

6 Kopien als historische Quellen und offene Fragen der Rezeption

Nach einem langen Weg durch die Forschungs- und Begriffsgeschichte der Kopien, dem Herausarbeiten ihrer Rolle im Alltag der Maler am kaiserlichen Hof Rudolfs II. und der Suche nach einem historisch korrekten Umgang mit den gemalten Kopien nach rudolfischen Kupferstichen bleibt am Ende eine reflektierende Einordnung der Erkenntnisse.

Stand zu Beginn noch die Frage nach einer Einordnung der unüberschaubaren Mengen an Kopien und ihren Entstehungskontexten, konnte festgestellt werden, dass mit einer Fokussierung auf einzelne Werke und ihre Kopien der Wissensgewinn gering erschien. Allein wegen der Marginalisierung von Kopien in der kunsthistorischen Forschung des letzten Jahrhunderts und einer auf große Namen fokussierten Geschichtsschreibung bestanden große Überlieferungslücken. Offensichtlich wurde die Diskrepanz zwischen rudimentärer Erforschung und einer großen Fülle von Kunstobjekten. Erst durch die Zusammenstellung in Objektgruppen, den Bildreihen, konnten Parallelen herausgearbeitet werden.

Sucht man nach dem kulturellen Kontext dieser Werke, begreift sie als visuelle Quellen mit einer eigenen Historizität, eröffnete sich ein schlaglichtartiger Einblick in vorherrschende Kunstprinzipien des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts. Während die Maler*innen für die Regenten oder Kunstsammelnden im humanistischen Umfeld der Höfe meist exklusive Inventionen von höchster Qualität erstellten, waren es die vervielfältigbaren Drucke und Kopien, die diese Ideen nach außen getragen haben. Die Kupferstiche sind die Impulsgeber eines transnationalen Kulturaustauschs in der frühen Neuzeit. Dabei spielen sie nicht nur eine wichtige Rolle für die Etablierung eines Hofkünstlers oder die Verbreitung seines Ruhms. Durch prominent gesetzte Widmungen wurden sie gezielt politisch eingesetzt, um sich die Gunst eines Höflings zu erwerben. Diese Fürsprache war oft nötig, um sich kaiserliche Privilegien zu verschaffen.

Bei den gemalten Kopien nach Kupferstichen konnte weiterhin festgestellt werden, dass sie weit mehr als bloße Vervielfältigungen einer Komposition sind. In der Übersetzung eines monochromen, auf Lineament aufgebauten Bilds in ein farbiges Gemälde vollführte der Maler eine Neuschöpfung. Diese Erfindung wiederum konnte von der zeitgenössischen Kunstkennerchaft als eigene Invention im *Colore* gesehen werden. Dabei gilt es, zu differenzieren. Die Rekontextualisierung der Werke in ihre Zeit, also in ihre eigene Mentalitätsgeschichte, hat gezeigt, dass man einige dieser neuen Gemälde nicht einfach als Objekte der Reproduktion abtun darf. Viel eher waren sie geschätzte Kunstwerke, die als Quellen noch heute von dem historischen Geschmack



Abb. 80 Sebastian
Götz, *Venus, Mars mit
Cupido*, um 1600, Feder
in Braun, laviert auf
Papier, 262 × 207 mm,
Bautzen, Museum Bautzen,
Gersdorff-Stiftung, SBD,
Inv.-Nr. L 496

zeugen, der Mode und einem von *Aemulatio* und *Imitatio* geprägten Kunstverständnis außerhalb der Höfe dieser Periode.

