

Livia Cárdenas

Instrumente der Popularisierung. Technische und materielle Voraussetzungen des vervielfältigten Bildes

Abstract: Vervielfältigte Bilder sind omnipräsent, als Holzschnitt, Kupferstich oder Radierung, den ältesten und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts verbreitetsten Drucktechniken. Trotz ihrer Allgegenwart in der Buchillustration und als künstlerische Einzelblätter gehören Druckmatrizen noch immer zu den großen Unbekannten der Forschung, obwohl sie die genuinen künstlerischen Originale darstellen. Als solche sind sie Werkzeuge und Kunstobjekte in einem. Nach dem Herstellungsprozess trennen sich diese Objekte von dem vervielfältigten Kunstprodukt, also von der Grafik. Am Beispiel des Holzschnitts wird sowohl ein Blick auf die spezifische Arbeit und signifikante Wertschätzung des Formschneiders geworfen, der die Risse des ideengebenden Künstlers umzusetzen hatte, als auch auf die vielfältigen Phänomene und Potenziale der Bildholzstöcke. Ferner wird der Wert der Druckstöcke in symbolischen und ökonomischen Kontexten, als Bildreservoir sowie schier unerschöpflicher Bildlieferant für Offizinen und repräsentative Großprojekte ebenso behandelt, wie ihre Rolle als Sammlungsobjekt. Schließlich werden spezifische Phänomene der Bildherstellung wie Auflagenhöhen und Rationalisierung der Arbeitsprozesse sowie Manipulationstechniken von Holzstöcken aufgezeigt und deren Materialität thematisiert.

Die Sichtbarkeit des Technikers

*Simphoriano Reynhardt Argentino Sculptori nostra tempestate celeberrimo optimoque.*¹

Lobpreisungen eines Formschneiders, wie die des Symphorian Reinhart von 1509 durch Otto Beckmann, eines Humanisten an der Wittenberger Universität, sind ausgesprochen selten. Denn für den Holzschnitt ist es lange fast ausschließlich der entwerfende Künstler, der sich zumeist durch sein Monogramm auf der Bildseite des Holzstocks als maßgeblich für das Endprodukt, den Holzschnitt, zu erkennen gibt. Umso mehr Aufmerksamkeit verdient das panegyrische Gedicht von Otto Beckmann, das sich geläufiger Topoi des Künstlerlobes und damit verbundener Bilder des Vergleichs und des Übertreffens antiker Künstler bedient. Das hebt Beckmann also nicht von gängigen humanistischen Künstler-

¹ „Symphorian Reinhart aus Straßburg dem berühmtesten und besten Formschneider unserer Zeit“. Otto Beckmann. In: Scheurl, Christoph: *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*. Leipzig 1509 (VD16 S 2803), fol. 17 v.

elogen ab. Interessant ist indes, dass sich der Autor für Symphorian der Bildhauer Phidias und Praxiteles gleichermaßen bedient wie des Malers Apelles. Der eine ist übertroffen, der andere muss weichen und der Dritte ist besiegt.² Damit werden für den Formschneider, der aus Straßburg kommend seit 1506 im Werkstattumkreis von Lucas Cranach d. Ä. arbeitete und vom Hof des sächsischen Kurfürsten Friedrich des Weisen alimentiert wurde, sowohl die beiden paradigmatischen antiken Bildhauer wie auch die Malergröße zitiert.³ Das Gedicht Beckmanns erschien zusammen mit denen weiterer Wittenberger Gelehrter als Anhang für Christoph Scheurl's *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis* 1509 bei Martin Landsberg in Leipzig. Bedenkt man die Aufgaben im Umkreis des Hofes und die Nähe dieses topischen Künstlerlobes zu den im selben Druck erschienenen Würdigungen von Lucas Cranach d. Ä., dem die gesamte Schrift gewidmet war, durch Christian Beier, Richardus Sbrulius, Andreas Karlstadt von Bodenstein und eben durch Beckmann, ist das Lob Symphorians durch letzteren sicher auf dessen Arbeit als Formschneider zu beziehen.

Wie kommt indes Otto Beckmann dazu, einen Formschneider, der wie viele seiner Berufsgenossen zugleich als Drucker in Erscheinung trat, in humanistischen Tropen als Meister der Skulptur sowie der Malerei zu preisen?⁴ Die Antwort gibt das Medium selbst, in dem sich Symphorian hervortat. Seine Aufgabe war es, nach der auf einem grundierten Holzblock angefertigten Vorzeichnung (dem Riss) – im Kontext des sächsischen Hofes ist dieser von Lucas Cranach angefertigt worden – entlang der Linien mit einem Schneidemesser das Holz auszuheben und so ein Relief herzustellen. Dessen erhabene Bereiche wiederum produzierten das Bild, das mittels aufgetragener Farbe im Abdruck auf Papier oder Pergament zutage trat. Otto Beckmann sah also, dass im Holzschnitt die Skulptur in Form des geschnittenen Blocks und die Malkunst

2 „Symphoriane tibi : parvi : sunt corporis : artus // Econtra exiguo : robora magna : vico // Ingenio superas nostra hec quos secula claros // Sculptores fama : co[m]memorare valent // *Phydias tu vincis opes : tibi cedit Apelles // Praxiteles victas!* Dat tibi crede : manus // Hinc nostris charus principibus esse videris // Hoc facit ingenium Simphoriane tuum // Argentina tibi : letissima plaudit : alumno // Jllustres patrios : reddis amice : lares“. Beckmann 1509 (wie Anm. 1), fol. 17 v, 18 r (Kursivierungen LC).

3 Symphorian Reinhart konnte von Thomas Lang als Simprecht Reinhart identifiziert werden, der in den Rechnungen des kursächsischen Hofes seit 1506 greifbar ist. Dort wird er als (Buch)Drucker, Formschneider und einmal als Maler bezeichnet, später als Bettmeister, vgl. Lang, Thomas: „Simprecht Reinhart: Formschneider, Maler, Drucker, Bettmeister. Spuren eines Lebens im Schatten von Lucas Cranach d. Ä.“. In: Lück, Heiner (Hg.): *Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt*. Petersberg 2015, S. 93–138 sowie Lang, Thomas / Neugebauer, Anke: „Kommentierter Quellenanhang“. In: ebd., S. 139–293.

4 Der erste für Symphorian Reinhart firmierte Druck erschien 1512. Es handelt sich um Adam von Fulda: *Ein ser andechtig Cristenlich Buchlei[n] aus hailige[n] schrifftten und Lerern*. Wittenberg 1512 (VD16 ZV 86). Symphorian konnte auch als Drucker des 1509 erschienenen *Wittenberger Heiltumsbuches* nachgewiesen werden: *Dye zaigung des hochlobwirdigen hailigthums der Stifftkirchen aller hailigen zu wittenburg*. Wittenberg 1509 (VD16 Z 250). Vgl. Bauch, Gustav: „Zur Cranachforschung“. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 17, 1894, S. 421–435, hier: S. 423 und Cárdenas, Livia: *Die Textur des Bildes. Das Heiltumsbuch im Kontext religiöser Medialität des Spätmittelalters*. Berlin 2013, S. 140.

in Form des grafischen Abdrucks zueinander fanden. Zwar verglich der Humanist Conrad Celtis in seiner Epigrammsammlung auch Albrecht Dürer gleichermaßen mit Apelles wie mit Phidias.⁵ Indes ist seine Widmung an den Maler Dürer gerichtet (*Ad Pictorem Albertum Durer Nurnbergensem*), Beckmann wiederum wandte sich bei Symphorian an den *Sculptor* und verwendete damit die seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gängige Bezeichnung für den Formschneider.⁶ Die Medienverbindung von Skulptur und Malerei durch ihre antiken Vertreter legt nahe, dass Beckmann auf eine spezifisch künstlerische Qualität der Formschneidekunst zielt. Auffällig ist zudem, dass sich Beckmann nicht für die Spezifik des von Symphorian produzierten Bildträgers interessiert, der schließlich das Werkzeug zur Herstellung eines Holzschnittes ist und somit der Vervielfältigung dient. Ihm geht es um den Künstler und dessen Rolle im Herstellungsprozess, als Produzent von ‚Originalen‘. Darauf wird zurückzukommen sein.

Ein anderes bekanntes der indes raren Beispiele für ein Formschneiderlob, dem Gedicht des Otto Beckmann vergleichbar, findet sich in dem Vorwort des Arztes und Botanikers Leonhart Fuchs von *De Historia Stirpium*, erschienen 1542 bei Michael Isingrin in Basel. Hier erweist der Autor dem ebenfalls aus Straßburg stammenden Formschneider Veit Rudolf Specklin, oder auch Veit Rudolf Speckle, seine Referenz als hochgeschätzten Künstler. Ähnlich wie Symphorian Reinhart gut dreißig Jahre zuvor, ist Veit Rudolf Specklin für Fuchs der bei weitem beste Formschneider Straßburgs (*Vitus Rodolphus Specklin sculptor Argentoracensis longe optimus*). Das Formschneiden wird als Wettstreit bezeichnet, um dessen Ruhm und Sieg Specklin mit dem Maler gekämpft habe, der allerdings im Gegensatz zu Specklin nicht namentlich erwähnt wird.⁷ Dies geschieht erst am Ende des Buches in einem Holzschnitt, auf dem Specklin nun gemeinsam mit den beiden Malern Heinrich Füllmaurer und Albrecht

5 Zur Dürer-Panegyrik: Wuttke, Dieter: „Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20, 1967, S. 321–325.

6 Zu den frühen Formschneidernachweisen und der Bezeichnung als *Sculptor* vgl. Falk, Tilman: „Formschneider, Formschnitt“. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hg.): *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. Bd. X. München 2021, Sp. 190–224, hier: Sp. 202–203. (zuerst online erschienen 2004, https://www.rdklabor.de/wiki/Formschneider,_Formschnitt (09.07.2023)). Siehe auch unten zum Formschneider Johannes, Schnitzer de Armßheim.

7 „Pictorum miram industriam praeclare imitatus est Vitus Rodolphus Specklin sculptor Argentoracensis longè optimus, qui uniuscuiusque picturae sculpendo pendo lineamenta tam affabrè expreßit, ut cum pictore de gloria & victoria certasse videatur“ („Der Maler wunderbaren Fleiß hat Vitius Rodolphus Specklin, der bei weitem beste Holzschneider aus Straßburg, vortrefflich nachgemacht, welcher eines jeden Bildes durch Schneiden so kunstvoll ausdrückte, dass er mit dem Maler um den Ruhm und Sieg gekämpft zu haben scheint.“); Zitat: Fuchs, Leonhart: *De Historia Stirpium*, Basel 1542, Vorwort unpaginert (VD16 F 3242). Übersetzung nach: Baumann, Brigitte / Baumann, Helmut: *Die Kräuterbuchhandschrift des Leonhart Fuchs*. Stuttgart 2001, S. 189. Zu Fuchs und der *Historia Stirpium*, vgl. auch: Bushart, Magdalena: „Von der Pharmazie zur Botanik. Pflanzenbilder in Kräuterbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts“. In: Ausst.-Kat. *Maria Sibylla Merian und die Tradition des Blumenbildes von der Renaissance bis zur Romantik*. Berlin, Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin, 2017;

Meyer, die Fuchs für sein Kräuterbuchprojekt engagiert hatte, im Bild erscheint, in-schriftlich bezeichnet als *pictores operis* und *sculptor* (Abb. 1).

Elogen wie die von Beckmann und Fuchs sind, wie erwähnt, zwar selten, jedoch der Sache nach, in der Anerkennung des integralen Anteils des Formschneiders an der Qualität des Holzschnitts, nicht singulär. Vermittelt findet sie sich im Kontext der Aufträge und der Umsetzung der druckgrafischen Gedächtnisprojekte für Kaiser Maximilian I. wie der *Genealogie*, dem *Weißkunig*, *Theuerdank*, der *Heiligen Sipp*-, *Mag- und Schwägerschaft*, der *Ehrenpforte*, dem *Freydal* und dem *Triumphzug*. Bis auf die *Ehrenpforte* koordinierte der aus Antwerpen stammende und in Augsburg tätige Formschneider Jost de Negker federführend die Arbeiten zur Umsetzung der Risse in den Formschnitt. Die zahlreichen an diesen Projekten beschäftigten Formschneider signierten ihre Arbeit auf der Rückseite der Holzstöcke aus Abrechnungsgründen mit Präsentationsvermerken.⁸ Jost de Negker korrespondierte wegen der Beschäftigung von Formschneidern und deren Bezahlung sogar persönlich mit Maximilian.⁹ Als Unternehmer setzte er seinen Namen indes häufig in Letterndruck unter oder direkt auf viele seiner Holzschnitte, wie im Fall von Hans Burgkmairs Clair-obscur-Holzschnitt *Liebespaar vom Tod überrascht*, 1510.¹⁰ Mitunter signierte er direkt auf der Bildseite des Stockes, etwa auf Hans Schäufelins Holzschnitt *Fähnrich vor einer Burg*, um 1513.¹¹

Für die Umsetzung der Risse von Albrecht Dürer und Albrecht Altdorfer und ihren Werkstätten zu dem Riesenholzschnitt der *Ehrenpforte* Maximilians I. in Holzstöcke 1515–1518 war der seit 1515 in Nürnberg nachweisbare Formschneider Hieronymus Andreae zuständig. 115 der 169 überlieferten Holzstöcke tragen seine Werkstattmarke an den Seitenkanten.¹² Die Anerkennung der Kunstfertigkeit von Hieronymus Andreae findet sich auch mittelbar in den Plänen Maximilians I., erneut und speziell ihn für die Formschnitte zum schließlich unvollendet gebliebenen Turnierbuch *Freydal* mit einer Bezahlung von 1000 Gulden vorzusehen. Dieses Vorhaben bezeugt jedenfalls ein Schrei-

Frankfurt am Main, Städel Museum, 2017/18. Hg. von Michael Roth / Magdalena Bushart / Martin Sonnabend. Berlin 2017, S. 27–32.

