



# Georg Schweigger (1613–1690)

Das Werk des Nürnberger Bildhauers  
im Spiegel der Dürer-Rezeption  
des 16.–20. Jahrhunderts

**Carolin Ott**





**Georg Schweigger (1613–1690)**

Das Werk des Nürnberger Bildhauers  
im Spiegel der Dürer-Rezeption  
des 16.–20. Jahrhunderts




Carolin Ott

## **Georg Schweigger (1613–1690)**

Das Werk des Nürnberger Bildhauers  
im Spiegel der Dürer-Rezeption  
des 16.–20. Jahrhunderts



ORCID®

Carolin Ott  <https://orcid.org/0000-0002-6291-7100>

Zugl.: Freiburg, Albert-Ludwigs-Universität, Diss., 2018 u. d. T. Georg Schweiggers kleinplastische Werke aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges und ihre Rezeption als Bildhauerarbeiten Albrecht Dürers

### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <http://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1159-1

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1159>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2023

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2023, Carolin Ott

Umschlagillustration: Detail aus: Georg Schweigger, Predigt Johannes des Täufers,

Inv.-Nr. KK 4366, Wien, Kunsthistorisches Museum; KHM-Museumsverband

Umschlaggestaltung: Daniela Jakob

Satz und Layout: Jürgen Franssen

ISBN 978-3-98501-180-3 (Hardcover)

ISBN 978-3-98501-181-0 (PDF)

# Inhalt

Danksagung	9	
Einleitung	11	
1	Forschungsgegenstand und Fragestellung	12
2	Zum Forschungsstand	13
3	Gliederung der Arbeit	22
1	„Dürer-Renaissance um 1600“ und „Retrospektive“	25
1.1	„Dürer-Renaissance“ – Dürer-Begeisterung in Literatur, Sammlungswesen und Künstlerpraxis in der Zeit um 1600	25
1.2	„Retrospektiv“ und „Retrospektive“	31
1.3	Aktuelle Ansätze der Forschung	35
2	Das Kunstschaffen in Nürnberg während des Dreißigjährigen Krieges – Voraussetzungen und Bedingungen	39
2.1	Die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen	39
2.2	Der Nürnberger Kunstbetrieb im frühen 17. Jahrhundert – Organisation und Akteure	42
2.3	Die Kriegereignisse und ihre Konsequenzen für die Künste	48
2.4	Der Umgang mit Kunsttraditionen und Dürer-Erinnerung	53
2.5	Georg Schweigger – gesellschaftliche Stellung und Selbstverständnis eines Nürnberger Bildhauers im 17. Jahrhundert	61
3	Schweiggers kleinplastische Bildwerke aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges	69
3.1	Die Medaillonfolge berühmter Reformatoren und Humanisten	71
3.1.1	Die dargestellten Persönlichkeiten und ihre Bezüge zur Porträtgraphik der Dürerzeit	73
3.1.2	Formale Voraussetzungen – die Medaillenkunst und das kleinformatige gemalte Rundporträt der deutschen Renaissance	76
3.1.3	Das Verhältnis der Medaillons zu anderen Porträts in Schweiggers Œuvre	80
3.1.4	Erfolg und Verbreitung von Repliken der Porträtfolge	81

3.1.5	Bildnisserien und Erinnerungskultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts	85
3.1.6	Rezeption der Medaillons als Werke Albrecht Dürers	90
3.1.7	Zusammenfassung	90
3.2	Die kleinformatigen Reliefs mit mythologischen und religiösen Szenen	91
3.2.1	Die Themenkreise der Reliefs	93
3.2.2	Formale Aspekte der Reliefs: Material, Format, Reliefttechnik	102
3.2.3	Die Bezüge zur Druckgraphik Albrecht Dürers	118
3.2.4	Schweiggers Verwendung des Dürer-Monogramms	126
3.2.5	Der Erfolg der Johannes-Reliefs als authentische Bildhauerarbeiten Dürers und ihre Beurteilung durch die kunsthistorische Forschung	130
4	Der Bildhauer Dürer – Rekonstruktion einer Mythenbildung	141
4.1	Dürer als Bildhauer in Texten und Bildern des 17. Jahrhunderts	144
4.1.1	Der Bildhauer Dürer in kunstliterarischen Schriften	146
4.1.2	Der Bildhauer Dürer im Bild	151
4.1.3	Vermeintliche Dürer-Skulpturen in Texten und Bildern	155
4.2	Plastiken nach Dürer-Graphik und mit Dürer-Monogramm – Bestandsaufnahme und kritischer Vergleich mit Schweiggers Umsetzungen	164
4.2.1	Skulpturen mit nachträglich angebrachtem Dürer-Monogramm	171
4.2.2	Skulpturen mit Dürer-Monogramm des ausführenden Bildhauers	177
4.2.3	Skulpturen mit „doppelter“ Signatur	189
5	Die Tradierung des Mythos von Dürer als Bildhauer und die Rezeption von Schweiggers Werken vom 18. bis zum 20. Jahrhundert	199
5.1	Die Verbreitung des Mythos von Dürer als Bildhauer in der Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts	199
5.2	Zwei Schweigger-Wiederholungen im 18. Jahrhundert – Georg Kordenbuschs Fayencedekoration und Johann Dominik Fiorillos Zeichnung	204
5.3	Der Stellenwert von Schweiggers Reliefs innerhalb des kunsthistorischen Diskurses um Dürer als Bildhauer im 19. Jahrhundert	208
5.4	Richard Cockle Lucas' Elfenbeinkopie der <i>Geburt und Namengebung des Johannes</i>	216
5.5	Schweiggers Werke als Objekte der Kunstfälschung im 20. Jahrhundert	217
5.6	Zusammenfassung	219
6	Viel mehr als Dürer – Schweiggers Johannesreliefs im Spiegel zeitgenössischer Kunsttheorie und -praxis	221
6.1	Themenwahl	221
6.2	Komposition und Motive	223
6.3	Hebräische Schriftzeichen	229



6.4	Schweiggers Umgang mit graphischen Vorbildern im Kontext der zeitgenössischen Kunsttheorie und -praxis – Versuch einer Neubewertung	233
6.5	Entstehungskontext und Adressatenkreis	244
7	Schweiggers Tätigkeit nach dem Friedensschluss von 1648 – neue Aufgaben, neue Vorbilder?	253
7.1	Kontakte nach Nordeuropa – eine Bildnisbüste für den späteren schwedischen König	254
7.2	Aufstieg zur lokalen Bildhauergröße – erste Aufträge für den Rat der Stadt Nürnberg	255
7.3	Verbindungen zum deutschen Kaiserhaus	257
7.4	Sakrale Werke für bürgerliche und kirchliche Auftraggeber	258
7.5	Der Neptunbrunnen für den Nürnberger Hauptmarkt – Krönung einer langen Bildhauerkarriere?	263
7.6	Verschiedene Aufgaben, verschiedene Stile?	270
8	Schweiggers Neuverortung als süddeutscher Bildhauer während des Dreißigjährigen Krieges	281
8.1	Funktionen und Themen der Kleinplastik	281
8.2	Motivische und stilistische Vorbilder	283
8.3	Arbeitsbedingungen und Vertrieb	288
	Zusammenfassung und Ausblick	291
	Quellenanhang (Q 1–Q 21)	295
	Das Werk Georg Schweiggers – Kritischer Katalog	303
	Teil 1 – Bronze (Kat. B 1–B 29)	303
	Teil 2 – Skulpturen aus Stein (Kat. S 1–S 22)	340
	Teil 3 – Skulpturen aus Holz (Kat. H 1–H 12)	373
	Teil 4 – Verlorene und unausgeführte Werke (Kat. V 1–V 7)	381
	Katalog der Porträts des Bildhauers (Kat. P 1–P 9)	387
	Quellen- und Literaturverzeichnis	395
	Abbildungsnachweis	457



# Danksagung

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung meiner 2017 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg eingereichten Dissertation im Fach Kunstgeschichte, mit der ich am 9. Juli 2018 promoviert wurde. Die Publikation entspricht im Wesentlichen dem Stand von August 2017, Literatur, die ab Sommer 2017 erschien, wurde für die Drucklegung des Manuskripts daher nur in wenigen Ausnahmen berücksichtigt.