Einige Fragen müssen jedoch offenbleiben. Unklar ist nämlich weiterhin der Entstehungskontext der meisten Gemäldekopien nach Stichvorlagen. Anhand weniger Beispiele konnten konkrete Künstlerpersönlichkeiten oder sogar belegbare Auftraggeber ausfindig gemacht werden. Unklar ist auch weiterhin, welche Rolle Frauen in den Kopienwerkstätten gespielt haben. Darüber hinaus wurden alle diejenigen Künstler*innen ausgeklammert, die sich am Stil der rudolfinischen Malerei geschult hatten. Durch Allusion und Adaption lebten ganze Bildideen oder einzelne Figurenerfindungen in ihrem Œuvre weiter, wie es bei Künstlern wie Joachim Wtewael deutlich sichtbar ist.⁶⁵¹ Darüber hinaus stellt die stilistische Prägung des Hofes die Forschung noch vor weitere große Herausforderungen.⁶⁵²

651 Vgl. Ausst.-Kat. Utrecht/Washington/Houston 2015.

652 Siehe DaCosta Kaufmann: School 1988, S. 101–115; Jozef Medvecký: Anklänge an den rudolfinischen Manierismus in der Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Slowakei. In: Lubomír Konečný et al. (Hrsg.): *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference, Prague, 2.–4. September, 1997*. Prag 1998, S. 156–160.



Abb. 81 Bartholomäus Spranger,
Hermaphroditus und die Nymphe
Salmacis, um 1580/1582, Öl auf
 Leinwand, 110,5 × 81,5 cm, Wien,
 Kunsthistorisches Museum Wien,
 Inv.-Nr. GG 2614

Erste Namen können in der Rezeption Bartholomäus Sprangers bereits genannt werden. Dank Autografen auf Zeichnungen und plausibler Zuschreibung ist hier David Heidenreich (1573–1633) zu nennen, der bereits im Assistentenumfeld Sprangers vermutet wurde und wohl auch bei ihm zeitweise gearbeitet hat.⁶⁵³ Er trägt in Form von Nachzeichnungen die Bilderfindungen des Hofkünstlers bis nach Wrocław (Breslau), wo er 1633 der Pest zum Opfer fiel. Dass neben ihm Sebastian Götz (1575–1621) als ein Maler zu nennen ist, der sich zeitnah am Werk Sprangers orientierte, geht auf eine Zeichnung mit dem Thema *Venus, Mars mit Cupido* zurück (Abb. 80).⁶⁵⁴ Hier verwendete der aus Graubünden stammende Götz die Figur der Salmacis aus der kaiserlichen Sammlung für die stehende Rückenfigur des Mars, der sich ebenso wie die Nymphe im vorbildgebenden Gemälde kokett die Sandale vom Fuß streift (Abb. 81).

653 Vgl. Andrzej Koziel: Michael Willmann – i. e. David Heidenreich: the “Rudolphian” drawings by Michael Willmann. In: *Bulletin du Musée National de Varsovie* 38 (1997), S. 66–92; Piotr Oszczanowski: Prague Goes to Wrocław. Two Notes on Artistic Contacts between the Capital of Silesia and Prague around 1600. In: *Studia Rudolphina* 2 (2002), S. 54–57, hier S. 54.

654 Vgl. Dieter Beaujean et al. (Hrsg.): *Grafik bis 1700. Von Dürer bis Sadeler. Bestandskatalog Museum Bautzen* (= Sächsische Museen, Fundus, Bd. 6). Dresden 2010, Nr. 556, S. 232.

Nicht fehlen darf in dieser Reihe Franz Aspruck (um 1570–1611), dessen Zeichnungen schon häufig fälschlicherweise Spranger zugeschrieben wurden.⁶⁵⁵