⁸ Für die Formschneider der Sipp-, Mag- und Schwägerschaft vgl. Laschitzer, Simon: „Die Heiligen aus der ‚Sipp-, Mag- und Schwägerschaft‘ des Kaisers Maximilian I.“. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 5, 1887, S. 117–261, hier: S. 149–153, 155.

⁹ Buff, Adolf: „Rechnungsauszüge, Urkunden und Urkundenregesten aus dem Augsburger Stadtarchive“. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 13, 1892, S. I–XXV, hier: S. XVII–XVIII. Für gewöhnlich wurde die Korrespondenz über den Augsburger Stadtschreiber und Kaiserlichen Rat Konrad Peutingen abgewickelt.

¹⁰ Zu der Variante von Burgkmairs Holzschnitt *Liebespaar vom Tod überrascht* (Hollstein V, 724–2), die durch Jost de Negker auf dem Blatt selbst (Pfeiler links) typografisch signiert wurde, zuletzt Littmann, Pia: *Der Farbtondruck. Innovation der Körperbildung um 1500*. Tübingen, Berlin 2018, S. 104–111. Zu Jost de Negker Landau, David / Parshall, Peter: *The Renaissance Print 1470–1550*. New Haven 1994, S. 200–202.

¹¹ Hans Schäufelin, *Fähnrich vor einer Burg* (Hollstein XLII, 64).

¹² Nachgewiesen von Schauerte, Thomas: *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I.: Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*. München, Berlin 2001, S. 109–111, 431–450.



Abb. 1: Heinrich Füllmaurer, Albrecht Meyer, Veit Specklin (Speckle): *Bildnisse als Maler und Formschneider*; Holzschnitt aus Leonhart Fuchs: *De Historia Stirpium*, Basel 1542; S. 897; Universitätsbibliothek Basel (UBH Lo I 4).

ben des Historiografen Johannes Stabius um 1519/20 an Kaiser Karl V.¹³ Und Johann Neudörfer überliefert 1547 in seinen *Künstlernachrichten*: „Als Johann Stabius dem Kaiser Maximilianus alhie zu Nürnberg die Ehrenpforten und Anderes machen liess, war dieser, Hieronymus unter andern Formschneidern auch in allem dem, das zum Werk gehört, der geschickteste und oberste“.¹⁴

Diese Hinweise auf die Formschneider für die Aufträge Maximilians schlagen sich indes zunächst nicht als Signaturen beziehungsweise Monogramme auf den Bildseiten der zahlreichen Holzschnitte nieder. Nachweise von Monogrammen mit dem charakteristischen Schneidemesser, das ihre Träger als Formschneider auszeichnet, häufen sich erst ab der Mitte des 16. Jahrhunderts und betreffen in den seltensten Fällen prominente Holzschnitte.¹⁵ Dennoch finden sich die Namen von Formschneidern auf Bildseiten, besonders wenn diese zugleich als Drucker oder Verleger tätig waren. Oder aber sie sind in Rechnungsbüchern und anderen schriftlichen Quellen dokumentiert. So ist in den Verträgen und Abrechnungen zu dem in den 1490er Jahren begonnenen, jedoch unvollendet gebliebenen *Archetypus Triumphantis Romae* nicht nur etwas über die Höhe der Löhne des Reißers und des Formschneiders zu erfahren, sondern auch der Name des letzteren ist aufgeführt: Sebald Gallensdorfer.¹⁶ Einer der frühesten bekannten Belege für ein durch einen Formschneider auf der Bildseite signiertes Werk findet sich in der *Cosmographia* des Claudius Ptolemaeus,

13 „Maiestas sua voluit cum quodam incisore formarum, nomine Hieronymo Andrea, convenire mille florenis, ut ille suis expensis formas ipsas perficeret.“ Zitiert nach Giehlow, Karl: „Dürers Entwürfe für das Triumphrelief Kaiser Maximilians I. im Louvre“. Eine Studie zur Entwicklungsgeschichte des Triumphzuges. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 29, 1911, S. 14–84, hier: Nr. 14, S. 84. Ursula Timann wies darauf hin, dass die Höhe der geplanten Bezahlung zunächst nicht vollends aussagekräftig ist, da die Dauer für die Umsetzung der Entwürfe letztlich nicht festgestellt werden kann, dazu und zu Hieronymus Andreae: Timann, Ursula: *Untersuchungen zu Nürnberger Holzschnitt und Briefmalerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung von Hans Guldenmund und Niclas Meldeman*. Münster 1993, S. 56–63.

14 Lochner, Georg Wolfgang Karl (Hg.): *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547* (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 10). Wien 1875, S. 155–156.

15 Vgl. die zahlreichen Nachweise bei Nagler, Georg Kaspar: *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen* [...]. 5 Bde. München 1857–1879. Beispielsweise: Formschneider CG, tätig zwischen 1550 und 1570, Nagler Bd. 2, Nr. 70; Formschneider CL, tätig um 1560, Nagler Bd. 2, Nr. 344; Formschneider HF, tätig um 1570, Nagler Bd. 3, Nr. 906.

16 Zum *Archetypus Triumphantis Romae* ausführlich Schoch, Rainer: „Archetypus triumphantis Romae“. Zu einem gescheiterten Buchprojekt des Nürnberger Frühhumanismus“. In: Müller, Uwe (Hg.): *50 Jahre Sammler und Mäzen. Der Historische Verein Schweinfurt seinem Ehrenmitglied Dr. phil. H.c. Otto Schäfer (1912–2000) zum Gedenken*. Schweinfurt 2001, S. 261–298, hier: S. 293–297. Vgl. auch Reske, Christoph: „Der Holzschnitt bzw. Holzstock am Ende des 15. Jahrhunderts“. In: *Gutenberg Jahrbuch* 84, 2009, S. 71–78, hier: S. 71–74. Die Verträge und die Abrechnung des *Archetypus* auch in: Hartmann, Bernhard: „Konrad Celtis in Nürnberg“. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 8, 1889, S. 1–68, hier: S. 59–62.

die von dem Kartografen Nicolaus Germanus herausgegeben und bei Lienhart Holl 1482 in Ulm gedruckt wurde. Auf der doppelseitigen Weltkarte signierte der Formschneider: „Insculptum est per Iohannem Schnitzer de Armßheim“.¹⁷

Indes konnte am Ende nur am guten Riss eine adäquate Leistung des Formschneiders entstehen. Denn trotz höchster handwerklicher Meisterschaft gab die Zeichnung das komplexe oder eben reduzierte Gerüst vor, dem der Formschneider fast ausschließlich verpflichtet war. Das ist bereits von verschiedener Seite bemerkt worden.¹⁸ Christian Rümelin zeigte beispielsweise auf, wie different die Umsetzung der Vorzeichnungen Hans Holbeins zu den *Icones* erfolgte, an denen vier unterschiedliche Formschneiderhände beteiligt waren.¹⁹

So beeindruckend die Formschnitte sein mögen, die Hieronymus Andreae für Kaiser Maximilian I. und Albrecht Dürer umsetzte, so sehr wird an dem Auftreten seines Werkstattzeichens an absolut einfachen und zum Teil weniger als durchschnittlichen Bildholzstöcken deutlich, dass Andreae zugleich für die Massenbild- beziehungsweise Alltagsbildproduktion arbeitete. Wie etwa ein Block aus einer mehrteiligen Passionsserie mit dem Motiv *Christus begegnet Maria am Kreuzweg* (Abb. 2a, b).²⁰

Durch die Formschneidermarke des Hieronymus Andreae lässt sich der Holzstock dessen Werkstattkontext zuordnen. Die Szene ist gerahmt durch einen Segmentbogen, der auf Balustersäulen ruht, auf deren Kämpferplatten Rankenvoluten aufsitzen. Zwar scheinen in der Rahmung moderne Renaissanceformen auf, jedoch sind der Riss und diesem folgend der Formschnitt selbst in der einfachsten Ausführung gehalten. Die Binnenzeichnung der Gesichter ist auf das Wesentliche reduziert. Die Schraffuren haben keine Kreuzlagen, zudem sind sie undifferenziert und ungleichmäßig angelegt. Ebenso fehlt den architektonischen Dekorelementen eine präzise und gleichmäßige Linienführung, so beschreiben die Rankenvoluten keinen korrekten Bogen, dieser erscheint an einigen Stellen sogar etwas ‚wacklig‘ und die Kontur des Segmentbogens variiert sichtbar in der Stegbreite.

Oder, um noch ein weiteres Beispiel von zahlreichen erhaltenen aufzuführen: Eine vierundzwanzigteilige Serie von Leben Jesu- und Heiligendarstellungen, die sich durch die Formschneidermarke auf jeweils einer Seitenkante aller Holzstöcke ebenfalls dem Werkstattkontext von Hieronymus Andreae zuweisen lässt (Abb. 3).

17 Ptolemaeus, Claudius: *Cosmographia*. Lat. Übers. von Jacobus Angeli. Hg. von Nicolaus Germanus. Ulm 16.VII.1482. (GW M36379), fol. 100 v/101 r.

18 Petermann, Erwin: „Die Formschnitte des Weisskunig“. In: Musper, Heinrich Th. (Hg.): *Kaiser Maximilians I. Weisskunig*. 2 Bde. Bd. 1. Stuttgart 1956, S. 59–147; Field, Richard S.: „Problems in the Study of Wood Blocks“. In: Savage, Elizabeth / Speelberg, Femke (Hg.): *Printing Things: Blocks, Plates, and Stones 1400–1900* (= British Academy Proceedings). Oxford, im Druck.

19 Rümelin, Christian: „Hans Holbeins ‚Icones‘, ihre Formschneider und ihre Nachfolge“. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 47, 1996, S. 55–72.

20 Der Holzstock hat die Maße 5,9 × 10,1 × 2,3 cm, er befindet sich in der Sammlung Derschau, Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin. Die Nachweise der Holzstöcke aus dieser Sammlung werden im Folgenden mit der Kurzangabe DE und der jeweiligen Inventarnummer angegeben, hier: DE 042.



Abb. 2a: Hieronymus Andreae: *Christus begegnet Maria am Kreuzweg*; Holzstock, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 042).



Abb. 2b: Hieronymus Andreae: *Christus begegnet Maria am Kreuzweg*, Holzstock, Unterkante mit Formschneidermarke Hieronymus Andreae; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 042).

Die Heiligen sind jeweils mit ihren Attributen dargestellt und in knappen Landschaftsandeutungen durch Pflanzendetails wiedergegeben, unterhalb der Bodenlinie ist der Name der betreffenden Person in den Block geschnitten, etwa die heilige Prisca von Rom mit einem Palmwedel oder die heilige Margaretha mit Drache und Kreuz (Abb. 4).²¹ Der Schnitt der Stege in dieser Serie erfolgte präziser und etwas komplexer als in der Kreuzwegszene, und auch die Stege der Schraffuren wurden gleichmäßiger ausgeführt. Aber dennoch bleibt die Anlage des Formschnittes gleichermaßen einfach in der Ausdifferenzierung des Linienbildes sowie der Gesichts- und Körperformulierungen. Wahrscheinlich

²¹ Die Abmessungen der Einzelstöcke betragen jeweils: 5,0 × 3,5 × 2,5 cm.



Abb. 3: Hieronymus Andreae: 24-teilige Holzstockserie mit biblischen Szenen und Heiligen; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 199_01-24).