Es sind die herausragende Beherrschung des Materials, die filigrane Darstellung und die mannigfaltigen künstlerischen Bezüge und Einflüsse, die mich bei der Betrachtung von Georg Schweggers Reliefs sofort in den Bann gezogen haben und immer wieder begeistern. Die Faszination für das kleinformatige Relief wurde jedoch viel früher, bereits in meinem ersten Studiensemester bei einer Übung vor Originalen mit Prof. Dr. Christian Theuerkauff im Depot des Berliner Bode-Museums geweckt. Wenig später lenkte Dr. Maximilian Benker in einem Seminar zu Veit Stoss mit anschließender Exkursion nach Nürnberg mein Augenmerk auf die süddeutsche Skulptur der Spätgotik. Nach mehreren Jahren, in denen mein Fokus auf dreidimensionalen Werken größeren Formats lag, die südlich der Alpen geschaffen wurden und von der Auseinandersetzung mit der Antike geprägt sind, bot meine Mitarbeit am DFG-Projekt „Sandart.net“ die Gelegenheit, mich wieder der süddeutschen Kunst zuzuwenden. Durch die Lektüre von Joachim von Sandrarts Teutscher Academie (Nürnberg 1675–1679) wurde ich schließlich aufmerksam auf die wenig bekannten und zumindest bis dato von der Forschung kaum berücksichtigten Künstler des deutschsprachigen Raums im 17. Jahrhundert – und somit auf Georg Schwegger.

Ich danke Prof. Dr. Anna Schreurs und Prof. Dr. Christiane Salge für ihre Ermutigung, eine Künstlermonografie zu erarbeiten, für ihr Interesse, mit dem sie das Verfassen der Dissertation in den verschiedenen Phasen begleitet haben, und für ihre Bereitschaft, meine Überlegungen ausführlich zu diskutieren, sowie für ihre wertvollen Anregungen und Hinweise. Herrn Prof. Dr. Ronald G. Asch sei für die Übernahme des Drittgutachtens gedankt.

Es war eine überaus glückliche Fügung, bereits zu Beginn meiner Recherchen in Nürnberg Dr. Claudia Maué kennenzulernen. Für ihre Großzügigkeit, ihr Wissen über Georg Schwegger, die süddeutsche Plastik und die Nürnberger Stadtgeschichte mit mir zu teilen und mir schwer zugängliches Bildmaterial und Literatur zur Verfügung zu stellen, bin ich ihr sehr dankbar. Der Enthusiasmus, mit dem sie sich der Nürnberger Kunstgeschichte widmet, ist ansteckend und hat mich gerade in schwierigen Phasen immer wieder motiviert.

Viele Mitarbeiter\*innen von Museen, Archiven und kirchlichen Einrichtungen haben meine Untersuchungen unterstützt und bei Besuchen vor Ort weitergeholfen. Mein herzlicher Dank gilt Ulrike Berninger M. A. (Museen der Stadt Nürnberg), Dr. Maraike Bückling (Frankfurt a. M., Liebieghaus Skulpturensammlung), Fabrizio Cammelli (Bannio Anzino), Glyn Davies, PhD (London, Victoria and Albert Museum), Dr. Silke Gatenbröcker (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum), Noël Geirnaert (Brügge, Stadtarchiv), Dr. Kerstin Grein (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum), Dr. Martin Hirsch (München, Staat-



## Danksagung

liche Münzsammlung), Dr. Frank Matthias Kammel (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), Mag. Heimo Kaindl (Graz, Diözesanmuseum), Dr. Hans-Ulrich Kessler (Berlin, Bode-Museum), Christine Kitzlinger M. A. (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe), Dr. Ursula Kubach-Reutter (Museen der Stadt Nürnberg), Dr. Thomas Kuster (Wien, Kunsthistorisches Museum), Dr. Bertram Lesser (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek), Dr. Regine Marth (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum), Dr. Matthias Nuding (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), Drs. Kurt Priem, Pr. (Brügge, Grootseminarie Ten Duinen), Oliver Sänger M. A. (Karlsruhe, Badisches Landesmuseum), Dr. Astrid Scherp (München, Bayerisches Nationalmuseum), Dr. Axel Töllner (Nürnberg, St. Sebald), Dr. Dora Thornton (London, British Museum), Jan van Acker (Brügge, Grootseminarie Ten Duinen), Dirk Weber (Staatliche Kunstsammlungen Dresden), Dr. Michael Wenzel (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek).

Neben dem vertrauensvollen Austausch mit den Mitgliedern des Doktorand\*innenkolloquiums von Prof. Dr. Christiane Salge an der Freien Universität Berlin und des Kolloquiums von Prof. Dr. Anna Schreurs an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg hatte ich mehrfach Gelegenheit, Schwerpunkte meiner Arbeit größeren Kolleg\*innenkreisen vorzustellen. Dr. Lucia Simonato sei für die Einladung gedankt, im Rahmen der Konferenz „Le arti a dialogo. Medaglia e medaglisti tra Quattro e Settecento“ 2011 an der Scuola Normale Superiore als Nachwuchswissenschaftlerin eine deutsche Perspektive auf das Thema präsentieren zu dürfen, sowie für zahlreiche inhaltliche Impulse. Den Organisator\*innen des CIHA 2012 „The Challenge of the Object“ am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg verdanke ich die Aufnahme in das Nachwuchsprogramm und die Gewährung eines großzügigen Stipendiums.

Meinen Kolleg\*innen bei „Sandart.net“, des 2008–2012 von der DFG geförderten Projektes am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut und an der Goethe-Universität Frankfurt am Main, danke ich für die gute Zusammenarbeit und die anregenden Gespräche über die deutsche Kunst- und Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts, die über das offizielle Projektende hinausreichten.

Mit Dr. Antonia Putzger, Dr. Moya Tönnies und Lisa Vogel fand sich in der finalen Schreibphase ein sehr produktiver Lese- und Diskussionszirkel. Ihnen sei für den ehrlichen und erfrischenden, stets motivierenden Austausch gedankt.

Zahlreiche Kapitel haben befreundete Kunsthistoriker\*innen Korrektur gelesen. Für ihre wertvolle Unterstützung danke ich Dr. Christin Barbarino, Hedda Finke, Dr. Anna Heinze, Eva Maurer, Charlotte Reimann, Saskia Schäfer-Arnold und Dr. Timo Strauch.

Die vorliegende Arbeit konnte nur zum Abschluss gebracht werden, weil meine Freund\*innen zur rechten Zeit ein offenes Ohr für mich hatten und für erholsame Auszeiten und breit gefächerten Gesprächsstoff gesorgt haben. Ich danke Anna, Annette, Charlotte, Elisa, Eva, Hedda, Heike, Paula, Sarah, Steffi und Tobia für ihre Anteilnahme an meinem langjährigen Projekt.

In größter Dankbarkeit für ihre umfassende Unterstützung und ihre Geduld widme ich dieses Buch meinen Eltern.

