die Drucke nach seinen Entwürfen unter anderem als Anschauungsmaterial für die Ausbildung seiner Schüler nutzte, aber auch auf Peter Paul Rubens, der seinen Anspruch auf Autorschaft für die gestochenen Gemäldereproduktionen zusätzlich durch Privilegien zu sichern wusste.³¹

Was für die Maler die Verzahnung von Malerei und Aufstellung beziehungsweise von Malerei und Druckgrafik, war für die Bildhauer der Vormoderne die Kooperation mit Fassmalern, die den Holzskulpturen erst ihr endgültiges Aussehen verliehen³², und in späteren Jahrhunderten die Einbeziehung von Modelleuren und Steinmetzen, die die Vergröße-

nung kleinformatiger Entwürfe in Gips, die Vorbereitung der Modelle für den Guss beziehungsweise die Umsetzung der Gipsmodelle in Stein besorgten. Seit dem frühen 19. Jahrhundert entstanden auf diese Weise Großunternehmen, in denen die meisten Arbeitsschritte von Assistenten ausgeführt werden konnten, die auch die Anfertigung von Repliken übernahmen.³³ Einen Höhepunkt dieser Entwicklung stellte das Atelier Auguste Rodins dar. Hier waren in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts beinahe 50 Menschen beschäftigt, darunter Formgießer, Formenbauer, Modelleure, Assistenten (sog. *metteurs aux points*), Steinmetzen, Ornamentierer, Vergrößerer und Handlanger. Der Bildhauer fertigte in der Regel lediglich Wachs-, Terrakotta- oder Lehmmodelle an und überließ alle weiteren praktischen Arbeiten seinen Mitarbeitern; Korrekturwünsche teilte er per Zeichnung oder Textnachricht auf dem Gips mit. Allerdings wählte er die *abattis* aus, also vorgeformte Kopf-, Arm- oder Beinfragmente, die in den Figuren zum Einsatz kommen sollten, und überwachte die Übertragung in Marmor beziehungsweise die Patinierung und Ziselierung der Güsse.³⁴ Unwidersprochen blieb diese Form der Arbeitsteilung um die Jahrhundertwende nicht mehr; schließlich vertrug sie sich nur schlecht mit der modernen Vorstellung vom Künstlerindividuum, das seine Werke aus sich selbst heraus schöpft. Mit Blick auf Rodin lehnte der Bildhauer Medardo Rosso Werke, die „in collaboration of mechanical work“ ausgeführt würden, kategorisch ab: Die Idee eines Kunstwerks könne glaubhaft nur derjenige zum Ausdruck bringen, der diese Idee auch selbst entwickelt habe.³⁵ Freilich trafen hier auch zwei ökonomische Realitäten aufeinander: die des erfolgreichen Großunternehmers und die eines in prekären Verhältnissen arbeitenden Einzelkämpfers, der sich sogar als sein eigener Gießer versuchte (und sich dabei wirkmächtig als Vulkan zu inszenieren wusste).³⁶

Doch noch die Großateliers unserer Tage stehen letztlich in der Tradition der mittelalterlichen Werkstätten. Sie bilden zwar nicht mehr aus, werden aber häufig als Wirtschaftsunternehmen geführt, deren Inhaber zugleich als alleinige Autoren oder wenigstens als Hauptautoren der Werke adressiert werden. Strikt hierarchisch organisiert ist das Studio von Jeff Koons, in dem zwischenzeitlich bis zu hundert Assistenten in Tag- und Nachtschichten damit beschäftigt waren, die Entwürfe des Künstlers umzusetzen. Eigene Kreativität ist hier nicht erwünscht. Vielmehr achtet Koons penibel darauf, dass die Arbeiten exakt seinen Vorstellungen entsprechen; ein ehemaliger Mitarbeiter beschrieb den Job als „Paint by Numbers“. ³⁷ Einen Teil der Aufgaben erledigen zudem industrielle Spezialbetriebe.³⁸ Gleichwohl war der Künstler mit dieser Arbeitsteilung offensichtlich unzufrieden; als er 2017 einen Teil der Stammebelegschaft entließ, deuteten Beobachter dies als Versuch, die manuelle Arbeit so weit wie möglich in digitale Prozesse zu verlagern und so seine Ideen unmittelbarer umsetzen zu können: „He [Koons] never wanted to rely on people's talent.“³⁹ Doch auch weniger straff geführte Studios wie das von Olafur Eliasson folgen letztlich dem überlieferten Werkstatt-Muster. Zwar wird hier der Gedanke gemeinschaftlichen Handelns propagiert und wohl auch praktiziert; die Entwicklung der Arbeiten erfolgt im Team. Für das Endprodukt jedoch steht Eliasson ein; es ist sein Name, durch den

es markt­gän­gig wird. Und auch in anderer Hinsicht agiert der Künstler wie ein mittelalterlicher Werkstattleiter: Sein Kochbuch zeigt das Studio-Team bei gemeinsamen Mahlzeiten und definiert den Künstler so als *pater familias*, der seine Mitarbeiter nicht nur finanziert, sondern auch nährt.⁴⁰ Emphatisch beschrieb die Mitarbeiterin Caroline Eggel den Künstler als Gravitationszentrum eines komplexen Produktionskosmos: „Generally he is very embracing and full of respect even though, at the end of the day, it’s all about him. It’s very clear in the Studio. Everything we do is for him, about him, with him, and to his liking.“⁴¹