Abb. 4: Hieronymus Andreae: *Heilige Margaretha*, Holzstock, Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin (DE 199_15).

sind viele solcher kleinformatigen Formschnitte in die Zeit nach dem Tod von Maximilian zu datieren, bedeutete dieser doch den entscheidenden Verlust eines wichtigen Auftraggebers, was bereits Ursula Timann konstatierte.²² Aber auch parallel zu den kaiserlichen Großaufträgen arbeitete Hieronymus Andreae für den Buchholzschnitt. So entstammen seiner Werkstatt u. a. die Holzstöcke zur Illustration des *Hortulus Anime*, deren Entwürfe Erhard Schön zugeschrieben werden, und der 1517 von Hans Koberger d. Ä. für Jean Clein in Lyon gedruckt wurde.²³ Diese Art Holzstöcke zeigen indes sowohl die Bandbreite der künstlerischen Bildproduktion (die Großprojekte Maximilians) wie auch das Interesse, einen Bildermarkt jenseits eines Auftraggebers zu bedienen. Mit diesem Schritt löst sich jedoch jedwedes Bild von seinen ursprünglichen Herstellungsbedingungen ab.

Die Ökonomie der Holzstöcke

Holzstöcke, wenngleich im Gegensatz zu Kupferplatten für Kupferstich und Radierung aus wenig kostbarem Material, waren ein ökonomisch werthaltiges Produkt. Sie wurden ausgeliehen, verkauft, vererbt, getauscht und gehandelt. Geschnittene Stöcke sind damit als Investitionen auch Wertgegenstände, die symbolisches und ökonomisches Kapital zu binden vermögen. Als materielle Objekte sind sie wertbewahrend, denn solange sie nicht zerstört werden, bleibt das Bild- und Abbildungspotenzial des Holzstocks mit allen seinen Möglichkeiten der Vervielfältigung unangetastet. Dies zeigt sich insbesondere im Überdauern dieser Artefakte, die sich über Jahrhunderte in unterschiedlichen Kontexten erhalten haben und mit unterschiedlichen Verwertungsintentionen aufbewahrt wurden. In der Albertina ist ein immenser Bestand an Holzstöcken aus den Aufträgen Kaiser Maximilians I. zu seinem „Gedechnus“-Werk überliefert: zum *Triumphzug* (135), zum *Weißkunig* (240), zur *Ehrenpforte* (169), zur *Sipp- Mag und Schwägerschaft* (121) sowie zu den Horoskopen des Stabius (4) und ein Holzstock *Maximilian widmet dem hl. Georg ein Kirche*.²⁴ 1526 sorgte Erzherzog Ferdinand, nachmaliger Kaiser, dafür, dass die Holzstöcke nach Wien überführt wurden, da er die posthume Herausgabe der maximilianischen Druckwerke plante.²⁵ Nach dem

²² Timann 1993 (wie Anm. 13), S. 57.

²³ *Hortulus anime cum alijs quam plurimis orationibus [...]*. Hg. von Hans Koberger d. Ä., Jean Clein. Nürnberg, Lyon 1517, (VD16 ZV 26590). Einige Holzstöcke, die im *Hortulus anime* verwendet wurden, haben sich in der Sammlung Derschau erhalten, etwa DE 207 1–11, DE 337 1–6, DE 434 1–6.

²⁴ Metzger, Christof: „Der Holz-Kaiser. Die Druckstöcke für Kaiser Maximilians I. Gedächtniswerk in der Albertina“. In: Ausst.-Kat.: *Maximilian I. (1459–1519): Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg*. Augsburg, Maximilianmuseum, 2019. Hg. von Heidrun Lange-Krach / Christoph Emmendorffer. Regensburg 2019, S. 121–136.

²⁵ Zimerman, Heinrich / Kreydzi, Franz: „Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Reichs-Finanz-Archiv“. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1885, S. LXII–LXIV, Nrn. 2868–2870, 2873, 2878; Timann 1993 (wie Anm. 13) S. 42; Metzger 2019 (wie Anm. 24).

Tod Kaiser Ferdinands I. 1564 gelangten die Holzstöcke wiederum in die Hände der Erzherzöge Ferdinand II. und Karl II. und wurden den Kunstkammern von Graz beziehungsweise Ambras einverleibt. Von diesen Stöcken wurden zu unterschiedlichen Anlässen immer wieder Neuausgaben angefertigt. Nach Wien wurden die Konvolute sodann 1775 und 1779 verbracht und kamen auch nach ihrer erneuten Transferierung zum Einsatz, zuletzt entstanden die 1799 von Adam von Bartsch besorgten Ausgaben des *Weißkunig*, der *Ehrenpforte* sowie der *Sipp-, Mag- und Schwägerschaft*.²⁶

Die Holzstöcke wiederum, die der Gelehrte und Naturforscher Ulisse Aldrovandi für den Druck seiner dreizehnbändigen *Storia Naturale* konzipierte und die noch über seinen Tod hinaus vollendet wurden, blieben als Konvolut erhalten, damit die testamentarisch verfügte posthume Herausgabe bewerkstelligt werden konnte. Aldrovandi empfahl dem Senat von Bologna, dem er seine gesamten Sammlungen, seinen Archivfundus sowie seine Bibliothek zukommen lassen wollte, zudem, den Formschneider Cristoforo Coriolano (Christoph Lederlein) zur Fertigstellung der teils noch unvollendeten Holzstöcke zur Illustration der *Storia Naturale*. Die Holzstöcke wurden zunächst im Bologneser Palazzo Pubblico aufbewahrt, bis sie 1742 mit Aldrovandis gesamter Sammlung in das Istituto delle Scienze im Palazzo Poggi übergeben wurden, wo sie sich bis heute befinden.²⁷

Die Spuren von Druckstöcken als Bildspeicher, vererbbares Gut oder Kaufobjekt lassen sich auch von Offizin zu Offizin, von Buch zu Buch an unzähligen ‚Druckstockwanderungen‘ verfolgen. Zwei von ihnen seien erwähnt: Erzherzog Ferdinand hatte zwar nach dem Tod Maximilians versucht, alle Druckstöcke, die sich mit dem Gedächtniswerk seines Vaters verbanden, in Wien zusammenzuführen, aber dies war ihm nicht in Gänze gelungen. Zu sehr sahen auch die Drucker deren Potenzial. So verblieben die Druckstöcke zum *Theuerdank* in der Augsburger Offizin des Johann Schönsperger d. Ä., der nach der ersten Ausgabe von 1517 eine weitere unautorisierte 1519 druckte. Die Spur der Holzstöcke lässt sich über die weiteren *Theuerdank*-Ausgaben und über verschiedene Offizinen hinweg von Heinrich Stainer (Augsburg 1537), Christian Egenolff d. Ä. (Frankfurt am Main 1553, 1563, 1589) bis hin zu dem Ulmer Drucker Matthäus Schultes verfolgen, der noch zwischen 1679 und 1693 fünf weitere Ausgaben des *Theuerdank* druckte.²⁸

²⁶ Metzger 2019 (wie Anm. 24), S. 121 sowie Schauerte 2001 (wie Anm. 12), S. 451–462.

²⁷ Zu den Holzstöcken der *Storia Naturale* des Ulisse Aldrovandi Simoni, Fulvio: „La natura incisa nel legno. La collezione delle matrici xilografiche di Ulisse Aldrovandi conservata all’università di Bologna“. In: *Studi di Memofonte* 17, 2016, S. 129–144, bes. S. 132, 135–136. <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-17-2016/> (09.07.2023).

²⁸ Stainer 1537: VD16 M 1652, Egenolff 1553: VD16 M 1653, Egenolff 1563: VD16 M 1654, Egenolff 1589: VD16 M 1655, VD16 F 2096, VD16 M 3842 (Die Holzschnitte der Ausgabe Egenolff 1596: VD16 M 1656 sind nicht identisch mit den Originalholzschnitten. Es handelt sich um verkleinerte Neuschöpfungen). Schultes 1679: VD17 23:293152G, Schultes ca. 1680: VD17 23:704055L, Schultes ca. 1685: VD17 23:230073Q, Schultes 1693: VD17 23:704055L, Schultes 1693: VD17 7:672077A. Die Editionen unterlagen jeweils unterschiedlichen Kürzungen und Textüberarbeitungen, vgl. auch Wegener, Dennis: „Der Theuerdank“. In: *Ausst.-Kat. Maximilianvs. Die Kunst des Kaisers*. Tirol, Südtiroler Landesmuseum für Kultur- und Landesgeschichte, 2019. Hg. von Lukas Mardersbacher / Erwin Pokorny. Berlin 2019, S. 210–213.

Ein anderer Fall einer Holzstockwanderung, lässt sich an den prominenten Holzschnitten *Reißer* und *Formschneider* von Jost Amman verfolgen, die erstmals in dem 1568 bei Georg Rab gedruckten und durch Sigmund Feyerabend in Frankfurt am Main verlegten Ständebuch erschienen, zunächst in der deutschen Ausgabe *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden hoher und nidriger, geistlicher und weltlicher, aller Künsten, Handwerken und Händeln* mit Versen des Hans Sachs, und ein weiteres Mal im selben Jahr in der lateinischen Ausgabe: *ΠΑΝΟΠΙΑ Omnium illiberalium mechanicarum aut sedentariarum artium* mit Texten des Hartmann Schopper.²⁹ Eben diese beiden Holzschnitte, wie auch einige andere von Jost Amman aus diesen Büchern, tauchten dann jedoch 1641 in der deutschen Ausgabe der *Piazza universale* des Tommaso Garzoni auf, die Matthäus Merian 1641 in Frankfurt herausgab.³⁰ Die Liste solcher Holzstockwanderungen ließe sich fast beliebig erweitern.

Natürlich haben in anderen Fällen erfolgreiche Offizinen ihr Bildreservoir in Form von Druckstöcken zur Illustration ihrer Druckwerke zusammengehalten, mitunter über Jahrhunderte hinweg. Die bekanntesten sind wohl die Sammlung von 13 793 Holzstöcken des heutigen Antwerpener Museums Plantin-Moretus, die in ihren Ursprüngen auf die Druckerei des Christoph Plantin zurückgeht, sowie die der Druckerei Soliani, heute in der Galleria Estense in Modena, in deren Besitz sich über 6000 Druckstöcke befinden, auch aus Quellen jenseits des ursprünglichen Soliani-Bestandes.³¹ Und Carl Friedrich von Rumohr fand ausgerechnet zu der Zeit, zu der er an seiner *Geschichte und Theorie der Formschneidekunst* (1837) arbeitete, „in der Rathsbuchdruckerei in Lübeck eine Anzahl alter Gussformen von Formschnitten“, die sich dort erhalten hatten.³²

29 Sachs, Hans: *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden [...]*. Frankfurt a. M. 1568, unpag. (VD16 S 244). <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00105474?page=42,43> (05.09.2023). Schopper, Hartmann: *Panoplia omnium illiberalium mechanicarum aut sedentariarum artium genera continens*. Frankfurt a. M. 1568, unpag. (VD16 S 3897).

30 Garzoni, Tommaso: *Piazza Universale: Das ist: Allgemeiner Schawplatz, Marckt vnd Zusammenkunfft aller Professionen, Künsten, Geschäften, Händeln vnnd Handt-Wercken*. Frankfurt a. M. 1641, S. 364–365. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11411257?page=400,401> (05.09.2023).

31 1589, nach dem Tod des Christoph Plantin, übernahm sein Schwiegersohn Jan Moretus die Druckerei; zu diesem Zeitpunkt wurden 7350 Druckstöcke und 2391 Kupferplatten gezählt. Bis 1876, dem Jahr des Verkaufs der Druckerei an die Stadt Antwerpen, wuchs der Bestand auf die o. g. Zahl, also um fast das Doppelte. Zur Sammlung des Plantin-Moretus Museums vgl. Kockelbergh, Iris: „The rich collection of woodblocks of the Museum Plantin-Moretus and its use in the Officina Plantiniana“. In: Olmi, Giuseppe / Simoni, Fulvio (Hg.): *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di Storia naturale nella prima età moderna*. Bologna 2018, S. 109–117, hier: S. 112. Zur Sammlung Soliani: Ausst.-Kat. *I legni incisi della Galleria Estense, quattro secoli di stampa nell'Italia settentrionale*. Modena, Galleria Estense, 1986. Hg. von Maria Goldoni. Modena 1986; sowie: Mozzo, Marco / Piazzi, Maria Ludovica / Trivisonni, Chiara: „Il progetto di recupero, catalogazione e valorizzazione delle raccolte di matrici Soliani-Barelli e Mucchi della Galleria Estense di Modena“. In: Olmi / Fulvio 2018, ebd., S. 101–108, hier: S. 102.

