



REIMER
Bild+Bild

Herausgegeben von
Gerd Blum, Steffen Bogen,
David Ganz und Marius Rimmele

Band 5

Antonia Putzger

KULT UND KUNST – KOPIE UND ORIGINAL

Altarbilder von Rogier van der Weyden, Jan van Eyck
und Albrecht Dürer in ihrer frühneuzeitlichen Rezeption

Reimer

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT

Zugl.: Berlin, Technische Universität, Diss., 2017 u. d. T. Kult und Kunst, Kopie und Original.
Fallstudien zu Aneignung, Wiederholung und Ersatz von Altarbildern in der Frühen Neuzeit

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

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam · Berlin
Umschlagabbildung: Michiel Coxcie nach Rogier van der Weyden, *Kreuzabnahme Christi*,
um 1547/48 (Ausschnitt). Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Foto: Jörg P. Anders
Druck: Beltz Grafische Betriebe GmbH · Bad Langensalza

© 2021 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01638-0 (Druckfassung)
ISBN 978-3-496-03044-7 (PDF)

Inhalt

- 9 Vorwort und Dank
- 13 Einleitung
- 17 Bilder werden ersetzt: Original und Substitut zwischen Kunst und Kult
 - Zum Forschungsstand
 - Das Substitut: Typologie und theoretische Verortung
 - Kunst und Kult
 - Objekte und Bezugssysteme im Wandel: Auswahl der Fallbeispiele und methodischer Ansatz

TEIL I: *KREUZABNAHME* UND *GENTER ALTAR* – KOPIEN, SUBSTITUTION UND ÜBERTRAGUNG AN DEN SPANISCHEN HOF

- 37 Zwischen sakraler und höfischer Rezeption: die *Kreuzabnahme* Rogier van der Weydens und ihre erste Substitutkopie
 - Substitution der *Kreuzabnahme* in Löwen: Rahmenbedingungen des Tauschhandels und Kriterien der Wertzuschreibung
 - Rezeptionsbedingungen in der Armbrustschützenkapelle und Erwartungen an das Substitut
 - Marienkult und sakrale Rezeption nach der Aufstellung des Retabels
 - Die Kopie als Lektüre und Blick auf das Original
 - „Das beste Stück im ganzen Schloss“ – die *Kreuzabnahme* in Binche
 - Zur *Kreuzabnahme* als Altarbild in der Schlosskapelle
- 79 Ein strategischer Anachronismus: Michiel Coxciens *Alcázar-Retabel* für Philipp II.
 - Hintergründe für den Auftrag des Retabels
 - Eine treue Kopie nach Jan van Eyck?
 - Pictor regis, pictor laureatus*: Signatur und Selbstbildnis Michiel Coxciens
 - Burgundität und Eucharistie-Frömmigkeit der spanischen Habsburger
 - Lamm Gottes und Leib Christi: zur Verknüpfung von dynastischer und religiöser Inszenierung

111 Visuelle Form und materielle Substanz: die *Kreuzabnahme* und ihre Kopien in Spanien

Neuverortung der *Kreuzabnahme* im Jagdschloss El Pardo

Die zweite Substitution der *Kreuzabnahme*

Die Translatio in den Escorial und das Originalitätsverständnis Philipps II.

Restaurierung des Bildes und Zuschreibung an Rogier van der Weyden

Zur *Kreuzabnahme* und ihren Flügelbildern im Escorial

Entstehung eines Bildernetzes: die spanischen Kopien

TEIL II: *PAUMGARTNER-* UND *HELLER-ALTAR* –
SUBSTITUTION IN DEN REICHSSTÄDTEN UND AUFNAHME
IN DIE MÜNCHNER SAMMLUNG

153 Sakrale Kontexte im Wandel: Albrecht Dürers Altarbilder in den Reichsstädten Frankfurt und Nürnberg

Herzog Maximilian I. von Bayern verhandelt mit den Reichsstädten Nürnberg und Frankfurt: die Auswertung der schriftlichen Quellen