Die klaren Regeln, die die Arbeitsteilung in Werkstätten bestimmen, gelten für ortsverteilte Kollaborationen nur bedingt. Hier gibt es neben Abhängigkeitsverhältnissen auch gleichberechtigte Partnerschaften, neben konsekutiven Prozessen auch simultane, neben zeitlicher und örtlicher Nähe auch Distanzen, neben organisierten Abläufen zufällige Verbindungen und neben dem persönlichen Austausch zwischen den Beteiligten Zusammentreffen, die auf der Anonymität der Zulieferer beziehungsweise Adressaten basieren oder über größere Zeitspannen hinweg erfolgen. Eine der vielen Optionen ortsverteilter Kollaboration stellt die Auslagerung von einzelnen Arbeitsschritten an Spezialisten dar. Dies ist etwa in der Herstellung von Glasfenstern oder komplexeren Bronze­güssen der Fall. Beide erfordern nicht nur Fachkenntnisse, die über das „normale“ Künstlerwissen hinausgehen, sondern auch spezielle Materialien, Gerätschaften und Öfen in einer entsprechend gesicherten Umgebung. So arbeitete Donatello nach Auskunft von Pomponius Gauricus mit einem Glockengießer zusammen,⁴² Michelangelo tat sich für seinen *Julius II.* mit dem Artilleriechef und Manager der Florentiner Gießerei Sapienza, Piero Soderini, zusammen, und Francois Girardons’ Entwurf für das Reiterstandbild von Ludwig XIV. wurde von dem gleichfalls auf Waffenherstellung spezialisierten Johann Balthasar Keller gegossen.⁴³ Sogar Giambologna gab einen Teil seiner Entwürfe für den Guss außer Haus.⁴⁴ Auch beim Holzschnitt fand die Produktion in der Regel ortsverteilt statt: Hier lieferte der Maler lediglich den Entwurf, der dann vom Formschneider umgesetzt und in einer Druckerei gedruckt wurde. In vielen Fällen war zudem ein Verleger, manchmal auch ein Buchmaler involviert. Wenn der Käufer die Kolorierung selbst beauftragte, wurde er ebenfalls Teil des kooperierenden Netzwerks.⁴⁵ Mit dem reproduzierenden Kupferstich weiteten sich die arbeitsteiligen Modelle auf den Tiefdruck aus: Die Angaben *invenit*, *fecit* oder *sculpsit* sowie *excudit* zeigen unterschiedliche Zuständigkeiten und eine Kollaboration an, die sich über eine größere räumliche und zeitliche Distanz erstrecken konnte und den entwerfenden Künstler als Zulieferer, den Stecher hingegen als Ausführenden charakterisierte. Zugleich wurde nun die Nähe zur Vorlage jeweils neu verhandelt und die Gestaltung den technischen Bedingungen sowie der Ästhetik des Druckmediums angepasst. Ähnliches lässt sich für die textilen Künste oder die Goldschmiedekunst beobachten, soweit sie auf Vorarbeiten von Malern und Zeichnern basieren.

Für das Zusammentreffen unterschiedlicher Techniken und Kompetenzen im Artefakt schlägt Birgit Borkopp-Restle in ihrem Beitrag über Brüsseler Tapisserien nach Entwürfen Raffaels und Pieter Coecke van Aelst deshalb den Begriff der „pluralen Autorschaft“ vor:

Die Umsetzung der Entwürfe bedeutete eine Übersetzungsleistung, in die nicht nur die gestalterischen Entscheidungen der Wirker einfließen, sondern auch die Vorstellungen der Auftraggeber hinsichtlich der Nutzung und des Kostenrahmens;⁴⁶ dass das Produkt die Signatur der Wirker und nicht die des entwerfenden Künstlers trug, macht den hohen Stellenwert deutlich, den man den Ausführenden eingeräumt hat. Deren Kompetenz geriet freilich in dem Moment unter Druck, in dem man angesichts der Industrialisierung der Herstellungsprozesse begann, den Entwurf höher zu bewerten als das fertige Produkt. So war Karl Friedrich Schinkel nicht mehr bereit, den Handwerkern Entscheidungsfreiheit zuzugestehen, und verpflichtete sie auf genaueste Ausführung seiner detaillierten Entwurfszeichnungen. Dabei setzte er, wie Jan Mende deutlich macht, seinen Dirigismus durchaus taktisch ein. Er zeigte sich nicht nur seinen Künstlerkollegen gegenüber kompromissbereiter, sondern auch gegenüber der Industrie, deren Produktionsabläufen er eine eigene Agenda zustand. Während sich Schinkel insgesamt eher widerwillig mit den Einschränkungen seiner schöpferischen Arbeit abfand, beschrieb hundert Jahre später Georg Meistermann die Rollenverteilung zwischen Entwerfendem und Ausführenden als Bereicherung seiner eigenen Tätigkeit. Liane Wilhelmus berichtet in ihrem Beitrag davon, dass der Maler seine Zusammenarbeit mit den Kunstgläsern mit dem Verhältnis zwischen einem Komponisten und einem Musiker verglich, dessen Leistung zwar auf den vorgegebenen Noten basiert, der jedoch im Spiel seine eigene Interpretation entwickelt. Dass sich umgekehrt die Glaser auf technische Experimente einließen, die ihnen Meistermann vorschlug, rückt das Verhältnis in die Nähe der dialogischen Kollaborationen, die seit der Nachkriegszeit die Diskussion dominieren. Dabei kann der Dialog durchaus unterschiedlich wahrgenommen werden: Für den Architekten Fritz Schaller war die Zusammenarbeit mit dem Ingenieur Stefan Polónyi ein Ping-Pong-Spiel, in das beide Seiten ihre jeweiligen Kompetenzen einbrachten, wobei Polónyi gestalterische Lösungen nicht nur ermöglichte, sondern offensichtlich auch anregte, wie Sonja Hnilica zeigen kann. Der Galerist und Künstler Luigi Kurmann hingegen legt Wert auf die Feststellung, dass er in seiner Arbeit für den Bildhauer Dennis Oppenheim zwar Anteil an der Weiterentwicklung von Projektideen gehabt habe. Doch so wichtig sein Mitdenken und Mittun gewesen sein mag: der eigentliche Impulsgeber, „der Künstler“, sei stets Oppenheim geblieben.

Auch in den Gießereien, die im 19. Jahrhundert zu reinen Dienstleistungsbetrieben degradiert worden sind, lässt sich ein verändertes Bewusstsein für den eigenen Anteil an der Kunstproduktion beobachten. So versteht sich Felix Lehner, der Gründer des von Hanna Baro vorgestellten *Sitterwerks* in Sankt Gallen, zwar klar als ausführende Instanz – als „Kollaborateur“ der Künstler*innen. Dies bedeutet aber nicht notwendig eine Hierarchisierung der Arbeit. Vielmehr finden die Bildhauer*innen im Sitterwerk auf mehreren Ebenen Anregungen für ihren schöpferischen Prozess: zum einen natürlich in der Werkstatt, wo die Kompetenz der Gießer, Drucker oder Modelleure in die Realisierung einfließt, zum anderen aber in dem angeschlossenen Materialarchiv und einer Kunstbibliothek, die den Ort zu einem Speicher des Wissens und der Forschung macht. Noch einen

Schritt weiter geht das Projekt *doppia firma / double Signature* der *Michelangelo Foundation*. Hier treten ausführende und entwerfende Künstler*innen/Kunsthändler*innen programmatisch als Paar auf und bestätigen die Gleichwertigkeit ihrer Arbeit mit der doppelten Unterschrift auf dem Werk. Die Signatur betont auf diese Weise den gemeinsamen Prozess, der auf einer wechselseitigen Abhängigkeit basiert: ohne Entwurf keine Ausführung, ohne Ausführung kein Kunstwerk.⁴⁷