32 Rumohr, Carl Friedrich von: *Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst*. Leipzig 1837, S. 104–105. Bei den von Rumohr gefundenen Gussformen handelt es sich um Abgüsse von Holzstöcken. Die so gewonnenen Druckformen dienten dann dem Abdruck. Die Holzstöcke selbst wurden nicht

Als frühe Sammelobjekte, dem ökonomischen Kreislauf einer Druckerei entzogen, finden sich Druckstöcke u. a. im Besitz des Basler Gelehrten Basilius Amerbach in Form von gerissenen, noch nicht geschnittenen Holzstöcken (entstanden um 1492) zu den Komödien des Terenz. Basilius hatte diese Holzstöcke, deren Risse zum Teil dem jungen Albrecht Dürer zugeschrieben werden, aus dem Bestand der Offizin seines Vaters Johannes Amerbach übernommen. Die Terenz-Ausgabe war aus ungeklärten Gründen nicht zustande gekommen, und die Holzstöcke blieben unvollendet. In diesem Zustand waren sie ökonomisch nicht verwertbar und damit totes Kapital. Daher gingen sie wohl nicht mit der gesamten Einrichtung der Druckerei an Johannes Froben, der die Offizin 1507 von Amerbach übernommen hatte, sondern verblieben im Familienbesitz und wurden Teil des Amerbachkabinetts, das als gelehrte Kunst- und Büchersammlung angelegt worden war.³³

Ein weiteres Beispiel ist in der Person des Nürnberger Grafiksammlers Paulus III. Behaim von Schwarzbach zu finden. Er hatte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts neben einer Sammlung von 38 000 Druckgrafiken 5000 Druckformen in seinem Besitz. Dies betrifft sowohl Holzdruckstöcke als auch Kupferplatten. Allein das Inventar der Druckformen, das zwischen 1618 und 1628 entstand, umfasst ganze 229 Seiten.³⁴ Spuren der Druckstock-Sammlung von Behaim lassen sich in der heute noch existierenden Sammlung von Druckstöcken des Hans Albrecht von Derschau greifen. Derschau, ehemaliger Hauptmann in Preußischen Diensten, hatte sich um 1780 in Nürnberg niedergelassen. Bis zu seinem Tod 1824 brachte er bedeutende Kunstschatze in immensem Umfang in seinen Besitz, darunter auch zahlreiche Druckstöcke, die er seit den 1780er Jahren aus verschiedenen Quellen erwarb.³⁵ Mit der Sammlung verbinden sich berühmte Namen der Kunstgeschichte wie Albrecht Altdorfer, Hans Sebald Beham, Hans Burgkmair d. Ä., Lucas Cranach d. Ä., Albrecht Dürer, Hans Schäufelin, Erhard Schön, Hans Springinklee, Wolf Traut. Aber zahlreicher noch als diese finden sich anonyme Holzstöcke beziehungsweise solche heute gänzlich unbekannter Künstler oder nicht identifizierter Monogrammisten. Zugleich ist in diesem Konvolut das gesamte Spektrum profaner und religiöser Bildlichkeit des 15. und 16. Jahrhunderts in einer Vielzahl von Formaten und Funktionen versammelt.

zum Druck verwendet, sondern blieben als Urform erhalten, sodass von ihnen immer wieder Abgüsse hergestellt werden konnten.

33 Zur Provenienz der Sammlung vgl. Müller, Christian: *Das Amerbach-Kabinett. Zeichnungen Alter Meister*. Basel 1991, S. 20. Heute befinden sich diese Druckstöcke im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel.

34 Kettner, Jasper: *Vom Beginn der Kupferstichkunde. Druckgraphik als eigenständige Kunst in der Sammlung Paulus Behaims (1592–1637)*. Phil. Diss. FU Berlin 2008. Berlin 2013, S. 93–96. <https://d-nb.info/103306257X/34> (09.07.2023).

35 Zur Geschichte der Sammlung Derschau vgl. Cárdenas, Livia: „Printing Tools or Art Objects. Insights into the Derschau Collection“. In: Savage, Elizabeth / Speelberg, Femke (Hg.): *Printing Things: Blocks, Plates, and Stones 1400–1900* (= British Academy Proceedings). Oxford, im Druck.

Es spricht einiges dafür, dass es Derschau nicht allein um die Artefakte als solche ging, sondern wohl vielmehr um die Möglichkeit, ‚authentische‘ Holzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts eben jener berühmten Künstler erneut zu drucken. Denn er schloss 1807 mit dem Gothaer Verleger Rudolph Zacharias Becker einen Sozietätsvertrag über den Neuabdruck der Holzschnitte und deren Veröffentlichung ab, der jedoch aus unbekannten Gründen kurze Zeit später wieder aufgelöst wurde.³⁶ Becker erwarb die Druckstöcke und begann, sie auf eigenes Risiko herauszugeben. Zwischen 1808 und 1816 erschienen drei Großfolianten mit Neuabdrucken von Druckstöcken aus der Sammlung Derschau.³⁷ 1844 verkaufte Beckers Sohn Friedrich Gottlieb Becker das Konvolut an den Preußischen König Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin. Der wiederum übergab die Holzstöcke an das Königliche Kupferstichkabinett, heute Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin.³⁸

Die Polyvalenz der Holzstöcke

Das ökonomische Potenzial der Holzstöcke für einen späteren Wiederabdruck auch jenseits von Offizinen war erkannt, wie der Erhalt und die Wiederverwendung der Konvolute zu Maximilians Aufträgen, hier spielte auch das symbolische Kapital eine Rolle, oder auch die Sammlung des Hans Albrecht von Derschau zeigen. Aber ein spezifisches Potenzial lag auch in jedem Holzstock selbst, indem dieser ein polyvalentes (Bild)Angebot bereithalten konnte. Dies belegen etwa die erhaltenen, beidseitig geschnittenen Druckstöcke ebenso wie die Möglichkeit der späteren Veränderungen und Interventionen in den Stock sowie die Kombinationen mit anderen Stöcken oder auch mit Text.

Zwar waren im 16. Jahrhundert in der Regel Holzstöcke nur einseitig geschnitten, aber es hat sich doch eine gewisse Anzahl erhalten, die beidseitig bearbeitet waren und auf diese Weise zweimal zur Verwendung gelangten. Für das 15. Jahrhundert geht Richard S. Field davon aus, dass Doppelseitigkeit die Regel war.³⁹ Dieser Befund lässt sich aufgrund der wenigen erhaltenen Objekte aus dieser Zeit nicht sicher bestä-

³⁶ Sozietäts-Contract über die Benutzung einer Sammlung von Holzstöcken, Hans Albrecht v. Derschau, Rudolph Zacharias Becker, Deutsches Buch- und Schriftmuseum, Leipzig, Signatur: Bō-Archiv/88/26.

³⁷ Becker, Rudolph Zacharias: *Holzschnitte alter deutscher Meister in den Original-Platten gesammelt von Hans Albrecht von Derschau: Als ein Beytrag zur Kunstgeschichte herausgegeben und mit einer Abhandlung über die Holzschnidekunst und deren Schicksale begleitet von Rudolph Zacharias Becker*. 3 Bde. Gotha 1808–1816.

³⁸ Vermerkt im Erwerbungsbuch des Kupferstichkabinetts (Ident.-Nr. EB_KKB-B_SLG_LZ_1831–1856): Inventarium I 1831–1856 1–1493, S. 41.

³⁹ Field, Richard S.: „Kat. Nr. 6: Die Kreuzigung Christi und der Heilige Christophorus“. In: Ausst.-Kat. *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*. Washington, National Gallery of Art, 2005; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2005/06. Hg. von Peter Parshall / Rainer Schoch. Nürnberg 2005, S. 75–80, 76–77. Abb.: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336410> (09.07.2023).

tigen, zumal auch Fields Beobachtung, dass Rückseiten von Holzstöcken des 15. im 16. Jahrhundert neu geschnitten wurden, diese Aussage relativiert. Zu den ältesten erhaltenen Stücken zählt *Die Marter des Hl. Sebastian* mit einem Ablassgebet, auf dessen Rückseite sich ein Christusmonogramm umgeben von Evangelistensymbolen darüber Christus am Kreuz befindet. Datiert wird dieser Holzstock zwischen 1470 und 1475, sehr wahrscheinlich wurden beide Seiten zeitgleich verwendet.⁴⁰

Eine zeitgleich beidseitige Verwendung findet sich ebenfalls bei sich ergänzenden Motiven wie im Fall von Kalenderdrucken, wo jeweils sechs Monate auf einer Seite geschnitten wurden, oder bei Holzstöcken, die zum Druck von Spielbrettern wie Schach und Mühle dienten.⁴¹ Aber auch Szenen aus zusammenhängenden Folgen wie zwei sukzessive Passionsszenen oder Tonplatten für Farbholzschnitte finden sich auf Vorder- und Rückseiten zum zeitgleichen Gebrauch (Abb. 5a, b; 6a, b).



Abb. 5a: Anonym: *Passionsszenen*, Holzstock; Vorderseite: *Beweinung*; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 161-r).



Abb. 5b: Anonym: *Passionsszenen*, Holzstock; Rückseite: *Kreuzigung*; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 161-v).

Auf diese Weise konnten mit nur einem Werkstück zwei (komplementäre) Bilder produziert und der Materialeinsatz reduziert werden.

Selbst wenn ein zunächst nur einseitig geschnittener Block ausgedruckt war oder ein Motiv trug, das nicht mehr marktgängig war, konnte dieser immer noch verwertet

⁴⁰ British Museum, Museum number: 1847,0522.1. Abb.: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1847-0522-1 (09.07.2023); Field, Richard S.: „Kat. Nr. 4: Das Martyrium des Heiligen Sebastian, Christus-Monogramm“. In: Parshall / Schoch 2005 (wie Anm. 39), S. 70–73.

⁴¹ Vgl. z. B. den doppelseitigen Holzstock mit dem Kalender von Johannes von Gmunden (auf dem Stock bez. mit Johannes de Gamundia), um 1470 (DE 098) und den beidseitig geschnittenen Holzstock mit Schach und Mühlespiel (DE 147).



Abb. 6a: Anonym: Vorderseite: *Gebet vor heiligem Papst*; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 343-05r).



Abb. 6b: Anonym: Rückseite: Tonplatte, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 343-05v).

werden, indem die Rückseite neu geschnitten wurde.⁴² Dabei gibt es Varianten, bei denen die geschnittene Seite des Stocks unangetastet blieb, beziehungsweise zu Teilen oder vollständig abgehobelt wurde. Das war abhängig davon, wie gut die ursprünglich verwendete Seite erhalten war und ob es Verwerfungen im Holz gab. So verwendete der Formschneider für die Georg Pencz zugeschriebene und um 1530 datierte Darstellung von *Diana und Aktäon* drei Holzstöcke aus offensichtlich unterschiedlichen Kontexten (Abb. 7, 8).⁴³ Die Rückseiten zeigen, dass zwei davon erneut zum Einsatz kamen: Auf dem mittleren Druckstock ist eine zwar ausgeglättete, jedoch noch gut erkennbare Darstellung von *Maria und vier weiblichen Heiligen*, zu Füßen Mariens und Katharinas die Inschrift „Jorg glockendon“, der wahrscheinlich zugleich der Formschneider war. Georg Glockendon d. Ä. war in Nürnberg als Illuminist, Zeichner und Formschneider tätig, er starb 1514.⁴⁴ Auf der Rückseite des dritten Stocks findet sich eine Heilige Dreifaltigkeit mit einem Ablassgebet, deren Komposition Albrecht Dürers Dreifaltigkeitsholzschnitt von 1511 (B 122) sehr genau folgt. Es ist allerdings keine unmittelbare Kopie, da die Dimensionen des Druckstocks im Gegensatz zum Dürer-Holzschnitt etwas kleiner

⁴² Bei der späteren Verwertung von Rückseiten lässt sich oft nicht entscheiden, wieviel Zeit zwischen der Bearbeitung von Vorder- und Rückseite lag. Für die Berliner Sammlung Derschau sind zudem Fälschungen des späten 18. beziehungsweise des frühen 19. Jahrhunderts nicht auszuschließen, da das zunehmende Interesse am Holzschnitt, besonders in seiner frühesten Ausformung, einen entsprechenden Markt generierte. So konnten gerade ‚unverfängliche‘ alte Druckstöcke zu Garanten der Echtheit einer umseitigen Fälschung werden.

⁴³ Röttinger, Heinrich: *Die Holzschnitte des Georg Pencz*. Leipzig 1914, Nr. 3, S. 35–36; Landau, David: *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*. Mailand 1978, S. 151.

⁴⁴ Merkl, Ulrich: „Glockendon“. In: *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 56. München, Leipzig, 2007, S. 189–192, hier: S. 190. Vgl. auch Timann 1993 (wie Anm. 13), S. 24–28.



Abb. 7: Georg Pencz (Entwurf): *Diana und Aktäon*, um 1530; dreiteiliger Holzstock; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 099_1-3 r).