Seelenstiftung, Kompensation und Nachleben – zur kontextuellen Einbettung des Frankfurter *Heller-Altars*

Bürgerliche Seelenstiftung und protestantische Memoria: der *Paumgartner-Altar* vor und nach seiner Substitution

Kopie und Originalitätsverständnis in Nürnberg

Jobst Harrichs Kopien nach Albrecht Dürer

Zur Rezeption Dürers in Nürnberg um 1600

209 Vom Altarbild zum Sammlerstück: Erwerbungsstrategie und Originalitätsverständnis Maximilians I. von Bayern

Vorläufer der Substitutionspraxis Maximilians von Bayern

Substitution als Erwerbungsstrategie

Genese einer kennerschaftlichen Unterscheidung von Original und Kopie

Der Originalbegriff Maximilians von Bayern und der Umgang mit den Bildern in der Münchner Kammergalerie

Abgrenzung des Original- und Kunstbegriffs Maximilians I. von Bayern

245 Das religiöse Kunstwerk im Münchner Sammlungskontext

Warum also Dürer? Mögliche historische und religiöse Motive

Die fürstliche Galerie als Ort des religiösen Bildes – Problemstellung und Ansätze

Von Quiccheberg zu Paleotti: Sammeln, Präsentation und Rezeption von Kunst nach gegenreformatorischen Kriterien

Konvergenzen und Spannungen zwischen Inhalt und Form der Bilder in der Kammergalerie
Sammlung versus Sakralraum

281 Kult und Kunst – Kopie und Original: Fazit

Fragestellung, Ausgangsprämissen, Objektauswahl

Funktion und Rezeption: Vergleichsmomente und Unterschiede

Institutionen: Sakralraum und Seelenstiftung, Sammlung und Hofkapelle

Kopie und Original

Allgemeine Schlüsse und Reflexion der Methode

297 Anmerkungen

366 Bibliografie

Sekundärliteratur

Quelleneditionen und publizierte Quellentexte

395 Bildnachweise

Tafeln

Abbildungen

399 TAFELN

Vorwort und Dank

Wer im Berliner Bode-Museum auf ein großformatiges Tafelbild mit einer Darstellung der Kreuzabnahme Christi trifft, könnte zunächst denken, der Prado habe die berühmte, Rogier van der Weyden zugeschriebene *Kreuzabnahme* nach Berlin verliehen. Es braucht einen zweiten Blick und Kenntnisse der altniederländischen Malerei, bestenfalls auch eine gute Vergleichsabbildung der Madrider Tafel, um zu verstehen, dass es sich bei der Berliner Version nicht um ein Bild des frühen 15. Jahrhunderts handelt, sondern um eine spätere Kopie. Auch das Wissen, dass solche treuen Kopien in den südlichen Niederlanden vermehrt ab dem fortgeschrittenen 15. Jahrhundert auftraten, hilft bei dieser Einordnung. Gemeint sind Kopien, deren hohen Übereinstimmungsgrad mit ihren Vorlagen auch unser heutiger Blick, der durch moderne Reproduktionstechniken geprägt und an Vergleichsabbildungen geschult ist, noch anerkennt.

Mit der Neugier, welche Motivation hinter der Anfertigung einer solchen frühneuzeitlichen Kopie gesteckt haben könnte, begannen meine Forschungen – zunächst für meine Masterarbeit (2010), dann für die Dissertation. Tatsächlich ist es auch unter Kunsthistoriker*innen kaum bekannt, dass im 16. und 17. Jahrhundert mit zunehmender Häufigkeit Altarbilder aus ihren sakralen Kontexten entfernt wurden, in den Besitz hochrangiger Fürsten übergingen und an ihren ursprünglichen Standorten durch Kopien ersetzt wurden. Warum aber gaben sich die sakralen Institutionen mit den Kopien zufrieden, während die Fürsten die Originale für sich beanspruchen konnten? Wurden die Originale umgehend von „Kultbildern“ zu „Kunstwerken“ umgewidmet, während die Kopien allein die sakrale Funktion fortführten? Diesen Fragen widmet sich die vorliegende Studie, die 2016 als Dissertationsschrift an der Technischen Universität Berlin eingereicht und im Januar 2017 im Rahmen einer wissenschaftlichen Aussprache „verteidigt“ wurde. Sie nimmt Werke in den Fokus, die auf den ersten Blick wissenschaftlich gut aufgearbeitet sind; die Voraussetzungen, Implikationen und Folgen ihrer Substitutions- und Transfergeschichten waren jedoch noch unzureichend untersucht.