Berlin, im Februar 2023

# Einleitung

Ein Großteil des kleinplastischen Werkes des Nürnberger Bildhauers Georg Schweigger (1613–1690) ist eng mit der Rezeption der Kunst Albrecht Dürers verwoben. Indem Schweigger auf Motive und Kompositionen Dürers zurückgriff und einige seiner Arbeiten sogar mit dessen Künstlerzeichen oder Konterfei versah, machte er sich die hohe Wertschätzung zunutze, die dem Nürnberger Meister Anfang des 17. Jahrhunderts entgegengebracht wurde. Wie folgenreich seine Bezugnahme auf Dürer sein würde, wird Schweigger allerdings nicht geahnt haben: Während sein Name im Zusammenhang mit vielen seiner kleinplastischen Werke bald in Vergessenheit geriet, wurden sie stattdessen als authentische Bildhauerarbeiten Dürers gesammelt und geschätzt. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde der tatsächliche Urheber durch die Entdeckung der rückseitigen Signaturen wieder bekannt. Nun unterstellte man Schweigger zunächst betrügerische Absichten, dann warf man ihm fehlende Originalität vor. Schließlich fand er als Schöpfer sogenannter „retrospektiver“ Arbeiten und Vertreter einer sogenannten „Dürer-Renaissance“ seinen vorläufigen Platz in der Kunstgeschichte.

Dabei war Schweiggers Aufnahme von Dürers Kunst weder von betrügerischen Absichten geleitet noch war sie unoriginell. Im Gegenteil, aus der großen Menge an Bildhauerarbeiten, die sich auf Dürer beziehen, ragen Schweiggers Werke heraus. Neben ihrer hohen technischen Qualität bestechen sie durch einen intelligenten und überaus selbstbewussten Umgang mit den Vorlagen. Zugleich wird man den Arbeiten nicht gerecht, wenn man sie auf die Rezeption der Kunst Albrecht Dürers reduziert. In ihnen werden eine Vielzahl an weiteren Einflüssen, die Vertrautheit mit aktuellen internationalen Kunstströmungen sowie die Auseinandersetzung mit verschiedenen Wissensbereichen fassbar.

Mit der Untersuchung des kleinplastischen Werkes von Georg Schweigger will die vorliegende Arbeit einen Beitrag zur Erforschung der als „Dürer-Renaissance“ bezeichneten Dürer-Rezeption während der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts leisten, wobei dieser Begriff kritisch zu beleuchten und nach Alternativen zu suchen sein wird. Im Zentrum steht die Frage nach der Bedeutung und Funktion der Dürer-Rezeption für Schweigger und sein Umfeld, denn der Bildhauer schuf zur selben Zeit auch kleinplastische Werke ohne Dürer-Bezug. Außerdem soll die Arbeit neue Erkenntnisse über die süddeutsche Bildhauerproduktion, die Vernetzung der europäischen Kunstszene und das Sammlungswesen während des Dreißigjährigen Krieges befördern. Mit der Analyse der Verflechtungen der Rezeption von Schweiggers Arbeiten mit der Legende von Dürer als Bildhauer soll schließlich auch die Forschung zum Nachleben Dürers sowie zur frühen Dürer-Forschung um ein Kapitel ergänzt werden, das bisher lediglich umrissen wurde.

## 1 Forschungsgegenstand und Fragestellung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich schwerpunktmäßig mit dem kleinplastischen Werk, das Georg Schwegger während des Dreißigjährigen Krieges schuf. Bei den untersuchten Werken handelt es sich um eine Serie von Porträtmedaillons aus Bronze sowie um Reliefs mit mythologischen und religiösen Themen und Porträtmedaillons aus Solnhofener Stein, die dank Inschriften sicher in die 1630er und 1640er Jahre datiert werden können. Mit diesen handwerklich auf höchstem Niveau realisierten Kunstobjekten traf Schwegger offenbar genau die Ansprüche damaliger Sammler, wie ihre Ausstrahlung an die deutschsprachigen Höfe in Berlin, Braunschweig und Wien und darüber hinaus belegt. Auch bezogen auf Schweggers Gesamtwerk besitzen die kleinplastischen Arbeiten einen hohen Stellenwert, da es sich dabei um die frühesten bekannten Werke überhaupt handelt, bevor der vermutlich bei einem Goldschmied ausgebildete Bildhauer nach dem Friedensschluss ausschließlich Aufträge für großformatige Objekte erfüllte. Das kleinplastische Werk bildet somit den Ausgangspunkt von Schweggers Œuvre, in dem sein handwerkliches Können, sein Wissenshorizont und sein Selbstverständnis greifbar werden. Eine auffällig hohe Anzahl der kleinplastischen Arbeiten versah Schwegger mit seiner Signatur, woraus sein Wille ersichtlich wird, Sammler auf sich aufmerksam zu machen und sich für prestigeträchtige Aufträge zu empfehlen – ein Plan, der offensichtlich aufging. Der große Erfolg seiner kleinplastischen Arbeiten versetzte den Bildhauer in die Lage, nach Ende des Krieges sein Aufgabenspektrum erheblich zu vergrößern: Schwegger wurde nicht nur mit Porträtbüsten, Epitaphien und großformatigen Kreuzfixen beauftragt, er war auch in die Planung und Ausführung von Denkmalprojekten involviert und maßgeblich am Neptunbrunnen für den Nürnberger Hauptmarkt beteiligt, der ihm den größten Nachruhm einbrachte.

Eine Fokussierung auf Schweggers kleinplastisches Werk geht einher mit der Betrachtung des Kunstschaffens während des Dreißigjährigen Krieges – eine Zeitspanne, aus der sich nur eine überschaubare Anzahl an kleinplastischen Arbeiten erhalten hat, die bislang nie vergleichend in den Blick genommen wurden. Es stellt sich die Frage, wie sich Schweggers Werke innerhalb der süddeutschen, aber auch der europäischen kleinplastischen Produktion situieren lassen und inwiefern die Bezugnahme auf bestimmte Kunstströmungen internationale Trends widerspiegelt oder eine Ausnahme darstellt. Besondere Aufmerksamkeit verdienen dabei Schweggers Aneignung Dürerscher Kompositionen und Motive sowie die Verwendung des Dürer-Monogramms auf einigen seiner Reliefs. Wie verhält sich Schweggers Umgang mit den Vorlagen zu dem früherer Bildhauer und zur Dürer-Rezeption zeitgenössischer Künstler in anderen Gattungen? Handelt es sich möglicherweise um ein Phänomen, das in Nürnberg besonders ausgeprägt war oder gar auf die Frankenmetropole beschränkt werden kann? Welche Funktionen erfüllte diese Form der Dürer-Rezeption? Spricht aus ihr allein das Bedürfnis eines in Nürnberg tätigen Bildhauers, sich in eine Tradition zu stellen, oder zeugt sie vielmehr von einer bestimmten Nachfrage seitens der Sammler, und wie wäre eine solche vor dem Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges zu erklären?

Weiterhin ist darzulegen, wie Schweggers kleinplastische Produktion mit der im 17. Jahrhundert aufkommenden Legende von Dürer als Bildhauer zusammenhängt. Ab wann existieren Belege für die Vorstellung, Dürer habe sich auch als Plastiker betätigt und wie könnten sie Schwegger beeinflusst haben? Dies leitet schließlich über zu der Frage nach den genauen Umständen, die dafür verantwortlich sind, dass Schweggers Arbeiten viele Jahrhunderte lang als vermeintliche Dürer-Werke gelten konnten sowie nach der Rolle der Werke bei der Bestimmung eines plastischen Dürer-Œuvres im 19. Jahrhundert.