Vermittelt und zugleich unverbindlich war die potenzielle Zusammenarbeit, die sich zwischen Produzenten und Rezipienten von Vorlageblättern beziehungsweise -büchern anbot.⁴⁸ Die Darstellungen trugen die Möglichkeit der Umsetzung in sich, ohne deshalb für bestimmte Werke oder Kontexte entwickelt worden zu sein; sie konnten ebenso dem passiven Kunstgenuss wie der Praxis dienen. Die Publikation des „Meisters von 1551“, der als der Nürnberger Goldschmied, Kupferstecher und Bildschnitzer Matthias Zündt identifiziert wurde, richtet sich ganz allgemein an alle Berufsgruppen, denen die Stiche von Goldschmiedewerken „inn ihrer arbeit gebrauchenn ganntz diennstlich“ sein könnten.⁴⁹ Die Formulierung impliziert „Weiterarbeit“ durch Adaption der Vorlagen, die im Gebrauch wiederum von der Zweidimensionalität in die Dreidimensionalität überführt worden wären. Hier also handelt es sich um eine Form der indirekten Interaktion, die generell der Druckgrafik innewohnt. Als „Weiterarbeit“ lässt sich aber auch die Einschreibung in eine Tradition definieren. So erklärte der Glaskünstler Kai Schiemenz 2017 anlässlich der Ausstellung *In Farbe* im Haus Lemke in Berlin zur arbeitsteiligen Produktion seiner Glasobjekte:

Wo endet das Kunstwerk und wo fängt es an? Natürlich sind die Glaskulpturen das Endprodukt. Andererseits sind sie ein Speicher und Zeugen der Herstellung, und der Prozess der Herstellung wiederum ist auch ein Prozess der Aufladung. In eine solche Skulptur fließt eine Menge Zeit, Geld und Energie, es fließt eine ganze Kette von Kulturtechniken hinein.⁵⁰

Was Schiemenz hier mit der „Kette von Kulturtechniken“ umreißt, die als Zeuge ihrer Herstellung in seinen Glaskulpturen gespeichert ist, findet eine Begründung in seinem Arbeitsprozess, lässt er doch seine aus gegossenem Glas bestehenden Arbeiten in der böhmischen Glashütte in Pelechov ausführen, die heute unter dem Namen *Lhotsky Studios* arbeitet und durch die beiden berühmten Glaskünstler*innen Stanislav Libensky und Jaroslava Brychtova gegründet worden ist.⁵¹ Es ist also die Tradition der böhmische Glaskunst mitsamt ihren nationalen und politischen Codierungen, die sich in dem Werk anlagert – mithin die Arbeit mehrerer Generationen und prominenter Vertreter des Faches.

Und schließlich ist „Weiterarbeit“ in der Wiederverwendung von Material mitzudenken, das aus anderen Zeiten oder anderen Kulturräumen stammt. Die Reinszenierung von antiken Spolien und ihre Integration in hochmittelalterliche Portale und Bauten gehört dazu ebenso wie die Nutzung von mit Perlmutter belegten Becken und Kästchen, die in der

indischen Region Gujarat für den Export gefertigt und von frühneuzeitlichen Goldschmieden in Augsburg und Nürnberg weiterverarbeitet wurden.⁵² Inwiefern hier primär das Material oder die Vorarbeit reflektiert worden ist, lässt sich allerdings nur von Fall zu Fall entscheiden. Nur selten nämlich wird die Weiterführung gestalterischer Prozesse in schriftlichen Quellen thematisiert – und wenn, dann meist mit einer deutlich erkennbaren (kunsttheoretischen) Agenda. Ein Paradebeispiel stellt in dieser Hinsicht Michelangelos *David* dar. Wie Giorgio Vasari berichtet, arbeitete der Bildhauer die Monumentalfigur aus einem Marmorblock, an dem sich schon drei prominente Kollegen versucht hatten und gescheitert waren. Im Grunde also handelt es sich beim *David* um eine Korrektur vorhergehender Handlungen; das Meisterwerk war umso höher einzuschätzen, als es auf der fehlerhaften Steinbearbeitung der Vorgänger aufbaute. Enthusiastisch feierte daher Vasari Michelangelos Weiterarbeit als Akt der Wiederbelebung: „Und sicher war es ein Wunder, wie Michelangelo hier einen Toten wieder zum Leben erweckte.“⁵³

In der Erzählung von der Vollendung klingt schon ein weiteres Modell an, das ebenfalls in diesen Kontext gehört: die bisweilen kooperierende, bisweilen konkurrierende Zusammenarbeit von gleichberechtigten Partnern gleicher Profession. So schlossen sich immer wieder Werkstätten zusammen, um gemeinsam Großaufträge übernehmen zu können.⁵⁴ In Straßburg bildete sich Ende des 15. Jahrhunderts sogar eine Art Genossenschaft aus fünf Glasmalerei-Werkstätten, die „glasere von Straßburg“, die den gesamten Süddeutschen Raum belieferten und mit ihren Werken höchste Qualitätsstandards setzten.⁵⁵ Zusammenschlüsse waren in der Regel ökonomisch motiviert, konnten aber zugleich ein Ort des wechselseitigen Austauschs und damit ein Motor für Innovationen werden, wie im Falle der fünf nebeneinander und miteinander arbeitenden Hauptmeister und ihrer Werkstätten, die den Kreuzgang von Monreale in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts schufen.⁵⁶ Wirtschaftliche Aspekte scheinen im Falle der römischen Wandgräber aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Tamara Tolnai in diesem Band untersucht, keine Rolle gespielt zu haben: Die Erteilung von Aufträgen an mehrere Betriebe brachte keine Kostenersparnis – im Gegenteil, die Teilung der Aufgaben war vermutlich teurer und mit Sicherheit aufwendiger zu organisieren als ein Einzelauftrag. Es muss also, wie Tolnai vermutet, der Prestigegewinn gewesen sein, der die Auftraggeber dazu bewog, zwei bekannte und geschätzte Bildhauer für ein gemeinsames Werk zu verpflichten. Für die Malerei des 17. Jahrhunderts ist ebenso belegt, dass Kollaborationen mehrerer berühmter Künstler eine Wertsteigerung bedeutet haben. Wenn Rubens mit Jan Brueghel oder Frans Snyders ein Bild malte, konnte er damit Spitzenpreise in Sammlerkreisen erzielen. Unter dieser Prämisse erschien es ratsam, dass jeder Künstler seine eigene Kompetenz und Handschrift kenntlich machte oder doch wenigstens potenzielle Käufer nachdrücklich auf den Anteil der Kollegen hinwies.⁵⁷

Die Prämissen für die Zusammenarbeit zwischen Künstlern änderten sich in dem Moment, in dem sich die Werkstattorganisationen, aber wohl auch die Vorstellung von künstlerischer Individualität wandelten. Schon Jaques-Louis David verstand sich nicht

mehr als stilbildender Leiter einer Werkstatt, sondern als *primus inter pares*; die gemeinsame Arbeit mit seinen Schülern zielte (zumindest in der Theorie) nicht auf Einheitlichkeit ab, sondern sollte als Zusammenwirken unterschiedlicher Kräfte wahrgenommen werden.⁵⁸ Das neue Ideal, das Kunst als unmittelbare Äußerung eines Einzelnen verstand, machte sich auch andernorts in der Künftlerausbildung bemerkbar. Nicht die Manier des Meisters dürfe den Unterricht prägen, erläuterte Wilhelm Schadow 1828 in seinen *Gedanken über die folgerichtige Ausbildung des Malers*. Vielmehr gehe es darum, die Schüler zu künstlerischer Selbstständigkeit zu erziehen und ihnen den Raum für die Entwicklung einer eigenen Formensprache zu geben:

Auch mag [der Lehrer an einer Kunstakademie seinem fortgeschrittenen Schüler] allenfalls sagen, wo eine Steigerung des Ausdrucks nothwendig erscheint; die Correcturen selbst überlasse er aber jederzeit der eigenen Hand des Schülers. Wenn er hineinzeichnet, so kann daraus nur ein Missverhältnis entstehen. Identisch sind die Geister zweier Künstler nie, es wird daher, auch vorausgesetzt, dass die poetische Gabe des Lehrers größer sei, als die des Schülers, ein solches Verfahren höchstens nur die Erscheinung eines Flickens von glänzender Farbe auf einem minder scheinbaren Kleide hervorbringen. Man hüte sich, dasjenige anzutasten, was gerade dem Kunstwerke den größten Reiz verleiht, nämlich die Originalität der ersten Vorstellung. Lehrer, die nach dem entgegengesetzten Princip verfahren, werden in ihrer Schule immer nur eine leere Manier erzeugen, die Schüler sind dann nichts als schwache Reflexe ihres Meisters.⁵⁹

Schadows Anweisungen überführten das Abhängigkeitsverhältnis in der Werkstatt in eine konzeptionelle Kollaboration: Die Anregungen, die der Schüler empfängt, sind nicht mehr materieller Natur, sondern lassen sich einer ideellen Ebene zuordnen. Statt konkreter Praktiken vermitteln sie eine bestimmte Art des Denkens und einen bestimmten Modus des Schaffens. Dabei weist das Bild vom geflickten Kleid mit Nachdruck auf die Unvereinbarkeit individueller Begabungen hin. Und nicht nur der Lehrer – auch die Schüler hatten auf Abgrenzung zu achten, um sich nicht dem Vorwurf des Epigontums auszusetzen. So beschwerte sich Paula Modersohn-Becker in einem Brief aus Paris, dass ihre Freundin Clara Westhoff so begeistert von ihrem Unterricht bei Rodin sei, dass sie dessen Arbeitsmaxime des „Il faut toujours travailler“ zum eigenen Mantra gemacht habe: „Wie sie bei alledem vermeiden will, ein kleiner Rodin zu werden, wird sich zeigen. Sie zeichnet schon ganz in seiner höchst originellen Art, leistet darin aber auch etwas Gutes.“⁶⁰

Paradoxerweise begünstigte das Streben nach individuellem Ausdruck aber auch neue Formen des Zusammenschlusses. Mit dem Aufkommen von „Bruderschaften“ entstanden um 1800 Werkstattgemeinschaften, die als gleichberechtigte Partnerschaften organisiert und Bestandteil alternativer Lebensentwürfe waren. Das Ziel unterschied sich nicht grundsätzlich von dem einer traditionellen Werkstatt: Auch den *Méditateurs*, die sich aus der Schülerschaft von Jaques-Louis David rekrutierten, den zeitweise nach monastischem Vorbild zusammen lebenden *Nazarenern*, den über einen romantischen Freundschaftskult

miteinander verbundenen *Präraffaeliten* oder später den Maler*innen der *Worpsweder Künstlerkolonie* und den Mitgliedern der Künstlergruppe *Die Brücke* (um nur einige zu nennen) ging es (zumindest in den Anfängen) um gemeinsame Ideale und die Ausbildung eines kollektiven Stils, der sich für die Realisierung gemeinschaftlicher Werke fruchtbar machen ließ.⁶¹ Allerdings sollte der Einheitsstil nicht auf der Dominanz einer Künstlerpersönlichkeit basieren, sondern aus der gemeinsamen Suche nach einer künstlerischen „Wahrheit“ jenseits akademischer Konventionen und Traditionen, einer „Wahrheit“, die aus einem subjektiv geprägten Zugang – der unmittelbaren Empfindung, der präzisen Beobachtung der Natur oder einem ursprünglichen Schaffensdrang – erwächst.⁶² Zugleich implizierte diese „wahre“ Kunst eine „Rückkehr“ zu einem vormodernen Idealzustand, den man mal in der Malerei des Quattrocento, mal im Mittelalter, in der Volkskunst oder in den Werken der sogenannten „Naturvölker“ vermutete. Mit dieser Idealisierung der Vergangenheit wurden zugleich die historischen Werkstattverbände umgedeutet. Pragmatische Aspekte wie die Regulierung der Ausbildung, Produktionssteigerung und Qualitätssicherung traten in den Hintergrund; stattdessen wies man auf ein verbindendes Gemeinschaftsgefühl hin, durch das die Künstler zu Höchstleistungen angespornt worden seien. Diese Vorstellung verband die Gruppen und Bruderschaften mit Kulturreformern unterschiedlichster Couleur, die sich von einer Erneuerung der Kunst zugleich eine Erneuerung der Gesellschaft erhofften. Die mittelalterliche Bauhütte, so behauptete etwa der historistische Architekt Carl Alexander Heideloff, habe deswegen so vollendete Werke hervorbringen können, weil die am Werk Beteiligten dem gleichen religiösen Grundbedürfnis verpflichtet gewesen seien: „Meister, Geselle, Lehrling waren alle wie aus einem Guß, von einem und demselben Geist durchdrungen, der sich nur nach der verschiedenen Bildungsfähigkeit des Individuums stärker und schwächer aussprach.“⁶³ August Reichenperger, Mitbegründer des *Zentral-Dombau-Vereins zu Köln* und Mitinitiator der Vollendung des Kölner Doms, war sogar überzeugt, dass ein Zusammenschluss von Künstlern und Handwerkern nach dem Vorbild mittelalterlicher Bauhütten zur Überwindung von Klassenschranken beitrage: Schließlich erkläre sich „die Fruchtbarkeit des Mittelalters aus dem Geiste der Baukunst einigermaßen dadurch, daß nicht bloß die eigentlichen Bauleute, sondern Personen aller Stände, die Mächtigsten nicht ausgenommen, mit Hand anlegten, daß man es allgemein als eine Lebensaufgabe betrachtete, Gott, das Gemeinwesen und sich selbst durch Kunstdenkmale zu ehren.“⁶⁴

