

Die Kopie als Kunstform

Antonia Putzger
**Kult und Kunst –
Kopie und Original. Altarbilder
von Rogier van der Weyden,
Jan van Eyck und Albrecht Dürer
in ihrer frühneuzeitlichen
Rezeption.** (Bild + Bild, Bd. 5).
Berlin, Reimer Verlag 2021.
397 S., 31 Tafeln, Ill.
ISBN 978-3-496-01638-0. € 59,00

Der Buchtitel gibt etwas unscharf das eigentliche Thema des Buches an und evoziert klischeehafte Vorstellungen, die Antonia Putzger gerade vermeiden möchte. Denn das Thema ist die Kopie als Substitut. Da die Studie sich vornehmlich mit Substituten befasst, die angefertigt wurden, um Bilder aus ihrem sakralen Kontext in fürstliche Sammlungen überführen zu können, wird die Funktionsverschiebung zum zweiten zentralen Untersuchungsgegenstand der Arbeit. Genauso wie die Replik mehr als ein Nichtoriginal sei, sei es zu ungenau, nur den Wechsel vom Kultbild zum Kunstbild zu konstatieren. Putzger möchte an zwei Fallbeispielen einen differenzierteren Blick auf die Kopie als Substitut erreichen: an der Überführung von Rogier van der Weydens *Kreuzabnahme* (Abb. 1a) in den Besitz der Habsburger und an den Dürererwerbungen durch Maximilian I., Herzog von Bayern.

WIESO GENAUE KOPIEN?

Zu Recht stellt die Autorin fest, dass sich die Kunstgeschichte zu wenig mit der Kopie beschäftigt habe, weil sie ihr immer als zweitrangig erschienen sei. Sicherlich kann sie auf einzelne weiterführende Publikationen verweisen, zur *Kreuzabnahme* auf Any Powell (2006), Ariane Mensger

(2010) und Stefan Kemperdick (2010; zur abweichenden Zuschreibung an Robert Campin vgl. Thürlemann 2002), zu Dürer auf Bernhard Decker (1991), Rainer Stüwe (1998) und Anja Grebe (2013). Eine umfassende Beschäftigung mit der Replik kann die Diskussion zweier Fallbeispiele freilich nicht leisten. Gemeinsam ist beiden, dass jeweils genaue Wiederholungen angefertigt wurden. Und eben das ist nicht selbstverständlich. Im Mittelalter sind originalgetreue Kopien fast unbekannt. So geht es nicht nur darum, solche Reproduktionen von anderen Formen der Annäherung zu unterscheiden, sondern auch darum, die Gründe anzugeben, wieso die genaue Kopie aufkommen ist. Wenn berichtet wird, dass Federico Gonzaga 1524 Raffaels Porträt von Papst Leo X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi Rossi erwerben wollte, aber in Wirklichkeit eine Replik Andrea del Sartos erhielt, dann liegt der Grund für die Genauigkeit der Wiedergabe auf der Hand. Als hingegen Maria von Ungarn, die Regentin der Niederlande, 1548 Rogier van der Weydens Löwener *Kreuzabnahme* ankaufen konnte, gab es keinen zwingenden Grund für den Ersatz durch eine originalgetreue Kopie. Es war wohl weder der Name des Künstlers noch die Entstehungszeit der Tafel bekannt. 1549 stellte der spanische Adlige Vicente Álvarez fest, der das Schloss Binche besuchte, in das die *Kreuzabnahme* gebracht worden war, dass diese das beste Stück im ganzen Schloss sei. Er wusste, dass es aus Löwen stammte und dort durch eine vorzügliche Replik ersetzt worden war. Er konnte aber nicht den Namen seines Urhebers nennen, obwohl dieser zu den überlieferten Künstlernamen gehörte. Man sage, die Tafel sei vor mehr als 150 Jahren gemalt worden.