## 2 Zum Forschungsstand

„Stauenswerthe Virtuosität der Technik, [...] aber vielleicht weniger Erfindungsgabe“ – Zur Auseinandersetzung mit Schweiggers kleinplastischem Werk in Sammlungskatalogen und monografischen Studien

Die Auseinandersetzung der modernen Kunstgeschichte mit dem Œuvre Georg Schweiggers setzte in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit den kleinplastischen Arbeiten ein, genauer gesagt mit den in Wien aufbewahrten Reliefs seiner Johannes-Serie, der in der vorliegenden Untersuchung eine zentrale Rolle zufällt. Nachdem dem österreichischen Historiker Joseph Arneth (1791–1863) bereits um das Jahr 1840 drei Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Johannes in der Geistlichen Schatzkammer der Wiener Burgkapelle aufgefallen waren, die große formale Ähnlichkeiten mit einem Relief in der Ambraser Sammlung aufwiesen, hatte er sich für die Zusammenführung dieser Werke in der Ambraser Sammlung eingesetzt, die für die Öffentlichkeit zugänglich war.<sup>1</sup> Dort konnte Arneth die Objekte (Kat. S 9, S 10, S 12, S 13) genauer untersuchen und entdeckte dabei die rückseitigen Inschriften, dank derer er die vorderseitigen Monogramme „GS“ auflösen konnte, was im Jahr 1854 zur ersten Würdigung Georg Schweiggers seitens der modernen Kunstgeschichte führte.<sup>2</sup>

Unmittelbar nach dem Erscheinen von Arneths Studie wies Eduard von Sacken im Sammlungskatalog der Ambraser Sammlung darauf hin, dass Motivik und Stil der Reliefs den Anschein erweckten, aus dem 16. Jahrhundert zu stammen. Zu Schweiggers Rückgriffen auf ältere Erfindungen äußerte er den für die weitere Rezeption folgenreichen Verdacht, der Bildhauer habe über wenig Erfindungsgabe verfügt:

„Diese vier Reliefs zeigen unverkennbar ältere Motive, mit Ausnahme von A) [gemeint ist das Relief mit der heutigen Inv.-Nr. KK 4376, vgl. Kat. S 12, Erg. d. Verf.], und man würde sie sowohl dem Kunstcharakter als den Costümen nach in die Mitte des XVI. Jahrhunderts zu setzen geneigt sein. Wahrscheinlich benützte der Künstler, der eine stauenswerthe Virtuosität der Technik und lebendiges Verständniss für Durchbildung, aber vielleicht weniger Erfindungsgabe besass, ältere Zeichnungen; auch die Anordnung hat etwas sehr Malerisches.“<sup>3</sup>

In den folgenden Jahrzehnten erfuhren immer mehr kleinplastische Werke Schweiggers Aufmerksamkeit in Sammlungskatalogen und Einzelstudien, die überwiegend von an Museen tätigen Kunsthistorikern verfasst wurden.<sup>4</sup>

Von großer Bedeutung für die Schweigger-Forschung war Hans R. Weihrauchs 1954 publizierter Aufsatz zum Neptunbrunnen, da dieser erstmals einen Überblick über das Leben und das Gesamtwerk des Bildhauers bot und auf die Notwendigkeit einer kritischen Monographie hinwies. Wenngleich Weihrauchs eigentliches Anliegen die Rehabilitierung des Neptunbrunnens und dessen Würdigung als erster Barockbrunnen nördlich der Alpen war, trug er mit

1 Arneth 1854, S. 643.

2 Vgl. Arneth 1854.

3 Eduard Freiherr von Sacken in Samml. Kat. Wien 1855, S. 100.

4 Wilhelm von Bode 1917 zum Berliner Frauenbildnis, Ernst Friedrich Bange 1931 und Max Sauerlandt 1933 zur Statuette von König Gustav Adolf II., Karl Erik Steneberg 1958 zu den Büsten für Kaiser Ferdinand III. und Karl Gustav von Pfalz-Zweibrücken.

Aussagen wie der folgenden wesentlich dazu bei, dass Schweigger fortan als Nürnberger Vertreter einer sogenannten „Dürer-Renaissance“ verstanden wurde:

„Wie sehr die historisierende Richtung, die ‚Dürer-Renaissance‘, in Deutschland dem Geist der Zeit entsprach, ergibt sich nicht nur aus der Veit-Stoß-Kopie in Graz [gemeint ist der Kruzifixus in der Barmherzigenkirche, vgl. Kat. H 4, Erg. d. Verf.] und der Zahl der Wiederholungen der Medaillonserie, sondern vor allem auch aus der ebenso hochgeschätzten Gruppe kleiner Reliefs in Kelheimer Stein, die Schweigger in den vierziger Jahren fertigte.“<sup>5</sup>

Nicht zuletzt die Platzierung von Weihrauchs Untersuchung im Band *Vom Nachleben Dürers, Beiträge zur Kunst der Epoche von 1550 bis 1650* unterstrich diese Einordnung.<sup>6</sup>

Mit ihrer 1965 eingereichten Wiener Dissertation kam Margarete Schuster dem von Weihrauch formulierten Desiderat nach einer umfassenden Monographie nach. Schuster trug die zu ihrem Zeitpunkt bekannten Werke Schweiggers zusammen, ordnete sie nach typologischen, motivischen und stilkritischen Gesichtspunkten und dokumentierte sie mit Hilfe eines umfangreichen Abbildungsapparats. Die Arbeit blieb jedoch unpubliziert und der Abbildungsteil hat sich in keinem der wenigen öffentlich zugänglichen Exemplare erhalten.<sup>7</sup> Schusters Verdienst liegt in der Identifizierung und detaillierten Zuweisung graphischer Vorlagen für die kleinplastischen Werke sowie in dem Bemühen, die Werke in größere Stilzusammenhänge zu stellen. Die Untersuchung weist jedoch einen vorwiegend deskriptiven Charakter auf und geht nur sporadisch Fragen nach, die über die Beschreibung der Kunstwerke selbst hinausreichen. So werden darin beispielsweise die Rahmenbedingungen für Schweiggers Dürer-Rezeption nur sehr verallgemeinernd abgehandelt und nicht kritisch reflektiert,<sup>8</sup> die komplexe Rezeptionsgeschichte seiner Werke wird überhaupt nicht berührt.

Seither hat sich der Forschungsstand in vielen Bereichen weiterentwickelt. Schon im Jahr der Einreichung von Schusters Dissertation publizierte Leonore Pühringer-Zwanowetz einen Aufsatz über das geplante Reiterdenkmal Kaiser Leopolds I. in Klagenfurt, für dessen Ausführung als Bronzeguss Georg Schweigger angefragt wurde.<sup>9</sup> Das Vorhaben blieb in Schusters Arbeit gänzlich unerwähnt, obwohl schon Adolf Feulner und Theodor Müller in ihrer 1953 veröffentlichten *Geschichte der deutschen Plastik* auf „Vorstudien für ein Reiterdenkmal“ hin-

5 Weihrauch 1954, S. 93.

6 So schrieb Ludwig Grote im Vorwort des Bandes: „[...] Die Bewegung gipfelt in einer regelrechten Dürer-Renaissance. An dieser hat auch Georg Schweigger Anteil, der als die letzte künstlerische Kraft von überlokaler Bedeutung anzusehen ist, die Nürnberg hervorgebracht hat.“

7 Vermutlich enthielten nur das Exemplar der Autorin und die Gutachter-Exemplare Abbildungen. Versuche, eine dieser Versionen in den Archiven der Wiener Universität oder des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien ausfindig zu machen, blieben erfolglos. Neben dem fehlenden Abbildungsteil scheint auch die eingeschränkte Zugriffsmöglichkeit dazu geführt zu haben, dass die Arbeit wenig rezipiert wurde. So ist die Arbeit nicht im Kubikat, dem gemeinsamen Bibliothekskatalog der deutschen universitätsunabhängigen kunsthistorischen Forschungsinstitute, verzeichnet, eine Suche im Karlsruher Virtuellen Katalog ergibt für Deutschland lediglich vier Treffer (Bibliothek des Städel-Museums Frankfurt a. M., Bibliothek der Skulpturensammlung Berlin, Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg).