Meine Erforschung des umrissenen Themenfeldes erfolgte im Wesentlichen in den Jahren 2009 bis 2016. Parallel entstandene Forschungsarbeiten zu verwandten oder relevanten Themen sowie nach 2016 erschienene Publikationen konnten für die Druckfassung nur noch in Ausnahmefällen berücksichtigt werden. Abgesehen von wenigen Verweisen auf neuere Forschungsliteratur sowie einer redaktionellen Überarbeitung entspricht die publizierte Studie meiner 2016 vollendeten Dissertation.

Herzlich danke ich Magdalena Bushart für die Betreuung meines Forschungsvorhabens, ihre stete Bereitschaft, meine Ideen und Entwürfe ausführlich zu diskutieren, sowie ihre Anregungen, weitere Fragen zu stellen und den Horizont der Studie zu erweitern. Margit Kern danke ich sehr für ihre engagierte Zweitbetreuung, für anregende Hinweise und die Möglichkeit, mein Projekt in ihrem Doktorandenkolloquium zu präsentieren. Ein besonderer Dank für die Unterstützung bei der Themenfindung, die Betreuung meiner Masterarbeit und die Ermutigung, das Thema weiter zu verfolgen, gebührt Christoph Brachmann.

Verschiedene Promotionsstipendien ermöglichten meine Forschungen und die Verschriftlichung meiner Ergebnisse: das Elsa-Neumann-Stipendium des Landes Berlin, gefolgt von der Abschluss-Förderung der FAZIT-Stiftung. Der tatsächliche Abschluss der Arbeit erfolgte dann 2016 im Rahmen eines Fellowships am Zentrum für interdisziplinäre Forschung (ZiF), Bielefeld. Für die finanzielle Unterstützung meiner Forschungen bin ich überaus dankbar, ebenso wie für die Ermöglichung dieser Publikation durch den Förderfonds Wissenschaft der VG WORT. Ich danke auch dem Reimer Verlag, insbesondere Beate Behrens für die geduldige Begleitung des Publikationsprojekts und Anna Felmy für ihre Unterstützung und ihren genauen Blick bei der Endredaktion des Manuskripts. Den Herausgebern der Reihe Bild+Bild, insbesondere David Ganz, sei für die Aufnahme meines Buches in die Reihe und für hilfreiche Hinweise zur Publikation gedankt.