Es hat sich zudem noch gezeigt, dass die Werke Sprangers um einiges stärker und länger rezipiert wurden, als es bislang angenommen wurde. Offenbleibt, mit welcher Absicht diese Rückgriffe bei Johann Georg Platzer (1704–1761) oder Philipp Jakob Greil (1729–1787) geschehen sind. Galt ihr Interesse einzig der Form und den spannenden Bilderfindungen oder wurde sogar Spranger selbst als Künstlervorbild gesehen, dem man ähnlich einem Raffael oder Albrecht Dürer nacheiferte? Auffallend ist, dass vor allem mit Ausklingen des Barock die Suche nach Anknüpfungspunkten in vergangenen Kunstepochen erneut vorkam. Wie umfangreich das Phänomen der Spranger-Rezeption ist, müssen zukünftige Forschungen klären. Die hier vorliegende Untersuchung konnte deutlich machen, dass die Rezeption Sprangers bis weit in das 18. Jahrhundert reichte und seine Bilderfindungen Teil eines allgemeinen Kanons wurden, ohne dass die Kunstgeschichtsschreibung dies nachvollziehbar gemacht hat.⁶⁵⁶ Sowohl die existierenden Kopien seiner Bilderfindungen als auch der Werke Hans von Aachens oder Joseph Heintz' d. Ä., so hat es bereits Jürgen Zimmer gesehen, „[...] wären ein Indiz für die Gültigkeit einzelner rudolfinischer Bilderfindungen, die demnach auch späteren ästhetischen Vorstellungen noch standgehalten haben“.⁶⁵⁷ Mit der hier vorliegenden Studie kann man diese Konjunktion entkräften und deutlich betonen, dass sich einige Kompositionen in der Tat deutlich länger im allgemeinen Kanon der Kunst gehalten haben. Sie dienten nachfolgenden Generationen als Bildrepertoire und Ausgangspunkte für neue Werke.

Es fällt auf, dass bei den Werken der Wiederholung die Anzahl der religiösen Themen deutlich die der allegorischen oder ikonografischen Kompositionen übersteigt. Dies mag zum einen daran liegen, dass die Ikonografie dieser Werke an der Politik Rudolfs II. ausgelegt gewesen ist und damit schwer in andere Kontexte zu überführen war wie beispielsweise Sprangers *Fama führt die Künste* (**Bildreihe Kat.-Nr. F**). Zum anderen können Kompositionen, die auf Redewendungen beruhen wie *Sine Cerere et Bacchio Venus friget* an Popularität verlieren. Ist ein Sinnspruch nicht mehr in aller Munde, versteht man die Anspielung einer Allegorie auch nicht mehr. Bei den religiösen Themen verhält es sich anders, da ihre Inhalte universaler und länger im allgemeinen kulturellen Gedächtnis verankert sind. Darüber hinaus bleibt offen, ob

655 So geschehen beispielsweise bei einigen Blättern in der Zeichnungssammlung der Universitätsbibliothek Erlangen. Eine genauere Ausdifferenzierung und Händescheidung ist nach jetzigem Forschungsstand über diese Künstler der Rezeption noch nicht möglich.

656 Hier sei exemplarisch auf Überblickswerke wie Gombrichs *Die Geschichte der Kunst* verwiesen, der die rudolfinische Kunst mit keinem Wort erwähnt, vgl. Ernst H. Gombrich: *Die Geschichte der Kunst*. 16., erw., überarb. u. neu gest. Aufl., 11. Aufl. in Broschur. Berlin 2015. Eine systematische Untersuchung der Rezeption in der kunstwissenschaftlichen Kanonliteratur steht ebenfalls noch aus. Den Anfang für das 17. und 18. Jahrhundert hat Vácha bereits geliefert, vgl. Vácha 2014.

657 Zimmer 2003, S. 14.

die häufige Wiederverwendung der Bilderfindungen Sprangers von seinem eigenen Stil und der besonderen Komposition begünstigt wurde oder ob es im religiösen Kontext schlichtweg einen größeren Bedarf an Kunstwerken gegeben hat. Wie bereits Evelyn Reitz zeigen konnte, waren die religiösen Inventionen der rudolfinischen Kunst meist konfessionsübergreifend einsetzbar.⁶⁵⁸ Vergleichend zu den hier behandelten Beispielen aus dem sprangerschen Œuvre wurde diese Überkonfessionalität auch bereits bei der *Heiligen Maria Magdalena* von Heintz d. Ä. beobachtet, die in ihren wiederholenden Versionen eine unterschiedliche Aufladungen erfahren hat.⁶⁵⁹ Inwieweit die aus der Diskussion zwischen Zimmer und Štěpán Vácha resultierenden Beobachtungen singulär für die rudolfinische Kunst gelten oder auf den ganzen europäischen Kulturraum übertragbar sind, konnte in der vorliegenden Arbeit nicht weiter untersucht werden. Denn erst ein Vergleich mit der Wiederverwendung von beispielsweise italienischen Prototypen im Kupferstich könnte auf eine Popularität oder besondere Passung auf konfessionelle Ansprüche schließen lassen.