8 Vgl. „Retrospektive Kleinplastik (Kunstammerstücke) – Wesen und Voraussetzungen dieser Kunst“ in Schuster 1965, S. 41–43.

9 Pühringer-Zwanowetz 1965. Zu dem Vorhaben siehe auch Kapitel 7, S. 265 f. dieser Arbeit.

gewiesen hatten.<sup>10</sup> Es folgten zahlreiche weitere Zu- und Abschreibungen, weshalb Schusters Katalog nach nunmehr fünfzig Jahren einer Aktualisierung bedarf.

1998 publizierte Claudia Maué die Porträtbüste Johann Schlüters auf dem Nürnberger Johannisfriedhof als zuvor unbekanntes Frühwerk Georg Schweiggers und forderte eine Neubestimmung von Schweiggers Personalstil und die Berücksichtigung der bislang von der Forschung gänzlich vernachlässigten Epitaphien.<sup>11</sup> In ihrem Aufsatz zum Münchner Porträtmedaillon auf Willibald Pirckheimer von 2002 wies Annette Kranz darauf hin, dass für die mittlerweile über 60 bekannten Exemplare von Schweiggers Medaillonfolge berühmter Persönlichkeiten (bei Schuster noch 45) sowohl eine systematische Zusammenstellung als auch eine stilkritische Analyse der unterschiedlichen Varianten ausstehe.<sup>12</sup>

### Dreißigjähriger Krieg und Plastik – ein Widerspruch? Schweiggers Werke in Überblickswerken und Handbüchern zur deutschen Plastik

In Überblickswerke oder Handbücher fanden Schweiggers kleinplastische Arbeiten kaum Eingang, was sich mit einer generellen Vernachlässigung der Kleinplastik, wenn nicht sogar der gesamten bildhauerischen Produktion während des Dreißigjährigen Krieges erklären lässt. Denn während Michael Baxandall das Schaffen der deutschen Bildschnitzer in der Zeit um 1500 differenziert dargestellt<sup>13</sup> und Jeffrey Chipps Smith die Bildhauerproduktion in den ersten nachreformatorischen, von ihm als „Zeitalter der Unsicherheit“ bezeichneten Jahrzehnten beleuchtet hat,<sup>14</sup> fehlt bis heute ein Überblick über das bildplastische Schaffen, der sich auf die Zeit des Dreißigjährigen Krieges konzentriert und zugleich gattungsübergreifende Fragen in den Blick nimmt, wie beispielsweise die nach der veränderten Ausgangssituation und den damit gewandelten Produktionsbedingungen, den behandelten Themen, dem Stellenwert künstlerischer Traditionen oder der Verbreitung bestimmter Konzepte.

Zwar hatte schon Wilhelm von Bode in seiner 1887 veröffentlichten *Geschichte der deutschen Plastik* Schweiggers Historienreliefs berücksichtigt, sie jedoch nicht – gemäß ihrer Entstehungszeit – im sechsten Kapitel *Niedergang und Absterben der deutschen Plastik und Beschäftigung fremder Bildhauer in Deutschland (um 1530–1680)*, sondern im Kapitel *Zweite Blüte der deutschen Plastik (um 1450–1530)* behandelt,<sup>15</sup> da sie über einen langen Zeitraum als Dürerwerke gegolten hatten. Über die bildhauerische Produktion der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts schwieg sich Bode dagegen weitgehend aus, den Dreißigjährigen Krieg erwähnte er mit keinem Wort. Auch kunsthistorische Überblickswerke zur deutschen Plastik und Skulptur aus dem frühen 20. Jahrhundert streifen den Zeitraum des Dreißigjährigen Krieges lediglich,

10 Feulner/Müller 1953, S. 508. Die Publikation wurde von Margarete Schuster offenbar nicht verwendet, vgl. Schuster 1965, S. 238.

11 Maué 1998 a und Maué 1998 b.

12 Kranz 2001/02, S. 135.

13 Baxandall 1984.

14 Smith 1994.

15 Zu Bodes aus heutiger Sicht kritisch zu bewertenden, aber für seine Zeit typischen Verwendung der Begriffe „Niedergang“, „Absterben“ und „Blüte“ im Kontext einer nationalen Kunstgeschichtsschreibung siehe Müller 2007, Kap. 4.1.5 und Anhang 9.1.1 e) Geschichte ist Verschlechterung, S. 108 f. und S. 335 sowie Kap. 4.1.6 und Anhang 9.1.1 f) Geschichte ist ein Wechselspiel, S. 109–111 und S. 337.

was mit der Tendenz, große stilistische Entwicklungsbögen nachzuzeichnen, erklärt werden kann, die sich meist bereits in den Titeln und im Aufbau dieser Publikationen ankündigt.<sup>16</sup>

Solche Fokussierungen, in diesem Fall auf den Barock, lassen keinen oder nur wenig Platz für parallele Erscheinungen zu, weshalb es nicht verwundert, dass die kleinplastischen Bildwerke aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, die auf den ersten Blick keinen Anschluss an die internationale Stilentwicklung fanden, darin nicht berücksichtigt wurden. Nichtsdestotrotz wurde die Ansicht vertreten, dass der Dreißigjährige Krieg die bildhauerische Produktion der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland nicht völlig zum Erliegen gebracht habe, wie beispielsweise Albert Erich Brinckmanns Äußerung aus dem Jahr 1919 belegt:

„Es wird eine Zeit kommen, wo wir anders über deutsche Barockskulptur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts denken, wo nicht mehr in Handbüchern der Satz steht, daß infolge politischer Verhältnisse diese Zeit für Deutschland nur eine große Leere ist. Daß der Krieg fürchterlich erstickte und vernichtete, ist selbstverständlich, aber er entmannte nicht.“<sup>17</sup>

Auch wenn Brinckmanns Formulierung seiner Aussage als Prophezeiung sowie seine martialisches Wortwahl vermuten lassen, der Autor liefere an dieser Stelle vielmehr einen Kommentar zur Situation der Künste nach dem ersten Weltkrieg als eine neutrale Einschätzung zum Dreißigjährigen Krieg, ist sie insofern relevant, als sie das Vorhandensein künstlerischer Produktion zu Kriegszeiten nicht in Frage stellt.<sup>18</sup>

Auch Leo Bruhns kam in seiner Publikation *Deutsche Barockbildhauer* aus dem Jahr 1925 zu dem Schluss, dass der Dreißigjährige Krieg die künstlerische Praxis in Deutschland zwar spürbar beeinträchtigt, aber gerade in der Plastik nicht so stark behindert habe wie gemeinhin angenommen:

„Selbst in den schlimmsten Jahren des Krieges hat die Kunst noch hier und da Blüten getrieben – die Wüstenei, die der Dreißigjährige Krieg im Kulturleben Deutschlands geschaffen haben soll, ist lange nicht so ausgedehnt und tief gewesen, als man gewöhnlich annimmt. Als ganz besonders zäh erwiesen sich die Wurzeln gerade in der Plastik.“<sup>19</sup>

Gleichwohl berücksichtigte Bruhns in seiner Darstellung keine bildhauerischen Werke aus diesem Zeitraum.

In Adolf Feulners und Theodor Müllers 1953 veröffentlichter *Geschichte der deutschen Plastik* wurden die Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges insofern präzisiert, als sie nun als ein

16 So trägt beispielsweise Albert Erich Brinckmanns Überblickswerk von 1919 den bezeichnenden Titel *Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrhundert*.