Viele Mitarbeiter*innen von Museen haben meine Forschungen unterstützt und mir bei diversen Anliegen geholfen. Besonders hervorzuheben ist Stephan Kemperdick (Staatliche Museen zu Berlin), der stets gesprächs- und hilfsbereit seine eigenen Forschungen und Gedanken zu Rogier van der Weydens *Kreuzabnahme* und ihren Kopien auf höchst kollegiale Weise mit mir teilte. Für den Zugang zu verschiedenen Objekten, oft in musealen Depots, zu Bildakten und weiteren Informationen danke ich Sabine van Sprang (Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), Wolfgang Cilleßen und Anja Damaschke (Frankfurt a. M., Historisches Museum), Guido Messling (Wien, Kunsthistorisches Museum), John Oliver Hand (Washington, National Gallery), Lucy Whitaker (UK, Royal Collection), Carmen García-Frías Checa und Almudena Pérez de Tudela (Madrid, Patrimonio Nacional) sowie Gode Krämer (ehem. Augsburg, Städtische Kunstsammlungen). Herzlich danke ich Stefanie Thomas, die bereitwillig die damals noch nicht publizierten Ergebnisse ihrer kunsttechnologischen Erforschung von Michiel Coxciens Berliner Kopien nach dem *Genter Altar* mit mir teilte. Ebenso haben viele hilfsbereite Mitarbeiter*innen der Berliner Kunstbibliothek, der Staatsbibliothek Berlin, des Münchner Zentralinstituts für Kunstgeschichte, der Staatsbibliothek München, der Stadtbibliothek Augsburg sowie von Archiven in München (Bayerisches Hauptstaatsarchiv/Geheimes Hausarchiv), Nürnberg (Stadtarchiv und Archiv des Germanischen Nationalmuseums) und Simancas (Archivo General de Simancas) zur Entstehung der vorliegenden Untersuchung beigetragen.

Ohne den steten Austausch mit anderen – jungen wie etablierten – Wissenschaftler*innen könnte diese Studie nicht in der vorliegenden Form existieren. So war es für den Fortschritt meiner Überlegungen und auch noch im Vorfeld der Publikation

wichtig, dass ich bei Symposien und Konferenzen in London, Chapel Hill, Rom, Leuven, München und Bonn Teilergebnisse meiner Forschungen zur Diskussion stellen durfte. Für das langjährige gemeinsame Nachdenken über Kopien und das Kopieren danke ich besonders Marion Heisterberg und Susanne Müller-Bechtel. Danken möchte ich auch meinen Co-Doktorand*innen an der TU Berlin, die mein Projekt im Rahmen des Kolloquiums von Magdalena Bushart begleiteten, und besonders Henrike Haug, damals wissenschaftliche Mitarbeiterin an der TU, die auf motivierende Weise manchen gedanklichen Knoten zu lösen half. Carolin Ott, Lisa Vogel, Katy Förster und Anna Huber danke ich für regelmäßige Treffen, offene Diskussionen und kritische Lektüren in der Endphase. Von Gesprächen mit Sandra Hindriks, Joris Corin Heyder und Patricia Strohmaier, deren Dissertationen etwa zeitgleich entstanden und zum Teil verwandte Fragen behandeln, habe ich ebenfalls sehr profitiert. Den damaligen Teilnehmer*innen des Nachwuchskolloquiums am Interdisziplinären Zentrum Mittelalter – Renaissance – Frühe Neuzeit der Freien Universität Berlin (mittlerweile Forum Mittelalter – Renaissance – Frühe Neuzeit) ist für den langjährigen Austausch zu danken sowie für manche fachlichen Hinweise, die die disziplinären Grenzen der Kunstgeschichte überschritten oder gar infrage stellten. Herzlich danken möchte ich weiterhin Reinold Schmücker, Eberhard Ortland, Amrei Bahr und den Mitgliedern der Forschungsgruppe *Ethik des Kopierens*, die mich anregten, das Thema der Kopie auch aus philosophischer und urheberrechtlicher Perspektive zu betrachten, wovon zu wenig noch in diese Studie einfließen konnte. Johannes Grave und meinen Kolleg*innen am damaligen Arbeitsbereich Historische Bildwissenschaft/Kunstgeschichte der Universität Bielefeld danke ich für konstruktive Textkritik im Vorfeld der Publikation.

Familie und Freunde haben meine Arbeit an dieser Studie ebenso interessiert wie ausdauernd begleitet und mir über so manche Durststrecke geholfen. Für emotionale Unterstützung sowie hilfreiche Textkorrekturen danke ich Silke, Carla, Katharina, Tanja und Micha. Bei Übersetzungen und Interpretationen des Niederländischen und Spanischen halfen mir Benthe, Ana und José. Meinen Eltern, Angelika und Rolf, danke ich für ihr Vertrauen in die Vollendung des Projekts und besonders meiner Mutter für ihr umfangliches Korrektorat der Abgabefassung. Mein Mann Christian hat mich über Jahre immer wieder motiviert, mir je nach Bedarf den Rücken freigehalten oder gestärkt und ist zudem ein hervorragender Korrekturleser. Ihm und unserem kleinen Sohn Carlo widme ich dieses Buch.