Abb. 8: Rückseiten von *Diana und Aktäon*, dreiteiliger Holzstock; Mitte: Georg Glockendon: *Maria mit Kind und vier weiblichen Heilige*, rechts: Kopie nach Albrecht Dürer: *Heilige Dreifaltigkeit mit xylographischem Gebetstext*, Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin (DE 099_1-3 v).

ausfallen und die Darstellung der vier Winde unterhalb der Trinität auf einen reduziert und weiter nach oben versetzt wurde.⁴⁵ Die Stelle, an der bei Dürer das Wolkenband

⁴⁵ Die Maße des Dürer Holzschnittes sind 39,9 × 28,5 cm (Exemplar des British Museum: 1911,0511.1, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1911-0511-1 (09.07.2023)). Die Maße des Druckstocks der Derschau Sammlung (DE 099-3) betragen: 38,3 × 25,8 × 2,3 cm.



Abb. 9: Hans Springinklee (Entwurf), Georg Erlinger (Druck): Wechselstöcke für die heilige Dorothea, heilige Margaretha, heilige Barbara, heilige Katharina, heilige Ursula, um 1519; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 421).

mit den Winden sowie das mit der Jahreszahl 1511 versehene AD-Monogramm erscheint, nimmt auf dem Holzstock das xylografische Ablassgebet ein. Da der umseitige Holzschnitt von Georg Pencz auf um 1530 datiert ist, muss der Dreifaltigkeitsholzschnitt mit Ablassgebet zwischen 1511 und etwa diesem Datum entstanden sein.⁴⁶

Die Werkstattzusammenhänge von Glockendon und Pencz lassen sich über Albrecht Glockendon, den Sohn von Georg, rekonstruieren, der die ebenso Georg Pencz zuge-

⁴⁶ Gustav Pauli brachte (noch in Bezug auf eine Zuschreibung an Hans Sebald Beham) einen Nürnberger Ratsverlass vom 19. November 1530 mit diesem Holzschnitt in Verbindung. Demnach erhielt Albrecht Glockendon für „sein geschnitten hirßjayd“ ein einjähriges Privileg, das ihn vor dem Naschneiden schützen sollte. Pauli, Gustav: *Hans Sebald Beham: Nachträge zu dem kritischen Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte* (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 134). Straßburg 1911, S. 42. Vgl. auch Hampe, Theodor: *Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance: (1449) 1474–1618 (1633)*. 3 Bde., Bd. 1. Wien 1904, S. 262, Nr. 1803.



Abb. 10: Hans Springinklee (Entwurf), Georg Erlinger (Druck): *Heilige Ursula*, um 1519; Holzschnitt von sechs Stöcken; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (Ident. Nr.: 453-1895).

schriebene Holzschnittfolge der *Sieben Planeten* im August 1531 ediert hatte.⁴⁷ Insofern kann man davon ausgehen, dass der Holzstock mit *Maria und vier weiblichen Heiligen* im Werkstattbesitz der Familie geblieben war und später als willkommenes Material für den dreiteiligen Holzschnitt *Diana und Aktäon* diente. Dies wiederum situert den Dreifaltigkeitsdruckstock desgleichen in den Kontext der Glockendon-Werkstatt. In der Derschau-Sammlung haben sich weitere Holzstöcke aus eben jenem Kontext der Nürnberger Glockendon-Familie sowie solche, deren Risse Georg Pencz zugeschrieben wer-

⁴⁷ Die Druckstöcke hierzu haben sich in der Sammlung Derschau erhalten (KK-SMB, DE 353). Zu der Planetenfolge: Ausst.-Kat. *German Renaissance prints 1490–1550*. London, British Museum, 1995. Hg. von Giulia Bartrum. London 1995, Kat. Nr. 109, S. 115–117. Zu Albrecht Glockendon vgl. Merkl 2007 (wie Anm. 44), S. 189–190.

den, erhalten. Neben den Blöcken der *Sieben Planeten* (Pencz) sind dies Kopien von Hans Burgkmairs sehr erfolgreicher Serie *König von Gutzin* (Cochin).⁴⁸

Neben der (Wieder-)Verwendung von Rückseiten konnten auch fluide Varianten von Bildern hergestellt werden, indem zwei oder mehr Holzstöcke miteinander kombiniert wurden und so unterschiedliche Versionen fußend auf einem ‚Kernstück‘ entstanden. So ließ sich beispielsweise eine weibliche Heilige, deren Riss Hans Springinklee zugeschrieben wird, durch die Ansetzung einer Leiste mit landschaftlichem Hintergrund sowie der (im Druck) rechten Hand mittels unterschiedlicher Attribute zu einer heiligen Barbara, Dorothea, Katharina, Margarethe oder Ursula kombinieren, wie die erhaltenen ‚Wechselstöcke‘ zeigen (Abb. 9, 10). Erprobt war eine solche Montagetechnik im Buchdruck seit dem mittleren 15. Jahrhundert. Zentrale Szenen, auf denen handelnde Personen erscheinen, wurden durch seitliche Holzschnittstreifen mit Gebäuden oder Bäumen ergänzt, auf diese Weise konnten wechselnde Schauplätze generiert werden. So kam beispielsweise Johannes Grüninger in Straßburg für seine Ausgabe der *Komödien des Terenz* von 1496 für die 157 Textillustrationen mit 88 Einzelholzschnitten aus, was die Kosten für Riss und Formschnitt erheblich reduzierte.⁴⁹ Denn für den Reißer und den Formschneider fielen beträchtliche Lohnkosten an, wobei für letzteren die Ausgaben aufgrund des Aufwands und der Dauer der Arbeiten des Formschnitts bis zu dreimal so hoch sein konnten wie für den Reißer, abhängig von der Komplexität und Größe der Holzstöcke. Die des Öfteren zu findende Annahme allerdings, dass der Formschneider im 16. Jahrhundert eine größere Wertschätzung erfuhr als der Reißer, weil Erster höher bezahlt war, relativiert sich mit Blick auf die Dauer der Arbeiten.⁵⁰ Denn wenn ein Handwerker deutlich länger für die Fertigstellung eines Werkstückes benötigte, musste das gezwungenermaßen höhere Kosten provozieren, wie schon Tilman Falk festhielt.⁵¹

Es gehörte zum gängigen Repertoire des Einzel- und Buchholzschnitts, zentrale Bilder wie auch Buchtitel mit separat kombinierbaren Rahmungen von einem bis zu sechs Blöcken zu umgeben und auf diese Weise eine größtmögliche Varianz zu erreichen (vgl. Abb. 10). Solcherart arbeitsökonomischer Umgang ist in den auf Wirtschaftlichkeit orientierten Offizinen erwartbar, sie findet sich indes selbst in einem Prestigeprojekt Kaiser Maximilians, im *Weißkunig*. In den Szenen der Werbung um die habsburgische Prinzessin konnte ein Set von vier Holzstöcken zu drei unter-

48 Zur Glockendon-Kopie McDonald, Mark P.: „Burgkmair’s Woodcut Frieze of the Natives of Africa and India“. In: *Print Quarterly* 20, 2003, 3, S. 227–244, hier: S. 242–243. Zu der Serie Burgkmairs vgl. Leitch, Stephanie: „Burgkmair’s Peoples of Africa and India (1508) and the Origins of Ethnography in Print“. In: *The Art Bulletin* 91, 2009, 2, S. 134–159.

49 Die früheste Anwendung einer solchen Montagetechnik geht wohl auf den Bamberger Pfister-Druck von Ulrich Boners *Der Edelstein*, Bamberg 1461 (GW 4839) zurück; zu Grüninger und dem frühen illustrierten Buchdruck: Zimmermann-Homeyer, Catarina: *Illustrierte Frühdrucke lateinischer Klassiker um 1500. Innovative Illustrationskonzepte aus der Straßburger Offizin Johannes Grüningers und ihre Wirkung*. Wiesbaden 2018, hier: S. 119–120.

50 Beispielsweise Schoch 2001 (wie Anm. 16), S. 264; Reske 2009 (wie Anm. 16), S. 73–74.

51 Falk 2021 (wie Anm. 6), ebenso zur Dauer von Formschnittarbeiten Sp. 199–201.

schiedlichen Szenen kombiniert werden. Der obere Stock, der mit der Darstellung zweier unter einem Baldachin thronenden Gekrönten sowie einer Gruppe von Höflingen einer Dreifachverwendung dienen sollte, konnte durch eines der Einsatzstücke ergänzt werden, auf denen jeweils Delegationen aus Portugal, Dänemark und Ungarn dargestellt sind, die durch ihre Wappen identifiziert werden.⁵²

Ein ähnliches Vorgehen, durch Montage mehrere Varianten herzustellen, ist bei dem zweiteiligen Holzstock eines Fürsten in einer dreispännigen Karosse zu vermuten, von dem sich zudem eine Kopie in der Sammlung Derschau erhalten hat. Beide Versionen entstammen sehr wahrscheinlich dem Umkreis der Wittenberger Cranach-Werkstatt. Das Wappen auf der Pferddecke des hinteren Pferdes weist den Dargestellten als einen sächsischen Herzog aus, der Kopf des Fürsten wurde als auswechselbares Kompartiment am oberen Rand des Holzstockes angesetzt. Möglicherweise gab es weitere Köpfe, die bei Bedarf ausgetauscht werden konnten, oder der Holzstock wurde auf diese Weise mit dem ‚Porträt‘ einer anderen Person aktualisiert (Abb. 11).

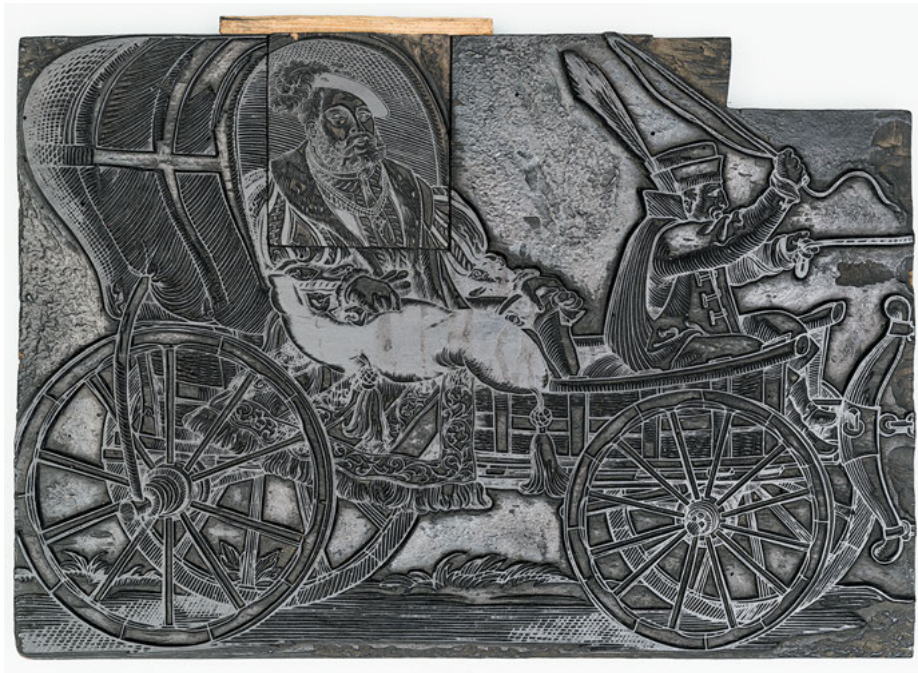


Abb. 11: Lucas Cranach, Werkstatt (?): *Sächsischer Herzog in Dreispänner mit Wagenlenker*; Teil eines zweiteiligen Holzstocks; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 144_1).

⁵² Dazu Metzger, Christof: „Kat. Nr. 109: Der Weißkunig Kaiser Maximilians I.: Gesandte werben um die habsburgische Prinzessin“. In: Ausst.-Kat.: *Maximilian I.* 2019 (wie Anm. 24) S. 342–343. <https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch={HO2006/461}&showtype=record> (09.07.2023).



Abb. 12: Hans Burgkmair d. Ä.: *Madonna mit Kind*, 1508; kolorierter Holzschnitt (1. Zustand), Ashmolean Museum, University of Oxford.



Abb. 13: Hans Burgkmair d. Ä.: *Madonna mit Kind*, 1518; Holzschnitt (2. Zustand); Wien, Albertina (Inv.-Nr. DG1934/46).



Abb. 14: Hans Burgkmair d. Ä.: *Madonna mit Kind*, nach 1518; Holzschnitt (3. Zustand); London, The British Museum (Mus.-Nr. 1845,0809.656).