17 Brinckmann 1919, S. 210.

18 Die Frage, wie Kunsthistoriker in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg bestimmte Epochen instrumentalisieren, um die aktuelle Situation der Künste zu kommentieren, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Die Bedeutung von „Geschichten der deutschen Kunst“ als Mittel der Stiftung nationaler Identität stellte Marcus Müller in seiner 2007 veröffentlichten Dissertation „Geschichte – Kunst – Nation. Die sprachliche Konstituierung einer ‚deutschen‘ Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht“ dar. Eine seiner Hauptthesen lautet, dass in der Person des Autors die Figuren des Kunsthistorikers, des Historikers und des Patrioten vereint sind, wobei die verschiedenen Perspektiven unterschiedlich stark ausgeprägt sein können; vgl. Müller 2007, S. 3.

19 Bruhns 1925, S. 9.

Hemmnis für eine stilistische „Weiterentwicklung“ dargestellt wurden, jedoch nicht als eine generelle Unterbrechung plastischen Schaffens:

„Es war unvermeidlich, dass die Auswirkungen dieser großen europäischen Stilbewegung [des Hochbarock, Erg. d. Verf.] in Deutschland durch den Dreißigjährigen Krieg und seine lähmenden Folgen an Resonanz verloren.“<sup>20</sup>

Die abnehmende Resonanz des Barock erklärten die Autoren damit, dass es nur selten zu großen bildhauerischen Aufträgen kam, weil „Fürstenpracht und bürgerlicher Wohlstand schwan- den“. Im Unterschied zu Petel und Glesker, deren Werke von flämischen Einflüssen zeugten, habe sich Schweigger durch „retrospektive Kunstkammerstücke einen Namen gemacht, Steinreliefs mit biblischen Szenen nach Dürervorlagen in einer gotisierenden, ‚altfränkischen‘ Motivierung, ferner Porträtplaketten von den als Heroen verehrten großen Persönlichkeiten der Reformationszeit und von eigenen Zeitgenossen“.<sup>21</sup> In seiner Hinwendung zu Dürer sahen Feulner und Müller „eine merkwürdige Parallele zu der in der gleichzeitigen Malerei und in der höfischen Kunstpflege aufblühenden Verehrung für Dürer“.<sup>22</sup> Dass die Verknüpfung der Schweiggerschen Reliefs mit dem Phänomen der sogenannten „Dürer-Renaissance“, welche die Autoren hier – wie ein Jahr zuvor Hans Weihrauch – herstellten, nicht unproblematisch ist, wird noch zu klären sein.

Die 1963 erschienene Publikation von Theodor Müller und Arno Schönberger *Deutsche Plastik. Renaissance und Barock* sparte den Zeitraum des Dreißigjährigen Krieges wiederum völlig aus. Im ersten, *Deutsche Plastik der Renaissance bis zum Dreißigjährigen Krieg* überschriebenen Teil heißt es, die barocke Entwicklung sei mit dem Tod Georg Petels 1634 abgebrochen und erst durch den Neptunbrunnen von Schweigger in den 1660er Jahren wieder aufgenommen worden.<sup>23</sup> Der von Arno Schönberger verfasste zweite Teil *Deutsche Plastik des Barock* umfasste nur den Zeitraum 1675 bis 1775, was folgendermaßen begründet wurde:

„Die Kunst des Barock war in Italien, in den Niederlanden und in Frankreich von ihrer frühen Stufe kontinuierlich zur vollen Aussagekraft der Reife gelangt, während in Deutschland und Österreich der Dreißigjährige Krieg eine ähnliche Entwicklung schon kurz nach frühen Ansätzen unterbrochen und das bildnerische Schaffen noch für Jahrzehnte nach dem Friedensschluß fast zum Erliegen gebracht hatte.“<sup>24</sup>

Wie schon zehn Jahre zuvor in Feulner und Müllers Darstellung führte auch Schönberger nur drei Bildhauer von Rang auf, ohne allerdings näher auf ihre Werke einzugehen:

„Gerade die Jahrzehnte um die Jahrhundertmitte war Deutschland so verarmt an künstlerischen Begabungen wie noch nie gewesen. Nur etwa drei bedeutende Bildhauer sind aus der Generation der kurz nach der Wende zum 17. Jahrhundert Geborenen zu nennen: Georg Petel in Augsburg (1601–1634), Justus Glesker in Frankfurt (1610 bis 1678) und Georg Schweigger in Nürnberg (1613 bis 1690).“<sup>25</sup>

20 Feulner/Müller 1953, S. 499.

21 Ebd., S. 507 f.

22 Ebd., S. 508.

23 Müller 1963, S. 19.

24 Schönberger 1963, S. 3.

25 Ebd., S. 4.

Selbst in der jüngsten Überblicksdarstellung zur Skulptur des 17. Jahrhunderts im fünften Band der *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland* findet sich die Vorstellung vom Dreißigjährigen Krieg als eine Zäsur für die deutsche Bildhauerkunst wieder, wenn Uta Schedler schreibt:

„In Folge des Krieges erlahmte für lange Zeit die Kunstproduktion im ganzen Reich und letztlich kam es erst im letzten Drittel des 17. Jhs. wieder zu einem Aufschwung größeren Umfangs, als sich zudem ganz Europa mit einer neuen/alten Großmacht konfrontiert sah.“<sup>26</sup>

Auch wird dort Georg Schweggers Schaffen wieder auf seine Reliefs nach Vorlagen Albrecht Dürers reduziert:

„Berühmtheit aber erlangte er [Schweigger, Erg. d. Verf.] nach Auskunft des Malers und Kunstschriftstellers Joachim von Sandrart v. a. durch seine fein gearbeiteten Steinreliefs mit biblischen Szenen nach Vorlagen Albrecht Dürers, der in dieser Zeit auch in der Malerei und im höfischen Kunstverständnis insbesondere des Wittelsbacher Kurfürsten Maximilians I. als Autorität par excellence galt.“<sup>27</sup>

Schedlers Formulierung ist insofern besonders unglücklich, als Joachim von Sandrart zwar Schweggers Reliefs erwähnte, dabei aber keinerlei Verbindung zu Albrecht Dürer herstellte.<sup>28</sup> Zudem konnte bislang kein Zusammenhang zwischen Schweggers Reliefs und der Sammeltätigkeit Maximilians I. von Bayern, der hier assoziativ suggeriert wird, nachgewiesen werden.

Aus den hier aufgezeigten Textpassagen in Überblickswerken und Handbüchern zur deutschen Plastik wird ersichtlich, dass Schweggers kleinplastisches Werk eine Sonderrolle zugewiesen bekam, die von der internationalen Entwicklung losgelöst gesehen wurde. Dies ist sicherlich größtenteils damit zu erklären, dass diese Textgattung besonders anfällig für ein Geschichtsverständnis ist, das von einer immer wiederkehrenden Abfolge von Genese, Blüte und Verfall von Kunststilen ausgeht, sowie für eine Vereinnahmung durch eine nationale Perspektivierung auf die Kunst.<sup>29</sup> Die Tendenz, die plastischen Bildwerke ausschließlich unter stilistischen Gesichtspunkten zu untersuchen und zu bewerten, führte dabei zu einer starken Vereinfachung der tatsächlichen Gegebenheiten. In dem hier diskutierten Fall hatte sie eine Unterteilung der in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts tätigen Bildhauer in zwei Gruppen zur Folge: diejenigen, die Anschluss an die barocke Entwicklung außerhalb Deutschlands fanden, wie beispielsweise Georg Petel, und jene, die „retrospektiv“, das heißt in der Art der Renaissance arbeiteten, wie Georg Schwegger. Dadurch wurde Schweggers Arbeiten indirekt Konservatismus oder sogar Rückständigkeit attestiert. Margarete Schusters vereinzelte Hinweise darauf, dass Schwegger in seinem kleinplastischen Werk nicht nur die Renais-

26 Schedler 2008, S. 321.

27 Ebd.

28 Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 353, <http://ta.sandrart.net/text-581>, 10.12.2021; für den vollständigen Text der Vita siehe Quellenanhang, Q 16.