Einleitung

Die Berliner *Kreuzabnahme*-Kopie nach Rogier van der Weyden wurde mittlerweile überzeugend dem flämischen Maler Michiel Coxcie zugeschrieben und kurz vor 1549 datiert. Bemerkenswert ist zum einen, dass das Original über hundert Jahre nach seiner Fertigstellung (vor 1443) so getreu kopiert wurde, zum anderen, dass es diese Kopie gewesen sein soll, die das Altarbild im 16. Jahrhundert ersetzte, während das Original in die Sammlungen der Habsburger einging.

In short, a work of art is as useless as a tool is useful. Works of art are as unique and irreplaceable as tools are common and expendable.¹

Dieser Definition George Kublers nach liegt eine bestimmende Eigenschaft von Kunstwerken – im Unterschied zu Werkzeugen und anderen Gebrauchsgegenständen – in ihrer Einzigartigkeit und Unersetzlichkeit. Sie ergibt sich daraus, dass Kunstwerke als Artefakte ohne spezifische Funktion – gemeint ist offenbar eine praktische Anwendungsbezogenheit – begriffen werden, deren inhaltliche Bedeutung und ästhetische Betrachtung ihren eigentlichen Zweck darstellen. Dieses Denkmodell steht im Einklang mit der traditionsreichen Trennung von „bildenden“ und „angewandten“ Künsten, die noch stark den Bestand, die Struktur und Präsentation vieler musealer Sammlungen bestimmt.² Die Definition von Kunst als Selbstzweck wiederum durchdringt die Vorstellung von der Kunstwerdung als Befreiung von Funktionalität und die kunsthistorische These einer Abkoppelung des Kunstwerts von den religiösen Aufgaben des Kultbildes und liturgischen Objekts um und nach 1500.

Wie aber ließe sich die Bestimmung des Kunstwerks als einzigartig und unersetzlich mit dem tatsächlich erfolgten Ersatz eines Bildes und konkret mit dem Fall der *Kreuzabnahme* in Einklang bringen? Wurde das „Original“ erst mit der Entnahme aus seinem sakralen Kontext und dem Eingehen in die fürstliche Sammlung zum „Kunstwerk“ und damit von jeglicher Funktion befreit? In welchem Verhältnis stünden dann die ästhetische Überzeugungskraft der Kopie und ihr der Vorlage vergleichbares affizierendes Potenzial zur vermeintlichen „Aura“ des Originals?³ Oder sollte das, was wir im Bode-Museum zunächst so überzeugend fanden, letztlich doch nur ein ungenügender Ersatz gewesen sein?

Eine Voraussetzung, die nie expliziert worden ist, da man sie (zu Unrecht) für selbstverständlich hielt: daß nämlich zwischen einem Bild [...] und einer Kopie (sei es ein Gemälde, ein Stich oder heute eine Photographie) unvermeidlich ein Unterschied besteht.⁴