Von hier aus zum berühmten Bauhausmanifest von Walter Gropius und seiner Beschwörung einer gemeinschaftsbildenden Zukunftskathedrale, in der sich die Kräfte der Künstlerschaft und des Volkes bündeln, war es nur noch ein kleiner Schritt.⁶⁵ Doch nicht nur die Sehnsucht nach einer besseren Kunst, sondern auch ganz konkret die Lebens- und Produktionsverhältnisse, die die Industrielle Revolution hervorbrachte, beförderten den Wunsch nach kollektiver Arbeit nach historischem Vorbild. So begriff der Kunsttheoretiker und Sozialreformer William Morris die Gilden als „Gesellschaft der Gleichen“ gegen die Aufspaltung der Arbeitsschritte seiner eigenen Zeit:

Aber was uns geblieben ist, meist durch reinen Zufall, ist genug, um uns zu lehren, dass keine Kultivierung, keine Sparte der Wissenschaft, die in unseren Tagen die Natur bezwungen hat, die Stelle der Freiheit von Hand und Kopf während der Arbeitsstunden und des Interesses am Gelingen der Arbeit selbst ersetzen kann, solange sie dem Arbeitsleben äußerlich bleibt. Und weiter, dass das kollektive Genie von Menschen, die in freier, aber harmonischer Kooperation zusammenarbeiten, sehr viel kräftiger ist in der Schaffung architektonischer Kunst, als die krampfhaften Anstrengungen der größten individuellen Genies.⁶⁶

Die freie Kooperation gleichberechtigter Kräfte ist bis in unsere Tage ein Ideal geblieben, omnipräsent und weiterhin in wechselnden Konstellationen.⁶⁷ Auch die gemeinschaftlichen Arbeiten der sechziger Jahre oder die partizipatorischen Konzepte unserer Tage lassen sich als späten Reflex auf die befruchtende Wirkung kollektiver Arbeit sehen. Dabei werden die Grenzen zwischen den Künsten, aber auch zwischen den Künsten und modernen Technologien überschritten und neue, jede Einzelne und jeden Einzelnen in den schöpferischen Prozess involvierende Formen der Zusammenarbeit gefunden, wie Kirsten Maar und Fiona McGovern am Beispiel der amerikanischen Kunstszene der sechziger Jahre sowohl unter kunsthistorischem als auch tanzwissenschaftlichem Blickpunkt deutlich machen können; dabei zeigt sich, dass die Suche nach neuen Formaten, wie dem Environment, dem Happening oder der Performance, neue Arten von künstlerischer Kollaboration zugleich ermöglichten und forderten. Dass künstlerische Zusammenarbeit nicht nur einen Ist-Zustand beschreiben kann, sondern vor allem in der Ausdeutung und Wahrnehmung ihre eigentliche Wirkung entfaltet, belegt auch das Projekt *Telefonmusik. Wien-Berlin-Budapest* von 1983, das Jee-Hae Kim beschreibt. Wird hier doch dem gemeinschaftlichen künstlerischen Handeln zwischen Ost und West in der Überwindung von Grenzen und der Durchdringung des „Eisernen Vorhangs“ eine politische Dimension zugestanden, wobei technische Möglichkeiten und alltägliche Kommunikationspraktiken miteinander verschmelzen.

Fanden Kollaborationen in den sechziger Jahren vor allem punktuell statt, so sind die neueren Zusammenschlüsse auf längere Perspektiven ausgerichtet. Die Beispiele, die Rachel Mader in ihrem Aufsatz vorstellt, machen noch einmal unmissverständlich deutlich, wie vielfältig gemeinschaftliche Praktiken in den Künsten auch heute organisiert sind und wie stark sie sich nun über gesellschaftliche und politische Probleme definieren. Damit erweitert sich der Kreis der Akteure, zu denen selbstverständlich auch all jene gehören, die in Kontakt zu dem Projekt treten, ohne deshalb konzeptionell daran beteiligt zu sein. Mit den digitalen Medien verliert auch diese Einschränkung ihre Gültigkeit: Grundsätzlich können im Netz alle mit allen zusammenarbeiten, *user* immer zugleich auch *producer* sein.⁶⁸ Für die Herausgeber*innen des Bandes *Collaborative Art in the Twenty First Century* Sondra Bacharch, Jeremy Booth und Siv Fjaerestad ist damit ein ultimativer Zustand erreicht: Kollaborationen sind nicht mehr auf konkrete Orte oder gemeinsame Tendenzen und Strategien angewiesen. Sie dienen weder der Durchsetzung künstlerischer Positionen noch der Wahrung ökonomischer Interessen. Vielmehr sind sie nun „part of the medium of art making, an artistic end in itself“.⁶⁹

Anmerkungen

- 1 Rudolf und Margot Wittkower, *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart/Berlin 1965, S. 41; vgl. allgemein zur Entwicklung der Figur des Künstlers Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934; Verena Krieger, *Was ist ein Künstler? Genie – Heilbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln 2007, wo zwar abweichende Modelle (wie weibliche Kreativität, der Zufall oder auch die Verneinung von Autorschaft) diskutiert werden, gemeinschaftliches Arbeiten aber als Option nicht diskutiert wird; Christian Janecke, *Viele Köche verderben den Brei. Antwort auf die Frage, warum Kunstwerke einen und nicht mehrere Schöpfer haben* (Kunstforum International 116. 1991), S. 160–168. Die Signatur als Ausdruck und Spur des einen Autors auf dem Werk ist vielfach in der Forschung unter diesem Gesichtspunkt untersucht worden, u. a. in den Aufsatzbänden *Signatur und Selbstbild. Die Rolle des Künstlers vom Mittelalter bis in die Gegenwart* (Festschrift für Albert Dietl zum 60. Geburtstag), hrsg. von S. Karnatz und N. Kirchner, Berlin 2019; *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von N. Hegener, Petersberg 2013; vgl. auch Karin Gludovatz, *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, Paderborn/München 2011.
- 2 Nadine Brunner, *1+1=3. Der kollaborative Autor. Autorschaft in temporären Zusammenarbeiten der zeitgenössischen Kunst (Louise Bourgeois und Tracey Emin. 3 Hamburger Frauen, Jonathan Meese und Albert Oehlen Guyton\Walker)*, München, LMU, Dissertation, 2018, v. a. Kapitel 2.1. „Was ist ein Autor? – semantische und historische Begriffsentwicklung“, S. 36–38, https://edoc.ub.uni-muenchen.de/23314/7/Brunner_Nadine.pdf [zuletzt aufgerufen 4. Februar 2020].
- 3 Vgl. dazu auch die Ergebnisse des Interdisziplinären Symposiums *Arbeitsteilung im Schaffensprozess, Kunst und Material I*, das am 14. und 15. November 2019 in Zürich als Kooperation vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (Zürich) und der Hochschule der Künste (Bern) veranstaltet wurde [im Druck].
- 4 In jüngerer Zeit hat sich die Forschung vermehrt den Instrumenten und Trägermaterialien zugewandt, der Handel und Vertrieb von Materialien aber sind bislang immer noch nicht umfassend untersucht, vgl. dazu Franz Irsigler, *La carta. Il Commercio*, in: *Produzione e commercio della carta e del libro secc. XIII–XVIII*, hrsg. von S. Cavaciocchi, Florenz 1992, S. 143–199 (sowie die deutsche Überarbeitung *Papierhandel in Mitteleuropa, 14. bis 16. Jahrhundert*, in: *Miscellanea Franz Irsigler. Festgabe zum 65. Geburtstag*, hrsg. von V. Henn u. a. Trier 2006, S. 309–348; zum Farbhandel u. a. Andreas Mozzato, *Luxus und Tand. Der internationale Handel mit Rohstoffen, Farben, Brillen und Luxusgütern im Venedig des 15. Jahrhunderts am Beispiel des Apothekers Agostino Altucci*, in: *Luxusgegenstände und Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von M. Herzog u. a., Konstanz 2015, S. 377–406; sowie die Beiträge im Sammelband *Trade in artists' materials. Markets and commerce in Europe to 1700*, hrsg. von J. Kirby, S. Nash und J. Cannon, London 2010. Nicht zuletzt bezeugt die Datenbank der „Kunsttechnologischen Rezepte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“ die Fülle von vorhandenem, verschriftlichtem Künstlerwissen in handschriftlicher Form, <http://db.cics.th-koeln.de/start.fau?&> [zuletzt aufgerufen 4. Februar 2020].
- 5 „Since the tubes of paint used by the artist are manufactured and ready made products we must conclude that all the paintings in the world are ‚readymades aided‘ [...]“ Marcel Duchamp, *Apropos of „Readymades“* [1961], in: *Salt Seller. The Writings of Marcel Duchamp*, hrsg. von M. Sanouillet und E. Peterson, New York 1973, S. 141–142, hier S. 142.
- 6 Howard S. Becker, *Art Worlds* (25th Anniversary Edition), Berkeley 2008, S. 35; vgl. Karen E. Gover, *The solitary Author as Collective Fiction*, in: *Collaborative Art in the Twenty-First Century*, hrsg. von S. Bacharach, S. B. Fjærstad und J. N. Booth, New York/London 2016, S. 65–76.