Während sich Kupferplatten für spätere Korrekturen partiell oder ganz ausglätten beziehungsweise insgesamt einschmelzen lassen, um zumindest das Metall wiederzugewinnen und erneut zum Einsatz zu bringen, ist das bei Holz für den Hochdruck nicht möglich. Man behalf sich wie gezeigt mit der Weiterverwendung der Rückseiten. Sollten aber wesentliche Teile des geschnittenen Stocks erhalten bleiben und nur einzelne Segmente verändert werden, war ein aufwendigeres Verfahren nötig: In diesem Fall wurden die betreffenden Stellen aus dem Holz ausgeklinkt, ein neues Stück eingefügt und sorgsam, die ‚Anschlüsse‘ aufnehmend, in der gewünschten Form geschnitten, wie im Weiteren gezeigt werden soll. Trotz der ungleich aufwendigeren späteren Korrektur eines Holzstockes im Gegensatz zum Kupferstich sind solche nachträglichen Veränderungen beziehungsweise Ergänzungen in unterschiedlichen Dimensionen des Öfteren vorgenommen worden und lassen sich gleichermaßen an den in den Drucken dokumentierten verschiedenen Zuständen sowie an überlieferten Holzstöcken nachvollziehen.

Ein Beispiel für eine nachträgliche Modifikation eines Holzstocks findet sich in der *Madonna mit Kind* von Hans Burgkmair d. Ä. Der erste Zustand dieses Holzschnittes hat sich in einem Exemplar im Ashmolean Museum (Oxford) erhalten und zeigt Maria mit dem Kind unter einem angeschnittenen Bogen, in den auf der linken Seite die Jahreszahl 1508 und das Künstlermonogramm HB eingeschrieben ist (Abb. 12).

Zehn Jahre später wurde der Holzstock aktualisiert, indem man den linken Bogen der Null abarbeitete und auf diese Weise die Jahreszahl 1518 herstellte (Abb. 13). Zu einem nicht näher bestimmbareren späteren Zeitpunkt war zwar noch das Motiv von



Abb. 15a: Hans Burgkmair d. Ä. (Entwurf): *Madonna mit Kind*, 1508 und nach 1518; Holzstock, Vorderseite; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 132 r).
Abb. 15b: Hans Burgkmair d. Ä. (Entwurf): *In Arabia*, um 1508; Holzstock, Rückseite; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 132 v).

Interesse, aber die architektonische Rahmung offenbar als unmodern empfunden worden, denn nun wurde der Bogen in Renaissanceformen mit Kassettierungen erneuert (Abb. 14).⁵³ Wie die Modernisierung vorgenommen wurde, ist am Holzstock selbst abzulesen. Dieser wurde oberhalb der Kapitelle und des Kopfes der Maria ausgesägt und durch den neuen Bogen ergänzt, wie die Fugen zeigen (Abb. 15a, b). Auf seiner Rückseite befindet sich eine wohl verworfene Szene (*In Arabia*) aus der Serie *Der Kunig von Gutzin* von Hans Burgkmair, die dadurch an ihrem linken Rand abgearbeitet wurde.⁵⁴ Im Fall dieses Holzstocks ist nicht nur das Material durch beidseitige Nutzung ökonomisch verwertet worden. Ebenso ist die Aktualisierung des Motivs der Madonna mit Kind in Datum und später in architektonischer Rahmung Teil dieses ökonomischen Umgangs: Ein populäres Motiv wurde offenbar durch Anpassung an den Zeitgeschmack bewahrt und damit marktgängig gehalten. Auch an einem Holzstock der Ehrenpforte Kaiser Maximilians (*Feldzug in Flandern – Bündnis mit Heinrich VIII.*) ist diese Art späterer Einfügungen noch am Original nachzuvollziehen. Hier

⁵³ Campbell Dodgson brachte die spätere Ergänzung mit Hans Weiditz in Verbindung, vgl. Dodgson, Campbell: *Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. 2 Bde., Bd. 2. London 1903–1911, S. 73–74, Nr. 13.

⁵⁴ Hans Burgkmairs Serie *Der Kunig von Gutzin* entstand 1508. Daher sind wohl auch die verworfene Szene mit der Inschrift *In Arabia* und der ursprünglich 1508 datierte Madonnenholzschnitt zeitlich in unmittelbarer Nähe entstanden.

nahm der Formschneider Hieronymus Andreae in ungleich komplizierterer Form mit-ten im Block zwei Auswechslungen an der Reiterfigur Kaiser Maximilians vor.⁵⁵

Jenseits bekannter Bild-Textkombinationen bietet auch das Bild selbst immanente Möglichkeiten zur Integration unterschiedlicher Textsorten. Dabei bleibt der xylografische Text, wie er bereits in den frühen Blockbüchern erscheint, nicht die einzig mögliche Form (vgl. Abb. 4 und 8). So ließen sich Bildinschriften auch mittels Bleiletern direkt in den Holzstock einfügen. Hierfür wurden Ausklinkungen aus dem Holzblock vorgenommen und anschließend die Bleiletern eingeklebt. Das Beispiel eines Holzstocks mit dem Monogramm von Martin Weigel und der Darstellung der *Hochzeit zu Kana* zeigt solche für erklärenden Text ausgesparte Stellen, die im Block auch die Schriftrahmung vorsehen. Bei dem Peter Flötner zugeschriebenen Holzschnitt der *Allegorie der Tyrannei* wird erkennbar, wie die Bleiletern im Holzstock eingefügt wurden (Abb. 16, 17).

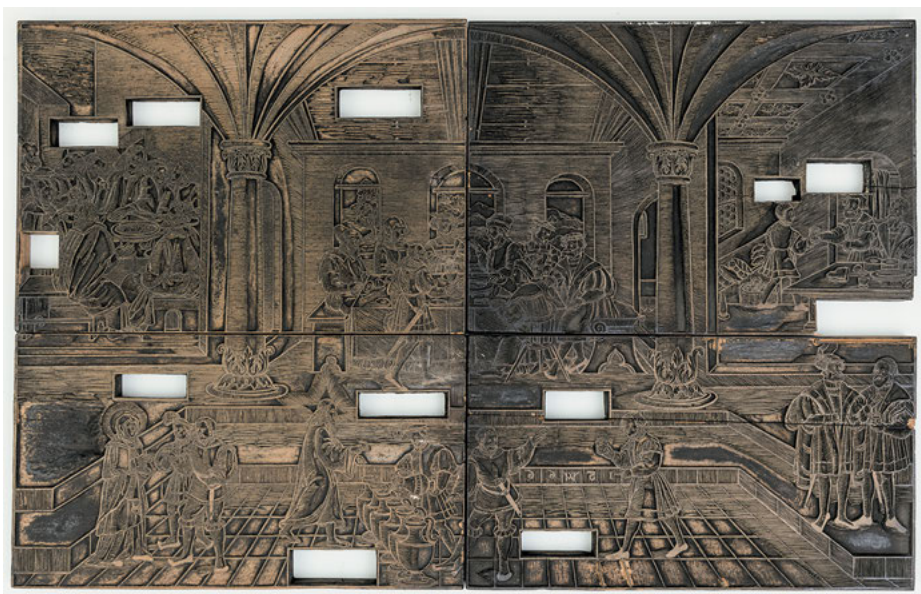


Abb. 16: Martin Weigel (Entwurf): *Hochzeit zu Kana*, 1566, vierteiliger Holzstock, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 021).

Auch Künstlermonogramme wurden im 16. Jahrhundert mitunter als Bleiletern eingefügt, wie das Monogramm von Hans Sebald Beham auf dem entsprechenden Stock für den achteiligen Riesenholzschnitt *Der verlorene Sohn* zeigt (Abb. 18). Die Verwendung

⁵⁵ Ehrenpforte Kaiser Maximilians I.; C'2 – Historie Nr. 10 (Bild), Inventarnr.: HO2006/89, Albertina, Abb.: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[HO2006/89\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[HO2006/89]&showtype=record) (09.07.2023). Vgl. auch Schauerte 2001 (wie Anm. 12), S. 282–283, 442.



Abb. 17: Peter Flötner (Entwurf, zugeschrieben): *Der arm gemein Esel (Allegorie der Tyrannei)*, um 1525; Holzstock; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 011).



Abb. 18: Hans Sebald Beham (Entwurf): *Der Verlorene Sohn*; Holzstock; Detail mit Monogramm in Bleiletter; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 180-8).

von Bleiletern für Inschriften oder auch Monogramme hatte den Vorteil, dass ein gleichmäßiges Schriftbild erzielt und Fehler bei einzelnen Buchstaben durch die notwendige Seitenverkehrung im Holzstock vermieden werden konnten. Zugleich ließ sich ein Bleileterntext schneller herstellen und korrigieren als ein xylografischer. Selbst der Wechsel der Sprache von Latein zu Deutsch und umgekehrt ließ sich auf diese Weise vornehmen und so mit einem Werkstück die Absatzmöglichkeiten der Holzschnitte erhöhen, die damit zugleich auf unterschiedliche Publikumserwartungen reagierten.



Abb. 19: Erhard Schön (Entwurf, zugeschrieben): *Landsknecht und Frau*; undatiert; Holzstock; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (DE 023).



Abb. 20: Erhard Schön (zugeschrieben): *Landsknecht und Frau*, 1521–1535; Holzschnitt; London, The British Museum (Mus.-Nr. E.8.115).

Mitunter wurden die Holzblöcke nach den Erfordernissen der ‚Beschriftung‘ bearbeitet. Das wird deutlich an einer Reihe von Druckstöcken mit Darstellungen von Landsknechten aus der Sammlung Derschau, deren Oberkanten oft nicht gerade, sondern verschiedenartig, beispielsweise in Stufenform verlaufen. Erst an den überlieferten Holzschnitten ist der Grund dafür auszumachen: Man schnitt die Oberkanten zu, um jeweils Text, in diesem Fall in Form von Drucklettern, an der gewünschten Position bildnah platzieren zu können. Die variierenden Oberkanten machen evident, in welcher Weise die Druckstöcke für den zeitgleichen Druck von Bild und Text angepasst wurden (Abb. 19, 20). Auch diese Aussparungsvariante ermöglichte den schnellen Wechsel von Text oder Personenbezeichnung und demonstriert Ausführungsoptionen für einen Markt, der auf differente Interessenslagen zu reagieren vermag.

Der Vielfalt der Bild-Textkombinationen ist schließlich die durchaus überraschende Varianz unterschiedlicher Holzarten für Druckstöcke gegenüberzustellen. Bekannt ist, dass oft harte Obsthölzer, speziell Birnbaumholz, zum Einsatz kamen, da diese einen sehr dichten, regelmäßigen Faserverlauf haben und weniger zur Verwerfung neigen. Der älteste überlieferte Holzstock der sogenannte *Bois Protat*, um 1370 (Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris), ist jedoch aus Walnussholz ge-

fertigt und könnte für den Zeugdruck gedient oder eine Zwischenstellung zum Holzschnitt eingenommen haben, wie Richard S. Field vermutete.⁵⁶

Neben den Artefakten selbst geben auch Schriftquellen zu den verwendeten Hölzern Auskunft. So überliefert Cennino Cennini in seinem *Libro dell'arte*, dass für den Zeugdruck Nuss- oder Birnbaumholz zu verwenden sei.⁵⁷ Hans Sachs wiederum lässt in seinem Ständebuch *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden* (1568) den Reißer erklären, dass er seine Entwürfe auf Lindenholz anfertige. „Ich bin ein Reisser frů vnd spet // Ich entwürff auff ein Linden Bret // Bildnuß von Menschen oder Thier// Auch gewechß mancherley monier // Geschriff / auch groß Versal buchstaben // Historj / vnd was man wil haben [...]“.⁵⁸ Dass Sachs das in der Nürnberger Skulptur vorherrschende Lindenholz nicht wahllos oder gar aus Versehen für seine Zeilen herausgegriffen hatte, belegt der achteilige Holzstock für den Riesenholzschnitt *Das Gleichnis vom verlorenen Sohn* von Hans Sebald Beham, für den jüngst Lindenholz als Material identifiziert werden konnte.⁵⁹ Matthäus Merian schließlich fügte seiner bereits erwähnten Ausgabe der Übersetzung von Tommaso Garzonis *Piazza Universale* (1641) eine Passage zur Druckgrafik aus eigener Feder ein. In dem Abschnitt über den Formschneider heißt es: „Die auffgerissene Figuren werden von den Formschneidern in Bux, Birnbaum vnd ander dergleichen hartes Holtz geschnitten vnd zum Truck bereitet“.⁶⁰ Und Jean-Michel Papillon wiederum zählt im zweiten Band seines *Traité historique et pratique de la gravure en bois* (1766) im Kapitel über „die Hölzer, die für den Holzschnitt geeignet sind“ Buchsbaum, Speierling und Birne auf. Darüber hinaus verweist er auf den Apfelbaum, die wilde Birne sowie auf Kirsche und Vogelkirsche als sehr harte Hölzer: „Les meilleurs bois pour graver sont le Buis, le Cormier & le Poirier; on se sert aussi quelquefois du Pommier Privé &: Sauvage, du Poirier Sauvage qu'on appelle Sauvageon, & qui est plus ferme que le Poirier ordinaire, du Cérissier, & du Mérisier; ce dernier Bois est très-dur.“⁶¹

Holzuntersuchungen an den Druckstöcken der Sammlung Derschau im Berliner Kupferstichkabinett 1964 und 2004 identifizierten Hölzer aus der Familie der Rosenge-

56 Field, Richard S.: „Der frühe Holzschnitt. Was man weiß und was man nicht weiß“. In: Parshall / Schoch 2005 (wie Anm. 39), S. 19–35, hier: S. 22.