Bei dem Versuch, die genannten Fragen zu beantworten, ist zu bedenken, dass die qualitative Unterscheidung von Original und Kopie nicht notwendigerweise für alle Zeiten verbindlich gegeben war. Der Historiker Carlo Ginzburg konstatiert, dass diese oft im Nachhinein aufgrund bestimmter Indizien und Intuitionen getroffene Unterscheidung ein wesentlicher Aspekt der erst ab dem 17. Jahrhundert praktizierten und schriftlich fixierten kennerschaftlichen Bildbetrachtung gewesen sei. Wenn also aus dem Vergleich zweier ähnlicher Bilder die Unwiederholbarkeit des einen Kunstwerks als qualitatives Bewertungskriterium hervorgeht, stellt dies nach Ginzburg eine Konvention dar, hinter deren Genese auch kommerzielle und soziale Interessen standen.⁵ Diesem Gedankengang folgend würde die stilkritische Methode, die wir zur Unterscheidung der beiden einander gleichenden *Kreuzabnahme*-Tafeln einsetzen und die in der Tradition ebenjener kennerschaftlichen Methode steht, in Bezug auf die Voraussetzungen für die Substitution des Bildes um die Mitte des 16. Jahrhunderts einen Anachronismus darstellen. Lässt sich auch ein solcher Anachronismus in der historischen Forschung nicht ganz vermeiden, bedarf es doch einer genaueren Erklärung, dass beim Vorgang der Original-Kopie-Substitution eine Partei offenbar das Original beanspruchen konnte (und sich eben nicht mit der Kopie zufrieden gab), während die andere einen Ersatz akzeptierte. Diesem Umstand geht die vorliegende Untersuchung auf den Grund.

Wenn wir uns dem Phänomen nähern, dass einige Bilder dem Anschein nach tatsächlich ersetzbar waren, ist der Zusammenhang zwischen historisch verankerten Bewertungskonventionen und der Frage nach der zeitgenössischen Funktion und Rezeption von Kunstwerken zu berücksichtigen. Denn die *Kreuzabnahme*-Kopie war kein Einzelfall: Die Rolle des Substituts spielte unter anderem Jobst Harrichs zu Beginn des 17. Jahrhunderts gemalte Tafel der *Himmelfahrt und Krönung Mariens* (1614) im Frankfurter Historischen Museum, kopiert nach Albrecht Dürers Mittelbild des sogenannten *Heller-Altars* (1509). Da uns dieses Bild nur in Form der Kopie überliefert ist, genießt die Frankfurter Tafel wissenschaftliche Aufmerksamkeit als Zeugnis des verlorenen Dürer-Gemäldes. Zugleich wird sie ästhetisch geringgeschätzt, geht man doch allgemein davon aus, dass sie nicht dieselbe Qualität wie das in einem Brand zerstörte Heller-Mittelbild erreichte und nur einen ungenügenden Ersatz darstellte – wenn auch ausreichend für den Verbleib im sakralen Kontext der Frankfurter Dominikanerkirche, nachdem das Original in die bayerischen Sammlungen einging. Die fehlende Vergleichbarkeit mit der Vorlage sowie der schlechte Erhaltungszustand der Harrich-Tafel begünstigen dieses Urteil, das jedoch auf einer Prämisse fußt, die sich in Anlehnung an Ginzburg als anachronistische Bewertungskonvention fassen lässt: die Annahme nämlich, dass Kopie und Original nicht nur grundsätzlich verschieden seien, sondern dass letzteres naturgemäß qualitativ überlegen sei, was besonders für das vermeintlich einzigartige und damit unerreichbare Werk eines großen, anerkannten Meisters in Anspruch genommen wird.

Schon die einführenden Überlegungen zur Berliner *Kreuzabnahme*-Kopie lassen uns diese Prämisse überdenken und auch auf Harrichs Dürer-Kopien einen zweiten Blick werfen. So ist festzustellen, dass die Kopien Coxcies und Harrichs

gerade in ihrer dezidierten Bezüglichkeit auf ihre Vorlagen Raum für Erkenntnis eröffnen: Sollte es die Eigenschaft der gezielten Ähnlichkeit gewesen sein, die es erlaubte, die Altarbilder in ihrer Funktion zu ersetzen und damit aus ihrem Kontext zu lösen, so wären den Kopien durch das Erscheinungsbild ihrer Vorlagen strikte Qualitätsmaßstäbe gesetzt gewesen. Das genaue Kopieren ließe sich somit auch als spezifische künstlerische Fähigkeit untersuchen, die eine entsprechend genaue Auseinandersetzung der Kopisten mit den älteren Vorbildern voraussetzte.