- 7 Edward E. Sampson, *To think differently. The acting ensemble – a new Unit for psychological Inquiry*, in: *Critical Psychology* 1 (2001), S. 47–61.
- 8 Wir danken Stefanie Stallschus für ihre Mitarbeit an der Konzeption des Projekts und an der Lektorierung der Beiträge.
- 9 Vgl. den Beitrag von Rachel Mader in diesem Band S. 263–279.
- 10 Für einen Überblick noch immer grundlegend: Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, 2. erweiterte Auflage, Darmstadt 1967; ferner *Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hrsg. von A. Tacke und F. Irsigler, Darmstadt 2011; Werner Jacobsen, *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 4. Folge, Band 1), München/Berlin 2001, v. a. Kapitel 5: „Werkstattorganisation“ (S. 109–150). Zur Werkstattorganisation in Delft vgl. John Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton 1982.
- 11 Die kunsthistorische Forschung hat sich vor allem berühmten Einzelfällen – beispielsweise dem Lehrer-Schüler-Verhältnis von Verrocchio und Leonardo – zugewandt, das zumal schon durch Vasari kunsttheoretisch überhöht wurde, u. a. Franziska Windt, *Andrea Verrocchio und Leonardo da Vinci. Zusammenarbeit in Skulptur und Malerei*, Münster, 2003, S. 37.
- 12 Die Einreihung in eine Werkstatttradition und damit Einschreibung in eine künstlerische Genealogie wurde durchaus bewusst genutzt; so betonte beispielsweise Cennino Cennini seine Herkunft aus der Werkstatt des Agnolo Gaddi, um sich so mit dem Gründervater der Florentiner Malerei zu verbinden: „So wurde ich, Cennino di Drea Cennini, von Colle di Valdelsa gebürtig, als ein geringes ausübendes Glied in der Kunst der Malerei, hier in zwölf Jahren von meinem Meister Agnolo, des Taddeo Sohn, in Florenz unterrichtet, welcher die Kunst von seinem Vater Taddeo erlernt hat. Dieser sein Vater war von Giotto über die Taufe gehalten worden und wurde durch vierundzwanzig Jahre dessen Schüler. Jener Giotto verwandelte die Malerkunst vom Griechischen wieder ins Italienische und leitete sie zum heutigen Stande. Er handhabte die Kunst vollkommener als je einer.“ *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei von Cennino Cennini da Colle die Valdelsa*, übers. von A. Ilg (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 1), Wien 1871, S. 4/5; vgl. Wolf-Dietrich Löhr, *Handwerk und Denkwert des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis*, in: *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Ausst. Kat. (Berlin, Gemäldegalerie, 2008), hrsg. von W.-D. Löhr und S. Weppelmann, München 2008, S. 153–176, hier S. 162. Dass Werkstatttraditionen allerdings auch ein Innovationshemmnis sein konnten, erkannte Albrecht Dürer, wenn er schrieb: „Man hat byßher in vnsern Deutzschen landen viel geschickter jungen zu der kunst der mallerey gethon, die man on allen grundt vnd alleyn auß einem taglichen brauch gelert hat.“ Albrecht Dürer, *Uderweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen unnd gantzen corporen*, Nürnberg 1525, fol. 6 [Einleitung].
- 13 Vgl. Ernst van de Wetering, *Problems of Apprenticeship and Studio Collaboration*, in: 1631–1634 (A Corpus of Rembrandt Paintings 2), hrsg. von J. Bruyn u. a. Dordrecht/Boston/Lanchester 1986, S. 45–90, hier S. 50, FN. 51, mit Verweis auf Samuel Muller, *Schilders-vereeningingen te Utrecht, bescheiden uit het gemeente-archieff*, Utrecht 1880, S. 76, no. III: „Dat ook die gerne, die als gelpermitteerde meesters schilderen, niet zullen vermogen eenige vreemde, of ook inwoondende personen, op tytels als discipulen, ofte voor haar schilderende, en echter van haar handelinge niet zynde, ende haar eygen naam teekenende, aan te houden, ofte in het werk te stellen.“
- 14 Gunnar Heydenreich, *Lucas Cranach the Elder. Painting Materials, Techniques, and Workshop Practice*, Amsterdam 2007, S. 280–311. Der Einsatz von Schablonen im Sinne einer Ökonomisierung und Vereinheitlichung der Produktion war allgemeine Praxis und lässt sich im 15. Jahrhun-