Offenbleiben muss ebenfalls die Frage nach der gesellschaftlichen Stellung von Malern*innen, die als Kopist*innen arbeiteten, die heute anonymen Produzent*innen der vielen gemalten Kupferstichkopien. Man muss aber von einer großen Anzahl von Malern*innen ausgehen, die aus soziohistorischer Sicht eine diffuse Masse bildet. Der Grund ist in der kunsthistorischen Forschung zu suchen, in der diese zahlreich vollständig anonym bleiben: Die Namen der sogenannten Kopisten*innen wurden nicht überliefert bzw. nicht erforscht. Man muss sich bewusst machen, dass es bereits im 17. Jahrhundert eine hierarchisierende Abstufung in den auszuführenden Aufgaben von Malern*innen gegeben hat. Um das stetig wachsende Bedürfnis nach Gemälden zu befriedigen, waren Kopien notwendig. Noch dazu war es nicht allen Malerlehrlingen vergönnt, in ihrer Lehre das notwendige Können zu erwerben, um später erfindungsreiche Meisterwerke zu schaffen. Die unterschiedlichen Werkgruppen, in denen ein*e Maler*in gefragt war, erforderte eine Spezialisierung auf Wandmaler, Schildmaler, Möbelmaler und eben Kunstmaler. Hier würde ein tieferer Einstieg in die Quellen der Künstlersozialgeschichte Licht ins Dunkel bringen können. Dabei gilt es, tradierte Vorurteile zu überwinden, denn parallel zu der negativen Semantik des Kopienbegriffs war auch im 19. Jahrhundert die entsprechende Berufsbezeichnung

658 Vgl. Reitz: *Discordia* 2015, S. 370–371. Bereits früher wurde das Religiöse in der rudolfinischen Kunst thematisiert, vgl. Jaroslava Hausenblasová: Die Rolle des rudolfinischen Hofes im Prozeß der Konfessionalisierung. Methoden und Ausgangspunkte der Forschung. In: Jörg Deventer (Hrsg.): *Konfessionelle Formierungsprozesse im frühneuzeitlichen Ostmitteleuropa* (= Berichte und Beiträge des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig, 2006, H. 2). Leipzig 2006, S. 33–50; Hausenblasová et al. 2014; Winfried Eberhard: Konfessionelle Polarisierung, Integration und Koexistenz in Böhmen vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. In: Jaroslava Hausenblasová et al. (Hrsg.): *Religion und Politik im frühneuzeitlichen Böhmen. Der Majestätsbrief Kaiser Rudolfs II. von 1609* (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, Bd. 46). Stuttgart 2014, S. 25–44.