ROGIERS KREUZABNAHME IM BESITZ DER HABSBURGER

Für Putzger stellt sich nun die Frage, wieso Maria von Ungarn ein altertümliches Bild erwerben wollte und wieso die Löwener Armbrustschützen-



Abb. 1a Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme Christi, vor 1443. Malerei auf Holz, 204,5 x 261,5 cm (seitliche Höhe 152 cm). Madrid, Prado, Inv. 2825 (<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-descent-from-the-cross/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7>)



Abb. 1b Michiel Coxcie nach Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme Christi, um 1547/48. Malerei auf Holz, 201 x 268,5 cm. Berlin, Bode-Museum (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Michiel_Coxcie#/media/File:The_Descent_from_the_Cross_by_Michiel_Coxcie_a_copy_after_Rogier_van_der_Weyden,_1540-1548,_oak_-_Bode-Museum_-_DSC03179.JPG)

gilde nicht nur eine Entschädigung erhielt, sondern auch eine Kopie durch den Hofmaler Michiel Coxcie (Abb. 1b). Die Erwerbung wurde für die Regentin wesentlich teurer, als es die eines zeitgenössischen Bildes eines führenden Malers gewesen wäre. Putzger untersucht die sakrale Bedeutung des Bildes, des Hauptaltarretabels in der Armbrustschützenkapelle, zur Zeit der Substitution. Es scheint auch der Marienbruderschaft in Löwen gedient zu haben. Dennoch hätten die sakralen Funktionen von einer Tafel, die zeitgenössischen Bildformeln gefolgt wäre, übernommen werden können. Sowohl der Wunsch Marias von Ungarn, Rogiers *Kreuzabnahme* zu erwerben, als auch das Unterfangen, in Löwen die Erinnerung an das Original pflegen zu können, setzt das Prestige des Bildes im Besonderen und das Ansehen, das die altniederländische Malerei genoss, im Allgemeinen voraus.

Schon früher entstandene Kopien – so auch der sogenannte Edelheer-Altar, eine frühe Replik der *Kreuz-*

Abb. 2a Albrecht Dürer, Paumgartner-Altar, um 1498. Malerei auf Holz, Mittelbild der Geburt Christi, 155 x 126 cm. Flügelbilder mit den Hl. Georg und Eustachius, je ca. 157 x 61 cm. München, Alte Pinakothek (Putzger, Taf. XVI)



abnahme – bestätigen dieses Prestige. Zuvor hatte sich Maria von Burgund darum bemüht, Jan van Eycks *Paele-Madonna* zu erwerben. In dem ablehnenden Schreiben der Kanoniker von St. Donatian wird unter anderem angeführt, dass das Bild in Brügge als einzigartige Zierde gelte. Bemerkenswert ist, dass sich die Regentin um den Ankauf von Bildern bemühte, die auch heute noch als Glanzstücke der altniederländischen Malerei gelten. Ihr hohes Ansehen behielt die *Kreuzabnahme*, nachdem sie nach Spanien transferiert worden war. Schon 1560 billigte Filipe de Guevara Rogier van der Weyden, Jan van Eyck und Patinier zu, sich ebenso für die Erneuerung der Malerei verdient gemacht zu haben wie Raffael und Michelangelo.

Abb. 2b Jobst Harrich (zugeschr.) nach Albrecht Dürer, Geburt Christi, 1613 (?). Malerei auf Holz, 152 x 125 cm. Abbildung an den Seiten beschnitten. Nürnberg, St. Lorenz (Putzger, Taf. XVII)





Abb. 3a Albrecht Dürer, Die Hl. Johannes Evangelist, Petrus, Paulus und Markus (sog. Vier Apostel), 1526. Malerei auf Holz, je ca. 212,5 x 76 cm. München, Alte Pinakothek (Putzger, Taf. XXX)

nicht recht überzeugen, dass Maria von Ungarn den Besitz des Bildes aus der Kapelle der Armbrustschützengilde in Löwen als Ausweis der Aneignung der Burgunderherrschaft betrachtet haben soll. Es mag eher zu ihrem Herrschaftsverständnis gehört haben, über eine Pretiose des Landes zu verfügen.