- dert in der italienischen Malerei ebenso beobachten wie in der niederländischen: Michael W. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci's recurrent use of patterns of individual limbs, stock poses and facial stereotypes*, in: *Artistic Innovations and Cultural Zones*, hrsg. von I. Ciulisová, Bratislava 2015, S. 40–61; Stephan Kemperdick, *Die Werkstatt und ihr Arbeitsmaterial*, in: *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, hrsg. von S. Kemperdick und J. Sander, Ostfildern 2008, S. 95–115; Johannes Erichsen, *Vorlagen und Werkstattmodelle bei Cranach*, in: *Lucas Cranach, ein Maler-Unternehmer aus Franken*, hrsg. von C. Grimm, Regensburg 1994, S. 180–185.
- 15 Tagebuch Otto Sperling, zit. nach: Wilhelm von Seidlitz, *Bericht eines Zeitgenossen über einen Besuch bei Rubens*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 10, 1887, S. 111; vgl. ferner Nils Büttner, *Herr P. P. Rubens. Von der Kunst berühmt zu werden*, Göttingen 2006, S. 110–121.
 - 16 So auch van de Wetering 1986 (Anm. 13), S. 53, der von einer „Balance of reciprocal interests“ zwischen Ausbilder und Auszubildenden spricht.
 - 17 Joachim von Sandrart, *L'Academia Todesca della Architettura, Scultura & Pittura. Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, Band 2. Nürnberg 1675, S. 254
http://diglib.hab.de/content.php?dir=edoc/ed000083&distype=optional&metsID=ed_rubens_340&xml=viten%2FSandrart-Teutsche-Academie-1675.xml&xsl=dela_rubens.xsl [zuletzt aufgerufen 6. Februar 2020].
 - 18 Zur Diskussion vgl. Josua Bruyn, *Rembrandts Werkstatt. Funktion und Produktion*, in: *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*, Ausst. Kat. (Berlin, Gemäldegalerie, u. a., 1991/92), hrsg. von Ch. Brown u. a., 2 Bd., München u. a. 1991, Bd. 1, S. 68–89; Michiel Franken, *Lernen durch Nachahmung. Über das Kopieren von Gemälden in Rembrandts Werkstatt*, in: *Rembrandt. Genie auf der Suche*, Ausst. Kat. (Berlin, Gemäldegalerie und Amsterdam, Rembrandthuis, 2006), hrsg. von K. Bahre, Köln 2006, S. 145–163; Ernst van de Wetering, *Rembrandt. The Painter thinking*, Amsterdam 2016. Zur Zeichenpraxis in Rembrandts Werkstatt zuletzt Holm Bevers, *Zeichnungen der Rembrandtschule im Berliner Kupferstichkabinett* (Kritischer Katalog mit einem Beitrag von Georg Josef Dietz und Antje Penz), Dresden 2018.
 - 19 Brief vom 19. März 1508, zit. nach: Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, hrsg. von H. Rupprich, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Bd. 1, 1956, S. 65.
 - 20 Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1977, S. 31–35.
 - 21 So im Vertrag für Piero della Francesca *Madonna della Misericordia*, vgl. Baxandall (Anm. 21), S. 31/32.
 - 22 Büttner 2006 (Anm. 15), S. 119.
 - 23 Simone Fortunas Brief an den Herzog von Urbino vom 27. Oktober 1580 publiziert in: *Collezione medico. Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando. Documenti 1540–1587* (Collezione e storia dell'arte. Studi e fonti 2), hrsg. von P. Barocchi und G. Gaeta Bertelà, Modena 1993 (Nr. 49), S. 180–183.
 - 24 John Forrest Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540–1620*, London 1976, S. 46, vermutet, es könne sich um einen Tischbrunnen handeln, wie ihn Jamnitzer ab 1568 für Kaiser Maximilian II. in Prag fertigen sollte.
 - 25 Hayward 1976 (Anm. 24), FN. 47: „Mittlerweil einen kunstlichen maler eine Visierung oder etlich über mehrbmeltes Werk reissen und stellen lassen.“
 - 26 Zitiert nach Hayward 1976 (Anm. 24), FN. 48.
 - 27 Jacopo Strada hatte in einem weiteren Brief an den Erzherzog erklärt, dass ein solch anspruchsvolles Projekt nicht aufgrund von zeichnerischen Vorlagen vorgestellt werden könne, sondern dass es dazu ein Modell brauche; 1557 reiste er selbst nach Prag; Hayward 1976 (Anm. 24), S. 47,

- vermutet, dass er sich danach aus dem Projekt zurückzog, da Ferdinand II. von Tirol im Sommer 1558 Jämnitzer aufforderte, nach Prag zu kommen.
- 28 Peter Strieder, *Michael Wolgemut – Leiter einer „Großwerkstatt“ in Nürnberg*, in: *Lucas Cranach – ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Ausst. Kat. (Kronach, Haus der Bayerischen Geschichte, 1994), hrsg. von C. Grimm, J. Erichsen und E. Brockhof, Regensburg 1994, S. 116–123.
 - 29 Mary Bryan H. Curd, *Flemish and Dutch Artists in Early Modern England. Collaboration and Competition, 1440–1680*, Farnham 2010, Kapitel 2: Collaborating with the neighbours. Galyon Horne, glazier, at St. Thomas' Hospital, 1526–1550, S. 47–72.
 - 30 Anne Bloemacher, *Raffael und Raimondi. Produktion und Intention der frühen Druckgraphik nach Raffael*, Berlin 2016, u. a. S. 109/110.
 - 31 *Peter Paul Rubens 1577–1648*, Ausst. Kat. (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1977), hrsg. von G. Bott, Bd. 2: *Malerei mit dem Grabstichel. Rubens und die Druckgraphik*, Köln 1977, Meier, Hans Jakob, *Die Kunst der Interpretation. Rubens und die Druckgraphik*, München 2019, v. a. „In meiner Anwesenheit ausgeführt.“ *Rubens' Modelli als Stichvorlagen*, S. 47–79.
 - 32 Die Farbfassung konnte in enger Abstimmung mit dem Bildhauer aufgebracht werden, bei Exportware aber auch, wie das Beispiel der Ulmer Werkstatt des Niklaus Weckmann zeigt, von Künstlern am Bestimmungsort übernommen werden, vgl. Roland Hahn, „Daß Du auch immer echtes Gild und gute Farben gebrauchen sollst.“ *Beobachtungen zu Polychromie an Ulmer Retabeln um 1500*, in: *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Ausst. Kat. (Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 1993), hrsg. von H. Meurer, Stuttgart 1993, S. 277–293.
 - 33 Vgl. etwa Johannes Myssok, *Modern Sculpture in the Making. Antonio Canova and Plaster Casts*, in: *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, hrsg. von R. Frederiksen und E. Marchand, Berlin 2010, S. 269–288; *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844), der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, Ausst. Kat. (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum und Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, 1991/1992), hrsg. von U. Peters, Nürnberg 1991, S. 571–601.
 - 34 Albert E. Elsen, *When the Sculptures were white. Rodin's Work in Plaster*, in: *Rodin rediscovered*, Ausst. Kat. (Washington, National Gallery of Art, 1981/82), hrsg. von A. E. Elsen, Washington 1981, S. 127–151; Nicole Barbier, *Rodins Assemblagen*, in: *Das Fragment. Der Körper in Stücken*, Ausst. Kat. (Frankfurt, Schirn-Kunsthalle und Paris, Musée d'Orsay, 1990), hrsg. von S. Schulze, Bern 1990, S. 241–252.
 - 35 „How could it be otherwise when it is known that even to-day such and such a celebrity enlists the collaboration of mechanical workers to manufacture here one portion, there another, of a material mass which is in this case justly described as a 'statue' – the expression of the negation of life. Is it possible that a work of art is not the property of an idea, and that any other hand but that whose owner has conceived this idea should be able to express it?“ Medardo Rosso, *The Impressionism in Sculpture, an Explanation*, in: *The Daily Mail*, London, 17. Oktober 1907, zit. nach: *Medardo Rosso. Le origini della scultura moderna*, Ausst. Kat. (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto und Turin, Galleria d'Arte Moderna, 2004), hrsg. von L. Caramel, Mailand 2004, S. 234.
 - 36 Magdalena Bushart, *Das eigene Ding. Medardo Rosso und der Bronzeguss*, in: *formlos – formbar. Bronze als künstlerisches Material*, hrsg. von M. Bushart und H. Haug, Köln 2016, S. 209–224.
 - 37 John Powers, *I was Koon's Studio Serf*, in: *The New York Times Magazine* vom 17. August 2012 https://www.nytimes.com/2012/08/19/magazine/i-was-jeff-koonss-studio-serf.html?_r=0 [zuletzt aufgerufen 6. Februar 2020].