659 Vgl. Vácha 2010; Zimmer 2008; Zimmer 2011.

‚Kopist‘ abschätzig gemeint. Im *Grimm’schen Wörterbuch* wird eine Warnung mit dem Begriff des „COPIST, m. abschreiber, nachmahler“⁶⁶⁰ verbunden, denn „bleibt ein künstler dabei kleben, so kann man ihn einen copisten nennen und mit diesem wort gewissermaßen einen ungünstigen begriff verbinden“.⁶⁶¹ Die bildliche Umschreibung als ein Verbleiben auf niedrigerer Stufe verdeutlicht nur zu klar ein stark hierarchieorientiertes Denken. Darüber hinaus ist das romantische Ideal eines schöpferischen Künstlergenies zu relativieren. Solange nämlich die Frage lautet, ob Kopist*innen auch Künstler*innen seien, wird man auf einen anachronistischen Denkfehler hereinfliegen. Gleichsam unterliegt man dem Vorurteil, dass die meisten männlich gewesen seien, wodurch Malerinnen, erst recht, wenn sie als Kopistinnen tätig waren, keinen Einzug in die Kunstgeschichtsschreibung gehalten haben.⁶⁶² Man kann jedoch sicher sein, dass sich hier eine recht große Anzahl noch anonymer Frauen verbirgt, die Schöpferinnen zahlreicher Gemälde dieser Art gewesen waren. Die Semantik im *Grimm’schen Wörterbuch* entspricht jedoch nicht der älteren Einordnung. Es mischten sich Ende des 16. Jahrhunderts traditionelle Beurteilungskriterien, die noch aus der zunftorganisierten Handwerkszeit der Malerei stammten, mit neuen Ansätzen über Malerei als Wissenschaft in den theoretischen Trakten.⁶⁶³ Die kategorische Trennung zwischen Künstler, Handwerker und Unternehmer gilt für die Zeit um 1600 nicht, da sie von den historischen Bedingungen abweicht. Ein*e Maler*in konnte kreativer Bildneuschöpfer, Kopist, Diplomat und Kunsthändler sein. Man konnte auf großformatige Repräsentationskunst spezialisiert sein, aber trotzdem Hochzeitstruhen bemalen.⁶⁶⁴ Eine Differenzierung muss jedoch auch hier vorgenommen werden. In einer Korrespondenz, die sich in etwa nach 1620 bis in die späten 1630er-Jahre datieren lässt, unternahm Vincenzo Giustiniani (1564–1637) den schwierigen Versuch, die scheinbar unüberschaubare Vielzahl an unterschiedlichen Spezialisierungen von Malern in Abstufungen zu hierarchisieren. Gerichtet an den Flamen Dirk Ameyden (1586–1656) führte er aus, dass es zwölf „gradi“ von Malern gebe, die, gemessen an ihren Arbeitsweisen, von einer einfachen Grundstufe handwerklicher Arbeit bis hin zur höchsten Stufe von Kunstfertigkeit reichen.⁶⁶⁵ Hessel Miedema hebt in seinem Aufsatz *On Mannerism and maniera* hervor, dass sich Giustiniani mit dieser Typologie besonders für jene Künstler*innen ausspricht, die ohne Vorlage oder in der Natur Gesehenem

660 *DWB*, Bd. 2, Sp. 636.

661 *Ebd.*, Sp. 636.

662 Vgl. Birgit Ulrike Münch et al. (Hrsg.): *Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne* (= Kunsthistorisches Forum Irsee, Bd. 4). Petersberg 2017.

663 Vgl. Reitz: *Discordia* 2015, S. 489–491.

664 Vgl. Andreas Tacke: Johann Hauer, Nürnberger Flach- und Ätzmaler, Kunsthändler, Verleger und Dürerforscher des 17. Jahrhunderts. In: ders. (Hrsg.): *„Der Maler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg“*. *Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts* (= Eine Veröffentlichung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft). München, Berlin 2001, S. 11–141, hier S. 58.

665 Vgl. Miedema 1978/1979, S. 33.

frei nach ihrer Vorstellungskraft arbeiteten: „[...] il modo di dipignere, come si dice, di maniera, cioe che il pittore con lunga pratica di disegno e di colorire, di sua fantasia senza alcun esemplare, forma in pittura quel che ha nella fantasia [...]“⁶⁶⁶

Quellen wie diese deuten an, dass durch kennerschaftliche Zeitgenossen und den aufkommenden, sich stetig professionalisierenden Kunstmarkt das Modell einer hierarchisierenden Einordnung innerhalb des Berufsfelds Maler eingeführt wurde. Es zeigte sich jedoch, dass in der alltäglichen Arbeit der Maler das Ideal eines stets nach freien Erfindungen, seiner *fantasia*, schaffenden Künstlers nicht durchzusetzen war.

Eben diese Connaissure schätzten im Sinne eines visuellen Spiels eine bewusste Anspielung auf andere Kunstwerke. Noch dazu wurden gewitzte interpikturale Bezüge nur von einem kleinen elitären Kreis verstanden, sodass auch unter den Kennern ein Wetteifern um deren Entschlüsselung entstehen konnte.⁶⁶⁷ Die breite Nachfrage auf dem Kunstmarkt nach Duplikaten berühmter Gemälde von verstorbenen Künstler*innen, die gezielten Aufträge von Sammlern und das gelegentlich fehlende Vermögen für neue Inventionen schufen hingegen den deutlich größeren Arbeitsmarkt für Kopist*innen.