DÜRERKOPIEN IN DER ERWERBUNGSSTRATEGIE MAXIMILIANS

Maximilian I. erwarb für seine Gemäldegalerie mehrere Bilder von Dürer

Wie sehr auch unter Philipp II. Rogiers *Kreuzabnahme* hochgehalten wurde, zeigt die Anordnung, bei der Restaurierung nur schadhafte Stellen auszubessern. Philipp hatte offenbar Angst, dass die Restaurierung zu einer Modernisierung des Gemäldes führen könnte. Insbesondere sollten die Inkarnate unberührt bleiben: Die Vermutung, dass es hierbei nicht um das Bild als solches, sondern um die religiös und historisch aufgeladene Substanz ging, ist wohl ein Nachhall von Kultbildtheorien, die Putzger nicht zu substantiieren vermag. Dass die *Kreuzabnahme* in Binche wie später in Spanien, erst in El Pardo und dann im Escorial, jeweils als Retabel der Schlosskapelle genutzt wurde, dass damit die originäre sakrale Funktion durch eine neue ersetzt wurde, ist für diese Annahme ein nicht ausreichender Beleg. Es kann

er und machte diese zum Zentrum seiner Sammlung altdeutscher Malerei. Er verstand sich als Dürerkenner und das mit einem gewissen Recht. Als er nicht sicher war, ob Altarbilder in der Augustinerkirche in Lyskirchen von Dürer stammten, versuchte er anhand von Durchdruckpausen zu klären, ob die zugrundeliegende Zeichnung auf Dürer zurückgehe, wusste aber sehr genau, dass ohne Autopsie nicht zu entscheiden sei, ob auch Dürer selbst die Malerei ausgeführt habe. In der Studie geht es naturgemäß nur um Erwerbungen, die Kopien als Substitute zur Folge hatten: um den *Paumgartner-Altar*, die Mitteltafel des *Heller-Altars* und die sogenannten *Vier Apostel*. Die gut dokumentierte Erwerbungs-geschichte macht differenzierte Vergleiche möglich. Beim *Paumgartner-Altar* (Abb. 2a), dessen Mitteltafel von Maximilian 1612 er-

Abb. 3b Johannes (oder Georg) Fischer nach Albrecht Dürer, Die Hl. Johannes Evangelist, Petrus, Paulus und Markus, 1627. Malerei auf Holz, je ca. 203,6 x 75,8 cm. Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus (Putzger, Taf. XXXI)



standen wurde – 1613 folgten die Flügel –, handelt sich um ein Retabel, das der Familie der Stifter ursprünglich zum Abhalten von Seelenmessen diente, das aber durch die Annahme des lutherischen Bekenntnisses diese Funktion verloren hatte. Es gehörte nun der Stadt Nürnberg.

Schon Kaiser Rudolf II. hatte sich vergeblich um den Besitz der Tafeln des Retabels bemüht. Die Erwerbungsabsichten Maximilians führten offenbar dazu, dass der Nürnberger Rat ebenso wie die Nachfahren der Stifter nach einer neuen Funktion für das Retabel in der Kirche des ehemaligen Katharinenklosters suchten. Im Antwortschreiben an den Herzog betont der Rat die Notwendigkeit, eine Kopie der Altartafel anfertigen lassen zu müssen (Abb. 2b). Man widersprach damit der Annahme des Herzogs, der Altar sei ja funktionslos geworden. Putzger vermutet, dass das Interesse des Rats und der Nachfahren der Stifter an einer weiteren Nutzung eng mit dem Namen Dürer verbunden war, der die Wandlung zur Familienmemoria begünstigt habe (hierzu Corine Schleif, *Donatio et memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*, München 1990). Gerade das Anfertigen einer Kopie zeige, dass das Vorgehen

des Rats nicht nur als Verhandlungsstrategie zu betrachten sei.

1614 bemühte sich der Herzog darum, die Mitteltafel des *Heller-Altars* in seinen Besitz zu bringen. Im Vergleich zum *Paumgartner-Altar* war die Situation eine andere. Der *Heller-Altar* diente nach wie vor als Retabel der Stiftung Hellers. Zudem war er eine Sensation für Reisende, die dem Dominikanerkloster regelmäßig Einnahmen verschaffte. Man kannte die Briefe Dürers an Heller, aus denen hervorgeht, dass der Nürnberger Maler völlig eigenständig die *Himmelfahrt* und *Krönung Mariae* gemalt habe. Es existierte also ein höchst glaubwürdiges Zertifikat der Authentizität. Maximilian bot dem Kloster eine Kopie an, die wohl erlauben sollte, weiterhin den Altar als Dürer-Altar

präsentieren zu können. Er vermied den direkten Ankauf, sondern gewährte eine jährliche Rente von 400 Gulden, ein Betrag, der dem Stiftungskapital entsprach, und wurde somit selbst Finanzier der Stiftung. Die beachtlichen Kosten zeigen einerseits das große Renommee des Retabels, andererseits die relativ schwache Verhandlungsposition des Herzogs.