57 „Quando vuoi dipigniere il tuo panno lino, una quantità di sei o di venti braccia, avolgilò tutto e metti la testa del detto panno in sul detto telaro; e abi una tavola di *nocie o di pero*, pur che ssia di legniamè ben forte, e 'ssia di spazio chome sarebbe una prieta chotta, over mattone“, Cennini, Cennino: *Il Libro dell'Arte di Cennino Cennini*. Hg. von Fabio Frezzato. Vicenza 2003, S. 195. [Kursivierung im Zitat L. C.] Vgl. auch Falk 2021 (wie Anm. 6), S. 194–195.

58 Sachs 1568 (wie Anm. 29), unpag.

59 Vgl. DE 180. Diese Identifikation wurde 2022 im Zuge der Ausstellung *Holzschnitt. 1400 bis heute* des Berliner Kupferstichkabinetts durch den Diplom-Restaurator Christian Fischer via Autopsie vorgenommen. Vgl. Ausst.-Kat. *Holzschnitt. 1400 bis heute*. Hg. von Christien Melzer / Georg Dietz. Berlin, Kupferstichkabinett, 2022. Berlin 2022, S. 86. Von einem Versehen des Hans Sachs ging noch Tilman Falk aus, Falk 2021 (wie Anm. 6), S. 195.

60 Garzoni 1641 (wie Anm. 30), S. 365.

61 Papillon, Jean-Michel: *Traité historique et pratique de la gravure en bois*. 3 Bde., Bd. 2 Paris 1766, S. 75.

wächse (*Rosaceae*) und hier der Unterfamilie der Kernobstgewächse (*Pomoideae*). Deutlich wurde jedoch, dass die nähere Bestimmung aufgrund der großen strukturellen Übereinstimmungen dieser Unterfamilie mit zerstörungsfreien oder minimalinvasiven Methoden kaum weiter zu differenzieren ist.⁶² Das heißt aber auch, dass alle zu dieser Gruppe gehörigen Hölzer als Material für Druckstöcke in Betracht zu ziehen sind, auch wenn gemeinhin das hierzu gehörige Birnbaumholz in Sammlungskatalogen angegeben ist.

Die möglichen, zur Unterfamilie der *Pomoideae* zählenden Holzarten sind nach Mareike Penkuhn, die eine der Untersuchungen vorgenommen hat: Birnbaum, Apfelbaum, Eberesche, Elsbeere, gewöhnliche und nordische Mehlbeere, Speierling sowie Weißdorn. Trotz der nicht zweifelsfrei verifizierbaren Identifizierungsmöglichkeiten innerhalb der Gruppe der *Pomoideae* nimmt Penkuhn auf der Grundlage ihrer Autopsie eine tentative Zuordnung der beprobten Stöcke zu möglichen Kernobsthölzern zu. Dabei unterscheidet sie zwei größere Gruppen: Die erste umfasst Birne, Apfel oder Weißdorn, der sie zwanzig Derschau-Nummern zuordnet; die andere Gruppe enthält Eberesche, Elsbeere, gewöhnliche und nordische Mehlbeere oder Speierling, die sie für acht Derschau-Nummern wahrscheinlich macht.⁶³ Darüber hinaus konnte Penkuhn für den Holzstock eines unbekannten Künstlers mit einer *Verkündigung an Maria* zweifelsfrei Erle als Holzart nachweisen.⁶⁴

Das in der Sammlung Derschau bis dato nicht nachgewiesene Kirschbaumholz, das Jean-Michel Papillon in der Aufzählung geeigneter Hölzer für den Formschnitt nennt, lässt sich wiederum für ein ausgesprochen repräsentatives Stück belegen.⁶⁵ Es handelt sich um den sechsteiligen monumentalen Druckstock für den Riesenholzschnitt der herzförmigen Weltkarte, die mit dem Namen des Kartografen Hajji Ahmed in Verbindung gebracht wird, und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstand. Für diese Holzstöcke, heute in Venedig, ist Kirschbaumholz belegt.⁶⁶

Die Expansion des gedruckten Bildes schlägt sich in einer weiteren polyvalenten Dimension nieder: in den Auflagenhöhen, die diese Drucktechnik zu erreichen ver-

62 Jäger, Klaus-Dieter / Kroll, Renate: „Holzanatomische Untersuchungen an den Altdorfer-Stöcken der Sammlung Derschau. Ein Beitrag zur Methodik von Holzbestimmungen an Kunstgegenständen“. In: *Forschungen und Berichte* 6, 1964, S. 24–39; Penkuhn, Mareike: *Holz in der Kunst. Holzbiologische Betrachtungen anhand der kunsthistorischen Druckstock-Sammlung Becker-Derschau aus dem Kupferstichkabinett zu Berlin*. Dipl.-Arbeit, Fachhochschule Eberswalde, 2004 (Typoskript).

63 Penkuhn 2004 (wie Anm. 62), S. 52, 85.

64 Penkuhn 2004 (wie Anm. 62), S. 53. (Vgl. DE 123).

65 Die Arbeit von Mareike Penkuhn konnte nur einen kleinen Ausschnitt der Derschau Sammlung berücksichtigen, die mehr als 1000 Einzelobjekte umfasst. Daher sind weitere Holzarten nicht auszuschließen, wie bereits der Druckstock aus Lindenholz beweist, vgl. oben.

66 Bellingeri, Giampiero: „La turchizzazione di un Mappamondo“. In: Baumgärtner, Ingrid / Falchetta, Piero (Hg.): *Venezia e la nuova oikoumene. Cartografia del Quattrocento*. Rom 2016, S. 133–155, hier: S. 136–137. Die Holzstöcke gehören der Biblioteca Nazionale Marciana, ausgestellt sind sie derzeit im Museo Civico Correr, Venedig.

mag. Damit ist ein wichtiger Faktor nicht nur seiner materiellen Bedeutung angesprochen, sondern auch der Polyvalenz des Materials selbst. Denn der Hochdruck und besonders die Verwendung robuster Obstbaumhölzer machten im Vergleich zum Kupferstich ungleich höhere Auflagen möglich. Hochrechnungen, die Christoph Reske für die 1493 in Nürnberg gedruckte *Schedelsche Weltchronik* allein anhand der heute noch sicher belegbaren Exemplare vornahm, ergaben, dass insbesondere der kleine Druckstock einer Papstbüste, die in der Chronik mehrfach verwendet wurde, bis zu 25 000 Mal abgedruckt wurde. Die Städtedarstellung wiederum, die in verschiedenen Kontexten als Troja, Pisa, Verona, Toulouse und Ravenna wiederholt wurde, kam knapp 10 000 Mal zum Abdruck und die ganzseitige Abbildung des Jüngsten Gerichts wurde 1630 Mal gedruckt.⁶⁷ Die quantitativen Differenzen der Abdrucke zeigen, dass sich diese Zahlen nicht verallgemeinern lassen.⁶⁸ Sie belegen indes das prinzipielle Vervielfältigungspotenzial, das in den Druckstöcken liegt und mit ihnen ein Potenzial für die Popularisierung und Verbreitung jedweden Bildes, sei es sakral oder profan.

Transformationen

Mehrfach ist bisher im Zusammenhang mit Bilddruckstöcken von symbolischem Kapital die Rede gewesen. Was ist darunter zu verstehen? Es geht dabei um die immateriellen Werte der künstlerischen Arbeit und des Kunstwerks und ihrer Rolle jenseits von Druckereien in Sammlungen. Mit anderen Worten: Es geht um ihre Bedeutung als Lieferanten von Sozialprestige, kulturellen Kommunikationen sowie nicht zuletzt um ihre eigene ästhetische Faszination, die sich an das dreidimensionale Objekt bindet. Der Kunstdiskurs steht dabei bereits in der Frühzeit dieser Gattung vor dem der Vervielfältigung. Die ästhetische Frage ist in allen ihren Teilen des kunsttechnologischen Prozesses im theoretischen Diskurs dominant gegenüber der Verbreitungsfrage. Dafür stehen gleichermaßen die eingangs zitierten Lobpreise von Otto Beckmann und Leonhart Fuchs und selbst die großen Kunstschriftsteller wie Giorgio Vasari. Dabei ist es überraschend, in welcher Weise ein Otto Beckmann den künstlerischen Wert des in Holz geschnittenen Bildes in Gestalt des Formschneiders in das Zentrum stellt und zu den höchsten Vergleichen gelangt. Im Holzschnitt sieht er eine Transformation der Malerei in Skulptur vollzogen. Beckmann und Fuchs hatten erkannt, dass es am Ende der Techniker ist, der in hoher Kunstfertigkeit das ‚Original‘ – als Werkzeug sowie

⁶⁷ Reskes Rechengrundlage bilden die sicher belegbaren 1287 lateinischen und 343 deutschen Exemplare, Reske 2009 (wie Anm. 16), S. 75–76.

⁶⁸ Ein Plädoyer für einen differenzierten Umgang und Zurückhaltung bei Extrapolationen von Auflagenzahlen Eisermann, Falk: „Fifty Thousand Veronicas. Print Runs of Broadsheets in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries“. In: Pettegree, Andrew (Hg.): *Broadsheets. Single-sheet Publishing in the First Age of Print*. Leiden 2017, S. 76–113, bes. S. 112–113.

bildgebendes und bildreproduzierendes Objekt zugleich – fertigstellt. Diese Eigenschaft, zugleich Werkzeug wie auch genuines Kunstobjekt zu sein, macht die Wertschätzung der Bilddruckstöcke als Sammlungsobjekte jenseits ihres instrumentalen Charakters ebenso überraschend wie plausibel. Aber auch als Sammlungsobjekte waren Druckstöcke Transformationen nun in der Zeit unterzogen. Denn in dem Augenblick, in dem sie erneut zum Abdruck gelangten, also für den Moment refunktionalisiert und ihre Bilder einer zeitlich von ihren Entstehungskontexten entrückten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, figurierten sie in völlig neuen Wahrnehmungskontexten, die mit ihnen antiquarische Neugier befriedigten, erzieherischen Funktionen folgten oder auch kunsthistorische Interessen bedienten. Daher verwundert es am Ende nicht, dass Johann Georg Sulzer das druckgrafische Produkt, nämlich das reproduzierte Bild, hier des Kupferstiches, folgendermaßen charakterisiert: Man erkenne in der Kupferstecherkunst „den vorzüglichen Werth [...]. Nur durch sie kommen die beträchtlichsten Werke der großen Mahler, deren Originale in den Pallästen der Großen verschlossen sind, in die Wohnungen der Bürger“.⁶⁹ Damit ist zugleich eine entscheidende weitere Transformation angesprochen, nämlich die Rolle des reproduzierten Bildes in sozialen Wahrnehmungskontexten der Künste – und ihre Popularisierung.

Abkürzungsverzeichnis

DE + Nr.	Inventarnummer der Druckstocksammlung des Hans Albrecht von Derschau, Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin
GW	Gesamtkatalog der Wiegendrucke
VD 16	Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (VD 16)

Bibliografie

- Anonym: *Dye zaigung des hochlobwürdigen hailigthums der Stifftkirchen aller hailigen zu wittenburg*, Wittenberg 1509 (VD16 Z 250).
- Ausst.-Kat. *German Renaissance prints 1490–1550*. London, British Museum, 1995. Hg. von Giulia Bartrum. London 1995.
- Ausst.-Kat. *Holzschnitt. 1400 bis heute*. Berlin, Kupferstichkabinett, 2022. Hg. von Christien Melzer / Georg Dietz. Berlin 2022.
- Ausst.-Kat. *I legni incisi della Galleria Estense, quattro secoli di stampa nell'Italia settentrionale*. Modena, Galleria Estense, 1986. Hg. von Maria Goldoni. Modena 1986.

⁶⁹ Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. 2 Bde., Bd. 2 Leipzig 1771–1774, S. 638.