Offenbleibt jedoch, wie dieser Markt genau aufgebaut war und wie die Anzahl der Gemäldekopien nach Kupferstichen im Vergleich zu der zeitgenössischen Gemäldeproduktion in Mitteleuropa zu deuten ist. Bislang wurde in der Fokussierung auf die rudolfnischen Maler eine Verortung im Kunstmarkt kaum hinterfragt. Es muss deutlich betont werden, dass Vergleiche mit Kopien anderer Künstler*innen und eine historisch korrekte Verhältnismäßigkeit bislang kaum möglich waren. Selbst wenn die wirtschaftsgeschichtliche Erforschung des Kunstmarkts für das 17. Jahrhundert bereits weiter vorangeschritten ist, reichen die meist in Fallstudien aufgebauten Beobachtungen nicht aus, um eine statistische Analyse zu leisten.⁶⁶⁸ Während für einige Städte Verkaufszahlen und Auktionserlöse bekannt sind, weiß man bislang noch zu wenig über genaue Produktionsbedingungen, den Auftraggebereinfluss und die Marktentwicklung im Gemäldehandel.

Mit Blick auf eins der größten Handelszentren lässt sich dieses fehlende Wissen beispielhaft problematisieren. Die Freie Reichsstadt Nürnberg stellte damals eins der größten Handelszentren Mitteleuropas dar. Dem gewissenhaften Dokumentieren Johann Hauers (1586–1660) ist ein Einblick in das soziohistorische Umfeld zu

666 Giovanni Gaetano Bottari, Stefano Ticozzi: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* (= Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne, Bd. 6). Rom 1754, S. 121–129, zitiert nach Miedema 1978/1979, S. 33, Anm. 61. Miedama macht deutlich, dass hier auch schon Belloris Konzept einer *fantastica idea* verwoben ist, eine barocke Prägung nachträglich auf die Künstlergeneration der 1530er-Jahre stattgefunden habe. Allerdings scheint für ihn diese Vorstellung nicht gänzlich anachronistisch zu sein.

667 Vgl. Friedländer 1946, S. 36.

668 Jüngst hierzu Andreas Tacke et al. (Hrsg.): *Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Prozesse der Preisbildung in der europäischen Vormoderne* (= artifex). Petersberg 2017.

verdanken. Er wurde mehrmals zum Vorsteher der Malerordnung gewählt und hatte somit Zugang zu den Nürnberger Malerbüchern. Doch Kunstmaler allein war er nicht. Als „Gemöld Krämer“, wie er sich selbst bezeichnete, handelte er mit Kunstwerken, fertigte Münzvisierungen an und war mit Münzmandaten oder Torzeichen, mit der Restaurierung städtischer Gemälde und Landkarten oder mit dem Bemalen von Wappentafeln beauftragt.⁶⁶⁹ Ein kurzer Vermerk gibt Aufschluss über die Abläufe:

Zeit hero uff vornehme gemahlte Kunststückh begeben, selbige zue Franckfortt und andern Orten persönlich einkauft, theilß auch auß Niederlandt bringen, und alhier durch meine Gesellen, welliche ich einig und allein zue diesem Endte gehalten, [...] abcopiren laßen, hernacher an Fürstlichen Höfen undt anderen vornehmen Orten mit Ruhmb und Nuzen verkauft [Bl. 133^v].⁶⁷⁰