Putzger kommt im Vergleich der Schriftstücke zu dem Schluss, dass Maximilian Kopien für ausreichend hielt, um die sakrale Funktion zu erfüllen, während die Originale ihren Ort in einer Sammlung hatten, in der der Kenner, zumal der fürstliche Kenner, den Wert und die Handschrift der Originale nachvollziehen könne. Dem Nürnberger Rat empfahl er anlässlich der Erwerbung der sog. *Vier Apostel* (Abb. 3a), dass der Maler Johannes (oder Georg) Fischer, den er nach Nürnberg sandte, die Bilder samt den schadhafte Stellen kopieren solle (Abb. 3b), damit niemand überhaupt bemerke, dass die Originale den Besitzer gewechselt hatten. Der Nürnberger Rat folgte diesem Vorschlag nicht. Es ist nicht überliefert, ob er sich durch diese Anregung gedemütigt fühlte. Er musste dem Substitutionsverlangen Maximilians entsprechen, wollte er in der Situation des Dreißigjährigen Krieges der Einquartierung bayerischer Truppen entgehen. Während bei der Erwerbung des *Paumgartner-Altars* die Zusicherung der herzoglichen Gnade eine zweifelhafte Gegengabe darstellte, war sie jetzt für den Nürnberger Rat von größter Bedeutung.

DIE KOPIE ALS MEISTERLEISTUNG – DAS SAKRALE BILD IN EINER GEMÄLDEGALERIE

Jobst Harrichs Kopie der Mitteltafel des *Heller-Altars* ist in einem schlechten Erhaltungszustand. Aber nicht nur deshalb wird der qualitative Abstand zu Dürer deutlich. Dennoch bleibt zu konstatieren, dass Harrich wie Fischer auf Dürers Malweise einzugehen wussten, so beim Wechsel von pastosen und dünnen lasierenden Malschichten. Das Kopieren verlangte eine besondere Art

der Kunstfertigkeit, und es bedurfte deshalb Spezialisten für diese Aufgabe. Bilder, die in mehreren Farbschichten aufgebaut sind, sind nicht genau wiederholbar. Repliken, die nicht der Werkstatt eines Meisters selbst entstammen, sind nicht mit der Kenntnis der jeweiligen Maltechnik hergestellt worden. So fällt es nicht schwer, Coxcies Replik der *Kreuzabnahme* (vgl. Abb. 1b) als Bild des 16. Jahrhunderts zu erkennen. Vergleichen wir deren verschiedene Kopien, dann sind signifikante Unterschiede zu konstatieren. Auch Coxcies Wiederholung scheint ein großes Renommee erworben zu haben, wurde sie doch selbst wieder kopiert (Granada). Als es Philipp II. nicht gelang, den *Gener Altar* zu erwerben, ließ er von Coxcie eine Kopie anfertigen, die den Vorteil hatte, dass Bildnisse des Königs und seines Vaters Karl V. eingefügt werden konnten. Auffällig ist, dass Coxcie das Retabel an prominenter Stelle, ohne Verweis auf Jan van Eyck, signierte.

Maximilian passte seine Erwerbungen ihrer neuen Funktion als Galeriebilder an. Wie allgemein angenommen, war es wohl die reformatorische Diktion, die Maximilian die Wortmitteilungen der sog. *Vier Apostel* abtrennen und nach Nürnberg zurückschicken ließ. Beim *Paumgartner-Altar* wurde offenbar die Stifterfamilie als störend erfunden. Wieso auch der kompositorisch so überaus wichtige strahlende Himmelskörper übermalt worden ist, bleibt nach wie vor ungeklärt. Die Flügel wurden in München nicht mehr mit der Mitteltafel vereinigt. In einer Art Dürer-Renaissance wurden aus den *Heiligen Georg* und *Eustachius* bloße Soldaten, die unter den weltlichen Bildern platziert wurden. Hierbei wurden nicht nur Anleihen an den Stich *Ritter, Tod und Teufel* gemacht, sondern auch das Dürermonogramm hinzugefügt. Putzger vermutet, dass die Angabe des Nürnberger Rats, die Flügel stammten nicht von Dürer, mit der er dem Erwerbungsansinnen entgegentrat, nicht ohne Eindruck bei Maximilian geblieben war.