29 Zur Ausprägung des kunsthistorischen Geschichtsverständnisses in Texten, welche die Geschichte der deutschen Kunst behandeln, siehe Müller 2007, Kap. 2.1.

sance-Kunst nachgeahmt, sondern auch zeitgenössische Strömungen verarbeitet habe, blieben für seine Verortung in den Überblickswerken ohne Konsequenzen.<sup>30</sup>

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Schweiggers Werken, die nach dem Friedensschluss entstanden sind, eine entschieden wohlmeinendere Beurteilung zuteil wurde, wobei sich die Situation besonders positiv für den Neptunbrunnen (Kat. B 16) darstellte, den Schweigger in den 1660er Jahren schuf. In diesem Zusammenhang wurde auch gerne auf eine vermeintliche Studienreise Georg Schweiggers und Christoph Ritters nach Italien verwiesen, wobei die Konsequenzen der Reise unterschiedlich eingeschätzt wurden.<sup>31</sup> Während Brinckmann der Auffassung war, aus den Figuren des Brunnens spreche „nicht der Barock allein, sondern stark auch der elegante Stil Giovannis da Bologna“<sup>32</sup>, meinten Feulner und Müller, Schweigger habe als Formvorstellung eben „nicht das Ideal der klassizistischen Eleganz eines Giovanni Bologna [...], sondern einen vollblütigen Naturalismus im Sinne von Rubens“<sup>33</sup> aus Italien mitgebracht. Für Theodor Müller markierte Schweiggers Neptunbrunnen sogar die Wiederaufnahme des barocken Stils in der deutschen Bildhauerkunst:

„Der Dreißigjährige Krieg hat diese Entwicklung der deutschen Bildhauerkunst zum Barock abgebrochen. [...] Erst Jahrzehnte später begann wieder ein neues Wachstum. Georg Schweiggers Nürnberger Neptunbrunnen zeigt, welche befruchtenden Initiativen auch damals noch von der Kunst ‚am Hof‘ von Rubens ausstrahlten.“<sup>34</sup>

In den Überblickswerken zur deutschen Plastik wurde Georg Schweiggers Œuvre in zwei Phasen unterteilt: in die Schaffenszeit während des Dreißigjährigen Krieges, die retrospektiv ausgerichtet war, und in die „barocke“ Schaffenszeit nach Friedensschluss. Inwiefern diese Abfolge tatsächlich zutreffend ist und die Phasen voneinander losgelöst betrachtet werden können, auch das gilt es in der vorliegenden Arbeit kritisch zu prüfen.

### Dreißigjähriger Krieg, Dürer-Rezeption und Kunstkammer – Schweiggers Werke in Ausstellungen

Georg Schweiggers kleinplastische Arbeiten fanden in einer Vielzahl an Ausstellungen Berücksichtigung. Auffällig ist, dass die meisten davon entweder die Zeit des Dreißigjährigen Krieges oder die Dürer-Rezeption thematisierten.

In Ausstellungen zum Dreißigjährigen Krieg wurden kleinplastische Arbeiten generell nur vereinzelt miteinbezogen und selten in größere thematische und gattungsübergreifende Zusammenhänge gestellt. So waren die Exponate der 1952 in Nürnberg veranstalteten Ausstellung *Aufgang der Neuzeit. Deutsche Kunst und Kultur von Dürers Tod bis zum Dreißigjährigen Kriege. 1530–1650*<sup>35</sup>, die auch Werke Schweiggers umfassten, in 23 Sektionen eingeteilt,

30 Demnach gehörten die beiden Reliefs mit Kephalos und Prokris (Kat. S 2 und S 6) sowie der schlafenden Diana in einer Landschaft (Kat. S 17) stilistisch „nicht der historisierenden Richtung an“. Vielmehr spreche aus ihnen der niederländische Barock; vgl. Schuster 1965, S. 93 f. Nichtsdestotrotz behandelte Schuster auch diese Reliefs im Kapitel über die retrospektive Kleinplastik.

31 Obwohl er für diese Annahme keinerlei zeitgenössische Anhaltspunkte gibt, wurde sie bis in die jüngste Zeit wiederholt; vgl. auch S. 64 dieser Arbeit.

32 Brinckmann 1917, S. 351.

33 Feulner/Müller 1953, S. 508.

34 Müller 1963, S. 19.

35 Ausst. Kat. Nürnberg 1952.

die sich einem thematischen Schwerpunkt (z. B. „Süddeutsche Patrizier“, oder „Kunst- und Wunderkammern“), Stil („Deutsche Renaissance“, „Manierismus“), Künstler (z. B. „Adam Elsheimer“), oder einer Gattung („Hafnerkeramik“, „Handzeichnungen“) verschrieben hatten. Die auf diese Weise geordneten Arbeiten datierten in den allermeisten Fällen aus der gesamten Zeitspanne, die im Ausstellungstitel benannt wurde, also aus mehr als 100 Jahren. Einzige Sektion Z zum Dreißigjährigen Krieg beschränkte sich auf Exponate, die in diesem Zeitraum entstanden waren. Die ausgestellten Objekte waren jedoch sehr heterogen und zielten offenbar mehr auf eine Veranschaulichung des Kriegsgeschehens als auf eine Darstellung der Situation der Künste ab.<sup>36</sup> Schweiggers kleinplastische Werke fanden bezeichnenderweise nicht hier, sondern in der Sektion P „Kunst- und Wunderkammern“ Berücksichtigung, ohne dass jedoch genauer auf die Sammlungskontexte eingegangen wurde.<sup>37</sup> Eine tiefergehende Untersuchung erfuhren die Exponate im Rahmen des vierten Deutschen Kunsthistorikertages, der ebenfalls 1952 in Nürnberg und im direkten Umfeld der Ausstellung abgehalten wurde, und dessen Beiträge in einem Sammelband mit dem Titel *Vom Nachleben Dürers* publiziert wurden. Darin wurden für verschiedene Gattungen historisierende Tendenzen konstatiert, wobei dem Rückgriff auf Dürer ein besonderer Stellenwert zugesprochen wurde.<sup>38</sup>

Das bislang komplexeste Bild des künstlerischen Schaffens in Europa zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges zeichnete die 26. Europaratsausstellung *1648. Krieg und Frieden in Europa*, die anlässlich des 350jährigen Jubiläums des Westfälischen Friedens 1998 in Münster und Osnabrück gezeigt wurde.<sup>39</sup> Nichtsdestotrotz dienten die plastischen Arbeiten, die in der Ausstellung vertreten waren, darunter auch einige Werke Georg Schweiggers, auch hier vorwiegend der Vorstellung der wichtigsten politischen Akteure oder der Illustration von Themen, die in der Ausstellung behandelt wurden. So waren in der Ausstellung zwei von Schweiggers Porträtbüsten berücksichtigt, nicht aber die Johannesreliefs oder die Medaillons.<sup>40</sup> Für andere Künstler galt das gleiche: Im Kapitel über die Schrecken des Krieges wurden Leonhard Kerns *Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg* (Abb. 249) und die als Allegorie der Hungersnot gedeutete Statuette ausgestellt, ohne dass dabei auf die künstlerischen Aspekte der Werke eingegangen worden wäre.<sup>41</sup>

Der Fokus von Bernhard Deckers Auseinandersetzung mit Georg Schweigger im Rahmen des Katalogs zur 1981/1982 im Frankfurter Liebieghaus gezeigten Ausstellung *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock* lag auf der Illustration motivischer Bezüge zwischen der Reliefplastik und ihren graphischen Vorlagen aus der Dürer-Zeit, die in Schusters Monographie herausgearbeitet worden waren.<sup>42</sup> Ein systematischer Abgleich mit anderen Beispielen der sogenannten „Dürer-Renaissance“ und eine präzisere Bestimmung der Hintergründe von Schweiggers Bezugnahme auf Dürer resultierten daraus jedoch nicht.<sup>43</sup>

36 Vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Z1–Z81. Auffällig ist die große Anzahl der ausgestellten Waffen und Rüstungen sowie von Publikationen, Flugblättern und Graphiken aus dem militärischen Kontext.