Er handelte also nicht nur mit angekauften Gemälden, sondern beschäftigte allein zum Zweck der Kopienproduktion eigene Maler. Eben dieses florierende Geschäft mit Kopien hält Andreas Tacke dann auch für den Grund, warum es zu einem Streit zwischen Hauer und Kollegen der Nürnberger Malerordnung gekommen war.⁶⁷¹ Bisläng kann man aus diesem Beispiel schließen, dass die gesellschaftliche Stellung nach 1600 von Kopisten bzw. von Kopienhändlern eine anerkannte war.⁶⁷² Galt Hauer doch als wohlhabender Nürnberger Bürger, der nicht nur erfolgreicher Maler war, sondern in seiner Niederlassung und Werkstatt eine breite Angebotspalette bereit hielt. Er hob selbst deutlich hervor, dass er durch seine Kopien zu Geld und auch zu Ruhm gekommen sei und eigens dafür Gesellen angestellt habe, die er sogar während des Dreißigjährigen Kriegs beschäftigen konnte.⁶⁷³ Dank der editorischen Leistung von Tackes Forschungsprojekt *Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg* sind Quellen wie die Malerordnungsbücher und Rechnungsbücher für die Forschung leichter zugänglich.⁶⁷⁴ Es gilt nun in einem nächsten Schritt, die vielen Maler und noch unbekanntenen Malerinnen und Hinweise auf Werke mit den heute noch anonymen Kunstwerken zu verbinden. Erst wenn in Archiven Dokumente dieser Art gehoben und zugänglich gemacht werden, kann in einer Zusammenschau ein überregionaler Vergleich erfolgen. Erst dann können gemalte Kopien nach Kupferstichen, wie sie

669 Tacke: Hauer 2001, S. 15.

670 Ebd., S. 47.

671 Ebd.

672 Auch an anderen Orten ist zu beobachten, dass Künstler durch das Kopieren hohes Ansehen erlangt haben und fürstlich entlohnt wurden, vgl. Ševčík 2016, S. 154.

673 Tacke: Hauer 2001, S. 54.

674 Andreas Tacke (Hrsg.): *„Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg“. Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts* (= Eine Veröffentlichung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft). München, Berlin 2001.

als Probestücke an die Reichsstadt gegeben wurden, Personen zugeordnet werden.⁶⁷⁵ Doch auch das muss Aufgabe weiterführender Untersuchungen bleiben.

Ausgehend von einer sehr offenen Fragestellung, nämlich wie sich die vielen Kopien nach Spranger kontextualisieren lassen, muss nun am Ende der vorliegenden Arbeit festgestellt werden, dass in der Kunst des 17. Jahrhunderts noch unzählige unerforschte Felder für spannende Entdeckungen lauern. Eine kunsthistorische Würdigung vor allem der Kunst in Zentraleuropa fand nur in einzelnen Untersuchungen statt, sodass Tackes bereits 1995 gehaltenes Plädoyer nicht an Aktualität einbüßt.⁶⁷⁶ Die anhaltende Fokussierung auf das angeblich interessantere ‚Original‘ und große Namen wie Peter Paul Rubens oder Rembrandt hindern Forschende daran, die „[...] Mechanismen des frühneuzeitlichen Kunstmarktes und die daraus für die Künstler resultierenden Produktionsbedingungen [zu] begreifen“.⁶⁷⁷ Dementgegen steht eine unüberschaubare Masse an gemalten Stichkopien, Duplikaten oder Fälschungen, welche die Zahl von Originalen, an denen sich die Kunstgeschichtsschreibung abmüht, bei Weitem übersteigt. Erst durch das Ablegen der vorgefertigten und anachronistischen Ausdeutungen des Kopienbegriffs konnten diese Werke in der Forschungsarbeit hier eine historische Würdigung erfahren. Ohne kennerschaftliche Kriterien und Zuschreibungswünsche wurde somit eine große Anzahl von historischen Quellen für die kunsthistorische Forschung fassbar gemacht. Begreift man nämlich die gemalten Übersetzungen von Kupferstichen als Artefakte, die in ihrer Zeit als kostbar und sammelwürdig angesehen wurden, lassen sich Rückschlüsse auf eine Kultur ziehen, in der die Kopien keine günstigen Reproduktionen waren, sondern Kunstwerke.

675 Vgl. Wilhelm Schwemmer: Aus der Geschichte der Kunstsammlung der Stadt Nürnberg. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 40 (1949), S. 97–206, hier S. 99–101.

676 Vgl. Tacke 1997, S. 69–70.

677 Büttner 2009, S. 41. Diese Beobachtung wiederholt Büttner noch einmal in Nils Büttner: The Hands of Rubens: On Copies and Their Reception. In: Toshiharu Nakamura (Hrsg.): *Appreciating the Traces of an Artist's Hand*. Kyoto 2016, S. 41–53.