Bilder, die aus einem sakralen Kontext stammen, können innerhalb einer Bildergalerie ähnlich wie die Druckgraphik Andacht und Kunstgenuss miteinander verbinden. Es ist gerade die Druck-

graphik, die die Anleitung zur Wahrnehmung von Dürergemälden mit religiösen Sujets innerhalb einer Sammlung liefert. Putzger folgt hier den Spuren der beeindruckenden Studie von Anja Grebe *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms* (Petersberg 2013), die die Auswirkungen der Dürerrezeption auf die Beurteilung seines Werkes nachgezeichnet hat. Putzger möchte deutlich machen, dass Maximilians Bildergalerie im Einklang mit gegenreformatorischen Positionen stand. Denn Bilder, die ih-

re liturgische Funktion verloren hatten, konnten durchaus weiterhin der religiösen Erbauung dienen.

PROF. DR. MARTIN BÜCHSEL
 Kunsthistorisches Institut
 der Goethe-Universität,
 Senckenberganlage 31, 60325 Frankfurt a. M.
 buechsel@kunst.uni-frankfurt.de

Early Modern Italy's Women Artists

By Her Hand: Artemisia Gentileschi and Women Artists in Italy, 1500–1800.

Ed. by Eve Straussman-Pflanzer and Oliver Tostmann with Essays and Entries by Babette Bohn, Claude-Douglas Dickerson III, Jamie Gabbarelli, Hilliard Goldfarb, Lara Lea Roney, Joaneath Spicer, Eve Straussman-Pflanzer, and Oliver Tostmann. Wadsworth Atheneum Museum of Art (30 September 2021–9 January 2022) and Detroit Institute of Arts (6 February 2022–29 May 2022). Detroit Institute of Arts, distributed by Yale University Press, New Haven/London 2021. 208 p., 132 colour, 14 b/w ill. ISBN 978-0-3002-5636-9. \$ 40.00

Garzoni at the Uffizi (2020), *Artemisia* at the National Gallery, London (2020–21), *Fede Galizia: mirabile pittoressa* at the Castello del Buonconsiglio in Trent (2021), *Elisabetta Sirani. Donna virtuosa, pittrice eroina* at the Galleria BPER Banca in Modena (2021), and *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice* at the Palazzo Corsini, Rome (2021–22).

Meanwhile, Lund Humphries and Getty Publications have embarked on a new series, *Illuminating Women Artists*. Like the group exhibition under review, its first subseries will be devoted to Renaissance and Baroque women artists, which was also the focus of *De dames van de barok. Vrouwelijke schilders in het Italië van de 16de en 17de eeuw* at the Museum voor Schone Kunsten in Ghent (2018), as well as *Le Signore dell'Arte. Storie di donne tra '500 e '600* at the Palazzo Reale, Milan (2021), an ambitious exhibition that occurred too late to be considered in *By Her Hand*. Surprisingly, the now-discredited approach of essentialism – that all women share common characteristics due to their sex – survives in *Le Signore dell'Arte*, where Alain Tapié, a co-curator of the exhibition, embraces the concepts of a “mano donnesca” and “femminino universale” (Barker 2021, 6). *By Her Hand* was much smaller than *Le Signore dell'Arte*, consisting of sixty-two paintings, prints, drawings and one sculpture, by eighteen women artists (plus a drawing after the Antique *hors catalogue* by Marietta Robusti), spanning two

The exhibition *By Her Hand: Artemisia Gentileschi and Women Artists in Italy, 1500–1800* handsomely contributes to the growing recognition of early-modern Italian women's cultural accomplishments through art exhibitions. The most recent ones that have focused on individuals include *A Tale of Two Women Painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana* at the Museo del Prado (2019), *La grandezza dell'universo' nell'arte di Giovanna*