Die Vermutung liegt nahe, es könnte einer langwährenden ästhetischen Gering-schätzung und kunsthistorischen Vernachlässigung von Kopien, die vermeintlich nichts Eigenes, nichts Neues leisten, geschuldet sein, dass die frühneuzeitliche Praxis des Austauschs von Altarbildern durch Kopien wenig bekannt ist.⁶ Sie ist jedenfalls noch kaum erforscht, obwohl einige Bilder, die den Kanon der westlichen Kunstgeschichte wesentlich geprägt haben, von ihr betroffen waren.⁷ Jedoch wird sich die Kunstwissenschaft zunehmend des Potenzials bewusst, das die Untersuchung jeglicher Formen des materiellen und ideellen „Nachlebens“ von Bildern für ihre Rezeptionsgeschichte hat. Gerade im Hinblick auf Kopien und Nachahmungen verschiedener Art zeigt die Bilanz der letzten Jahre einen rasanten Anstieg von Ausstellungen und Publikationen an.⁸ In diesem Zuge ist auch das Phänomen des Substituierens durch Kopien der Erforschung würdig, da es uns erlaubt, nach einem Wandel in der Funktion, Bedeutung und Wertschätzung der davon betroffenen Werke zu fragen, der unabhängig von der künstlerischen Intention stattfand, und diesen gegebenenfalls nachzuvollziehen.

Ausgangspunkt dieser Studie ist demgemäß die Praxis der Substitution als Form des Umgangs mit religiösen Bildern, die sich im Rahmen der fürstlichen Sammeltätigkeit des 16. und 17. Jahrhunderts manifestierte. Der Austausch von Altarbildern durch Kopien, die im Kirchenraum blieben, bildete somit das Pendant eines weiteren Prozesses: des Übergangs der Originale in fürstlichen Besitz. Daher werden sowohl die mittels Substitution erfolgte Aneignung von Altargemälden sowie die Motive der Akteure und die Faktoren, die diesen Prozess bestimmten, anhand der wechselnden Funktionszusammenhänge und Rezeptionsbedingungen von Original und Kopie untersucht. Im Rahmen von Fallstudien wird zum einen gefragt, ob der jeweils etwa hundert Jahre nach Herstellung der Bilder erfolgte Austausch der Originale und deren Transfer in die Sammlung einen Wandel in der religiösen und ästhetischen Rezeption ebendieser Werke anzeigte oder auslöste und welche Rolle die Kopien in diesem Prozess spielten. Zum anderen wird untersucht, welches Verständnis von Originalität hinter der Aneignung der Bilder stand und ob mit der materiellen Aneignung der älteren Originale eine bewusste Bezugnahme auf ihren historischen Ursprung verbunden war.

Die vorliegende Studie verfolgt das Ziel, durch die Erforschung des Spannungsverhältnisses von Kontinuität, Rückgriff und Wandel den vermeintlichen Epochen-grenzen zwischen Spätmittelalter, Renaissance und Barock und der Annahme einer Säkularisierungstendenz von „Kult“ zu „Kunst“ ein Modell entgegenzusetzen, das die Trennung und zeitliche Abfolge dieser Kategorien nicht zur notwendigen Voraussetzung macht. Den Kopien wird nicht nur ein wichtiges Erkenntnispotenzial

für die kunsthistorische Forschung zugesprochen, sondern auch die Möglichkeit eines eigenen künstlerischen Werts in ihrer historischen Wahrnehmung. Die Praxis des Austauschs, die Gegenüberstellung von sakralem und höfischem Kontext sowie die besondere Stellung der Kopien innerhalb der Funktions- und Rezeptionsgeschichte der Werke ergeben den Rahmen, um die Parameter des frühneuzeitlichen Kunst- und Originalitätsverständnisses zu überdenken und sie exemplarisch in ein Verhältnis zu den religiösen Inhalten der Bilder zu setzen.