- Bauch, Gustav: „Zur Cranachforschung“. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 17, 1894, S. 421–435.
- Baumann, Brigitte / Baumann, Helmut: *Die Kräuterbuchhandschrift des Leonhart Fuchs*. Stuttgart 2001.
- Becker, Rudolph Zacharias: *Holzschnitte alter deutscher Meister in den Original-Platten gesammelt von Hans Albrecht von Derschau: Als ein Beytrag zur Kunstgeschichte herausgegeben und mit einer Abhandlung über die Holzschnidekunst und deren Schicksale begleitet von Rudolph Zacharias Becker*. 3 Bde. Gotha 1808–1816.
- Bellingeri, Giampiero: „La turchizzazione di un Mappamondo“. In: Baumgärtner, Ingrid / Falchetta, Piero (Hg.): *Venezia e la nuova oikoumene. Cartografia del Quattrocento*. Rom 2016, S. 133–55.
- Boner, Ulrich: *Der Edelstein*, Bamberg 1461 (GW 4839).
- Buff, Adolf: „Rechnungsauszüge, Urkunden und Urkundenregesten aus dem Augsburger Stadtarchive“. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 13, 1892, S. I–XXV.
- Bushart, Magdalena: „Von der Pharmazie zur Botanik. Pflanzenbilder in Kräuterbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts“. In: Ausst.-Kat. *Maria Sibylla Merian und die Tradition des Blumenbildes von der Renaissance bis zur Romantik*. Berlin, Kupferstichkabinett – Staatliche Museen zu Berlin, 2017; Frankfurt am Main, Städel Museum, 2017/18. Hg. von Michael Roth / Magdalena Bushart / Martin Sonnabend. Berlin 2017, S. 27–32.
- Cárdenas, Livia: „Printing Tools or Art Objects. Insights into the Derschau Collection“. In: Savage, Elizabeth / Speelberg, Femke (Hg.): *Printing Things: Blocks, Plates, and Stones 1400–1900* (= British Academy Proceedings). Oxford, im Druck.
- Cárdenas, Livia: *Die Textur des Bildes. das Heilumsbuch im Kontext religiöser Medialität des Spätmittelalters*. Berlin 2013.
- Cennini, Cennino: *Il Libro dell'Arte di Cennino Cennini*. Hg. von Fabio Frezzato. Vicenza 2003.
- Dodgson, Campbell: *Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. 2 Bde. London 1903–1911.
- Eisermann, Falk: „Fifty Thousand Veronicas. Print Runs of Broadsheets in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries“. In: Pettegree, Andrew (Hg.): *Broadsheets. Single-sheet Publishing in the First Age of Print*. Leiden 2017, S. 76–113.
- Falk, Tilman: „Formschneider, Formschnitt“. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hg.): *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. Bd. X. München 2021, Sp. 190–224.
- Field, Richard S.: „Problems in the Study of Wood Blocks“. In: Savage, Elizabeth / Speelberg, Femke (Hg.): *Printing Things: Blocks, Plates, and Stones 1400–1900*. (= British Academy Proceedings). Oxford, im Druck.
- Field, Richard S.: „Der frühe Holzschnitt. Was man weiß und was man nicht weiß“. In: Ausst.-Kat. *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*. Washington, National Gallery of Art, 2005; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2005/06. Hg. von Peter Parshall / Rainer Schoch. Nürnberg 2005, S. 19–35.
- Field, Richard S.: „Kat. Nr. 4: Das Martyrium des Heiligen Sebastian, Christus-Monogramm“. In: Ausst.-Kat. *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*. Washington, National Gallery of Art, 2005; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2005/06. Hg. von Peter Parshall / Rainer Schoch. Nürnberg 2005, S. 70–73.
- Field, Richard S.: „Kat. Nr. 6: Die Kreuzigung Christi und der Heilige Christophorus“. In: Ausst.-Kat. *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch*. Washington, National Gallery of Art, 2005; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2005/06. Hg. von Peter Parshall / Rainer Schoch. Nürnberg 2005, S. 75–80.
- Fuchs, Leonhart: *De Historia Stirpium*. Basel 1542 (VD16 F 3242).
- Fulda, Adam von: *Ein ser andechtig cristenlich Buchlei aus hailige Schrifftten und Lerern*. Wittenberg 1512 (VD16 ZV 86).
- Garzoni, Tommaso: *Piazza Universale: Das ist: Allgemeiner Schawplatz, Marckt vnd Zusammenkunfft aller Professionen, Künsten, Geschäften, Händeln vnnd Handt-Wercken*. Frankfurt am Main: Merian, 1641.

- Giehlow, Karl: „Dürers Entwürfe für das Triumphrelief Kaiser Maximilians I. im Louvre“. Eine Studie zur Entwicklungsgeschichte des Triumphzuges. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 29, 1911, S. 14–84.
- Hampe, Theodor: *Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance: (1449) 1474–1618 (1633)*. 3 Bde. Wien 1904.
- Hartmann, Bernhard: „Konrad Celtis in Nürnberg“. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 8, 1889, S. 1–68.
- Jäger, Klaus-Dieter / Kroll, Renate: „Holzanatomische Untersuchungen an den Altdorfer-Stöcken der Sammlung Derschau. Ein Beitrag zur Methodik von Holzbestimmungen an Kunstgegenständen“. In: *Forschungen und Berichte* 6, 1964, S. 24–39.
- Kettner, Jasper: *Vom Beginn der Kupferstichkunde. Druckgraphik als eigenständige Kunst in der Sammlung Paulus Behaims (1592–1637)*. Phil. Diss. FU Berlin 2008. Berlin 2013, S. 93–96. <https://d-nb.info/103306257X/34> (14.03.2023).
- Kockelbergh, Iris: „The rich collection of woodblocks of the Museum Plantin-Moretus and its use in the Officina Plantiniana“. In: Olmi, Giuseppe / Simoni, Fulvio (Hg.): *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di Storia naturale nella prima età moderna*. Bologna 2018, S. 109–117.
- Landau, David: *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*. Mailand 1978.
- Landau, David / Parshall, Peter: *The Renaissance Print 1470–1550*. New Haven 1994.
- Lang, Thomas: „Simprecht Reinhart: Formschneider, Maler, Drucker, Bettmeister. Spuren eines Lebens im Schatten von Lucas Cranach d. Ä.“ In: Lück, Heiner (Hg.): *Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt*. Petersberg 2015, S. 93–138.
- Lang, Thomas / Neugebauer, Anke: „Kommentierter Quellenanhang“. In: Lück, Heiner (Hg.): *Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt*. Petersberg 2015, S. 139–293.
- Laschitzer, Simon: „Die Heiligen aus der ‚Sipp-, Mag- und Schwägerschaft‘ des Kaisers Maximilian I.“. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 5, 1887, S. 117–261.
- Leitch, Stephanie: „Burgkmair's Peoples of Africa and India (1508) and the Origins of Ethnography in Print“. In: *The Art Bulletin*, 91, 2009, 2, S. 134–159.
- Littmann, Pia: *Der Farbdruck. Innovation der Körperbildung um 1500*. Tübingen, Berlin 2018.
- Lochner, Georg Wolfgang Karl (Hg.): *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547* (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 10). Wien 1875.
- McDonald, Mark P.: „Burgkmair's Woodcut Frieze of the Natives of Africa and India“. In: *Print Quarterly* 20, 2003, 3, S. 227–244.
- Merkel, Ulrich: „Glockendon“. In: *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 56. München, Leipzig, 2007, S. 189–192.
- Metzger, Christof: „Kat. Nr. 109: Der Weißkunig Kaiser Maximilians I.: Gesandte werben um die habsburgische Prinzessin“. In: Ausst.-Kat.: *Maximilian I. (1459–1519): Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg*. Augsburg, Maximilianmuseum, 2019. Hg. von Heidrun Lange-Krach / Christoph Emmendorffer. Regensburg 2019, S. 342–343.
- Metzger, Christof: „Der Holz-Kaiser. Die Druckstöcke für Kaiser Maximilians I. Gedächtniswerk in der Albertina“. In: Ausst.-Kat.: *Maximilian I. (1459–1519): Kaiser. Ritter. Bürger zu Augsburg*. Augsburg, Maximilianmuseum, 2019. Hg. von Heidrun Lange-Krach / Christoph Emmendorffer. Regensburg 2019, S. 121–136.
- Mozzo, Marco / Piazzi, Maria Ludovica / Trivisonni, Chiara: „Il progetto di recupero, catalogazione e valorizzazione delle raccolte di matrici Soliani-Barelli e Mucchi della Galleria Estense di Modena“. In: Olmi, Giuseppe / Simoni, Fulvio (Hg.): *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di Storia naturale nella prima età moderna*. Bologna 2018, S. 101–108.
- Müller, Christian: *Das Amerbach-Kabinett. Zeichnungen Alter Meister*. Basel 1991.

- Nagler, Georg Kaspar: *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen* [...]. 5 Bde. München 1857–1879.
- Papillon, Jean-Michel: *Traité historique et pratique de la gravure en bois*. 3 Bde. Paris 1766.
- Pauli, Gustav: *Hans Sebald Beham: Nachträge zu dem kritischen Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte* (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 134). Straßburg 1911.
- Penkuhn, Mareike: *Holz in der Kunst. Holzbiologische Betrachtungen anhand der kunsthistorischen Druckstock-Sammlung Becker-Derschau aus dem Kupferstichkabinett zu Berlin*. Dipl.-Arbeit, Fachhochschule Eberswalde, 2004 (Typoskript).
- Petermann, Erwin: „Die Formschnitte des Weisskunig“. In: Musper, Heinrich Th. (Hg.): *Kaiser Maximilians I. Weisskunig*. 2 Bde. Stuttgart 1956, S. 57–147.
- Ptolemaeus, Claudius: *Cosmographia*. Lat. Übers. von Jacobus Angeli. Hg. von Nicolaus Germanus. Ulm 16. VII.1482. (GW M36379).
- Reske, Christoph: „Der Holzschnitt bzw. Holzstock am Ende des 15. Jahrhunderts“. In: *Gutenberg Jahrbuch* 2009, S. 71–78.
- Röttinger, Heinrich: *Die Holzschnitte des Georg Pencz*. Leipzig 1914.
- Rümelin, Christian: „Hans Holbeins ‚Icones‘, ihre Formschneider und ihre Nachfolge“. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 47, 1996, S. 55–72.
- Rumohr, Carl Friedrich von: *Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst*. Leipzig 1837.
- Sachs, Hans: *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden* [...]. Frankfurt am Main 1568 (VD16 S 244).
- Schauerte, Thomas: *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I.: Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*. München, Berlin 2001.
- Scheurl, Christoph: *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*. Leipzig 1509 (VD16 S 2803).
- Schoch, Rainer: „Archetypus triumphantis Romae“. Zu einem gescheiterten Buchprojekt des Nürnberger Frühhumanismus“. In: Müller, Uwe (Hg.): *50 Jahre Sammler und Mäzen. Der Historische Verein Schweinfurt seinem Ehrenmitglied Dr. phil. H.c. Otto Schäfer (1912–2000) zum Gedenken*. Schweinfurt 2001, S. 261–298.
- Simoni, Fulvio: „La natura incisa nel legno. La collezione delle matrici xilografiche di Ulisse Aldrovandi conservata all'università di Bologna“. In: *Studi di Memofonte* 17, 2016, S. 129–144, bes. S. 132, 135 f. <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-17-2016/> (20.04.2023).
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. 2 Bde. Leipzig 1771–1774.
- Timann, Ursula: *Untersuchungen zu Nürnberger Holzschnitt und Briefmalerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung von Hans Guldenmund und Niclas Meldeman*. Münster 1993.
- Wegener, Dennis: „Der Theuerdank“. In: Ausst.-Kat. *Maximilianvs. Die Kunst des Kaisers*. Tirol, Südtiroler Landesmuseum für Kultur- und Landesgeschichte, 2019. Hg. von Lukas Mardersbacher / Erwin Pokorny. Berlin 2019, S. 210–213.
- Wuttke, Dieter: „Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20, 1967, S. 321–325.
- Zimmerman, Heinrich / Kreydzi, Franz: „Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Reichs-Finanz-Archiv“. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1885, S. LXII–LXIV.
- Zimmermann-Homeyer, Catarina: *Illustrierte Frühdrucke lateinischer Klassiker um 1500. Innovative Illustrationskonzepte aus der Straßburger Offizin Johannes Grüningers und ihre Wirkung*. Wiesbaden 2018.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Universitätsbibliothek Basel: CC0 1.0.

Abb. 2a, b; 3–4; 5a, b; 6a, b; 7–9, 11; 15a, b; 16–19 Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Fotos: Markus Hilbich.

Abb. 10 Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Dietmar Katz.

Abb. 12 aus: Campbell Dodgson: „Rare Woodcuts in the Ashmolean Museum, Oxford-II. Other Woodcuts by Burgkmair“. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 39, Nr. 22, 1921, S. 68–75, hier: S. 74.

Abb. 13 Albertina, Wien: Gemeinfrei.

Abb. 14, 20 © The Trustees of the British Museum: CC BY-NC-SA 4.0.