- 38 Die Tatsache, dass Koons seine Skulpturen in einem deutschen Betrieb lackieren lässt, beschäftigt mittlerweile nicht nur die großen Wochenzeitschriften wie den *Stern*, <https://www.stern.de/kultur/kunst/arnold-ag-im-taunus-wo-jeff-koons-schweissen-laesst-3087566.html> [zuletzt aufgerufen 6. Februar 2020], sondern auch Fachblätter wie das „Lackiererblatt“, <https://www.lackiererblatt.de/design/im-auftrag-des-kuenstlers> [zuletzt aufgerufen 5. Februar 2020].
- 39 Joan Halperin, Brian Boucher, <https://news.artnet.com/art-world/jeff-koons-radically-downsizes-his-studio-laying-off-half-his-painting-staff-998666> [zuletzt aufgerufen 6. Februar 2020].
- 40 Olafur Eliasson, *The Kitchen*, Berlin 2013.
- 41 Interview geführt von Joanna Warsza, in: *Studio Olafur Eliasson – Open House* (TYT Take your Time 7), hrsg. von O. Eliasson, Anna Engberg-Pedersen und Joanna Warsza, Berlin 2017, S. 133.
- 42 Bonnie Appar Bennett und David Wilkins, *Donatello*, Oxford 1984, S. 111–121.
- 43 Claudia Lehmann, *Das bronzene Reiterstandbild Ludwigs XIV. von François Girardon und Johann Balthasar Keller*, in Bushart/Haug 2016 (Anm. 36), S. 137–163.
- 44 Peta Motture, *The Culture of Bronze. Making and Meaning in Italian Renaissance Sculpture*, London 2019, S. 132.
- 45 Tilman Falk, s. v. *Formschneider, Formschnitt*, in: RDK Labor (2004) www.rdklabor.de/w/?oldid=89293 [zuletzt aufgerufen 6. Februar 2020]; Peter Schmidt, *Gedruckte Bilder in handgeschriebenen Büchern. Zum Gebrauch von Druckgraphik im 15. Jahrhundert* (Pictura et poesis 16), Köln u. a. 2003.
- 46 Borkopp-Restle in diesem Band S. 79–85; zum Begriff vgl. auch Barbara Welzel, *Zur Vielfältigkeit eines Bildmediums. Monochrome und illuminierte Druckgraphik im frühen 16. Jahrhundert*, in: *Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann. Werk und Wirkung*, Ausst. Kat. (Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, 1996), hrsg. von U. Albrecht, Berlin 1996, S. 181–190.
- 47 <http://www.doppiafirma.com> [letzter Zugriff: 16. April 2020].
- 48 Silke Reiter, *Erasmus Hornick. Ein Goldschmied, Radierer und Zeichner des 16. Jahrhunderts*, Regensburg 2012, S. 22; Beth L. Holman, *Introduction*, in: *Disegno. Italian Renaissance Designs for the Decorative Arts*, Ausst. Kat. (New York, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, 1997), hrsg. von B. L. Holman, Hanover 1997, S. 1.
- 49 *Ein new Kunstbuch darInnen kunstreiche contrafect unnd bildnus vonn allerley Trinckgeschirn Credentzen unnd Bechernn mit Fleiss gestellt unnd abgedruckt sind, Goldschmiden, Bildhawern, Malern, unnd allen Künstlern so sich etwan künstlicher unnd poetischer Bildwerck inn ihrer arbeit gebrauchenn ganntz diennstlich. Jetzt unnd erst vonn newen auff ganngen unnd gedruckt zu Nuremberg Anno Christi 1551* https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1489271&partid=1 [zuletzt aufgerufen 6. Februar 2020].
- 50 Wita Noack im Gespräch mit Kai Schmienez <http://kaischienez.blogspot.com/2017/05/kai-schienez-in-farbe.html> [zuletzt aufgerufen 22. November 2019].
- 51 Auf der Brüsseler Weltausstellung im Jahr 1958 traten beide Glaskünstler mit ihren neuen formalen Vorstellungen auf und erregten große Aufmerksamkeit, da sie durch ihren neuartigen Einsatz von geschmolzenem Glas vollkommen neue Wege für die Glaskunst öffneten. Sie konnten dabei auf älteren Vorarbeiten aufbauen, hatte die Regierung doch seit der Gründung der Tschechoslowakei im Jahr 1918 Anstrengungen unternommen, die böhmische Glastradition, die mittelalterliche Wurzeln hat, als nationales Kulturerbe zu fördern. Zu diesem Zweck wurde 1920 Jaroslav Brychta, der Vater der genannten Glaskünstlerin Jaroslava Brychtova, entsandt, um die Ausbildung und das Niveau der noch ansässigen Glasarbeiter zu verbessern, aber auch zugleich – als politische Agenda – eine eigene tschechische Kunstsprache in Abgrenzung zur damals noch dominierenden deutschen Glasschmuck-Industrie in Gablonz zu entwickeln. Er gründete dazu die Staatliche Schule für Glasherstellung und Wirtschaft in Zelezný Brod, wo er als Leiter der Abteilung für figürliche