37 Vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1952, P99–103.

38 Auf die Bedeutung von Hans Weihrauchs Beitrag in diesem Band für die Schweigger-Forschung ist bereits hingewiesen worden; vgl. S. 7 f.

39 Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998.

40 Ausgestellt waren die Porträtbüsten Kaiser Ferdinands III. und des Pfalzgrafen Karl Gustav von Zweibrücken (Kat.-Nr. 1107 und 1188), zwei Sklaven, die Schweigger zugeschrieben werden (Kat.-Nr. 1201) sowie eine kleinformatige Reiterstatuette König Gustav Adolfs (Kat.-Nr. 1065), die mit Schweigger in Verbindung gebracht wurde.

41 Vgl. Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, Kat.-Nr. 441–442.

42 Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981.

43 Bernhard Decker wies lediglich darauf hin, dass Schweiggers Arbeiten im Unterschied zu vielen anderen Werken, die nach Dürer-Vorlagen entstanden, doppelt signiert sind; vgl. Decker 1981, S. 462.



Auch in Karl Schützes Katalog zur Wiener Ausstellung *Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum* im Jahr 1994, die anlässlich der Restaurierung des Allerheiligenbildes alle von und nach Dürer gearbeiteten Kunstwerke des Kunsthistorischen Museums vereinte, wurden Schweiggers Wiener Porträtmedaillons und Reliefs als besonders hochwertige Beispiele der sogenannten „Dürer-Renaissance“ beurteilt:

„Georg Schweigger war mit seinem Frühwerk einer der Hauptproponenten der Dürerrenaissance. [...] Die Weiterentwicklung des historischen Stils zu gesteigerter plastischer Kraft gibt seine retrospektiven Schöpfungen jedoch durchaus als Kinder ihrer Zeit zu erkennen, die als kleinplastische Kunstammerstücke in technischer Vollendung zugleich den Höhepunkt der Dürerrenaissance markieren.“<sup>44</sup>

Ebenso wurde in der von Giulia Bartrum kuratierten Londoner Ausstellung *Albrecht Dürer and his Legacy: the graphic work of a Renaissance artist* von 2002 Schweiggers Londoner Relief im Abschnitt „The Dürer Renaissance, c. 1570–c. 1630“ vorgestellt.<sup>45</sup> Dabei schenkte man der Tatsache besondere Aufmerksamkeit, dass das Relief mit einem Dürer-Monogramm versehen war,<sup>46</sup> und verwies durch die Gegenüberstellung mit der Elfenbein-Kopie von Richard Cockle Lucas aus dem Jahr 1645 erstmals auf das Problemfeld der Rezeption von Schweiggers Relief als eine authentische Bildhauerarbeit.<sup>47</sup>

Schließlich fanden Schweiggers kleinplastische Arbeiten bei Ausstellungen in ihrer Bedeutung als Kunstammerobjekte Beachtung, so etwa in der Schau *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock* 1995/96 im Berliner Bode-Museum oder in der Dresdener Ausstellung *Herzog Anton Ulrich zu Gast in Dresden. Schatzkammerstücke des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig* im Jahr 2012. Allerdings brachten diese Ausstellungen keine neuen Erkenntnisse über die Verbindungen zwischen dem Bildhauer und potentiellen Auftraggebern beziehungsweise Adressaten ans Licht, wenngleich dieser Punkt für ein besseres Verständnis von Schweiggers Œuvre von zentraler Bedeutung ist.

Die Auseinandersetzung mit Schweiggers kleinplastischem Werk ist bis heute von den Forschungsarbeiten der 1950er und 1960er Jahre geprägt, die auf einem mittlerweile überholten Verständnis der Kunstgeschichte als einer fortlaufenden stilistischen Entwicklung basieren. Die vor diesem Hintergrund vorgenommene Beurteilung des Frühwerks des Bildhauers als unzeitgemäße Kunstäußerung wurde seither nicht in Frage gestellt. Zwar beförderten jüngere Einzelstudien neue Erkenntnisse zu Schweiggers Œuvre und warfen Schlaglichter auf zuvor unberücksichtigte Aspekte, die den grundsätzlichen Bedarf einer Neubestimmung untermauerten. Eine umfassende Untersuchung, die diese und weitere Positionen zusammenführt, vertiefend darstellt und unter Berücksichtigung aktueller kunsthistorischer Diskurse und Methoden auswertet, steht bislang jedoch aus.

Für das mangelnde Forschungsinteresse können mehrere Gründe angeführt werden: Zumindest teilweise lässt es sich mit der mehrere Jahrzehnte lang währenden grundsätzlichen Vernachlässigung der deutschen Kunst des 17. Jahrhunderts durch die kunsthistorische For-

44 Sabine Haag in Ausst. Kat. Wien 1994, S. 166.

45 Ausst. Kat. London 2002, S. 266–282. Für das Relief siehe S. 281 f., Kat.-Nr. 240 (Norbert Jopek).

46 Vgl. auch die Ausführungen Joseph Koerners in einem Essay des Ausstellungskataloges (Koerner 2002, S. 27).

47 Ausst. Kat. London 2002, Kat.-Nr. 241 (Norbert Jopek). Zu Lucas' Relief siehe auch S. 216 dieser Arbeit.

schung erklären.<sup>48</sup> Während allerdings auf den Gebieten der Malerei und der Graphik seit den 1990er Jahren wieder eine Zunahme von Publikationen zu beobachten ist, wurde die Plastik noch nicht in vergleichbarem Maße wiederentdeckt.<sup>49</sup> Weiterhin könnte gerade der Dürer-Bezug und die damit verknüpfte Vereinnahmung von Schweiggers Kleinplastik durch eine bis weit nach Ende des Zweiten Weltkrieges nationalistisch eingefärbte Forschungsliteratur zur Marginalisierung von Schweiggers kleinplastischen Arbeiten geführt haben. Hierfür spricht die Tatsache, dass die Werke anderer süddeutscher Bildhauer des 17. Jahrhunderts wie Leonhard Kern (1588–1662) und Georg Petel (1601/02–1634), die vermeintlich stärkere Bezüge zur internationalen Kunstszene aufweisen, größere Aufmerksamkeit erfahren haben.<sup>50</sup>

### 3 Gliederung der Arbeit

Aufgrund der hier skizzierten Ausgangssituation wurde entschieden, neben dem diskursiven Teil auch einen vollständigen Werkkatalog vorzulegen. Dadurch wird nicht nur die Möglichkeit eingeräumt, Vergleiche mit Werken aus Schweiggers späterer Schaffensphase direkt nachvollziehen zu können, was für eine Neubewertung seiner bildhauerischen Produktion während des Dreißjährigen Krieges unabdingbar ist. Zugleich werden durch einen Œuvre-katalog zukünftige Forschungsarbeiten zum Bildhauer respektive zur Bildhauerkunst des 17. Jahrhunderts erleichtert. Das Verzeichnis aus Margaretes Schusters unpublizierter Dissertation von 1965, welches als wichtige Grundlage diente, konnte an vielen Stellen aktualisiert, korrigiert und erweitert werden. Gemäß der Fragestellung der vorliegenden Untersuchung umfassen die Katalogbeiträge zu den kleinplastischen Werken, die der Bildhauer während des Dreißjährigen Krieges schuf, detaillierte Schilderungen der Rezeptions- und Forschungsgeschichte, ausführliche formale Analysen und Vergleiche sowie neu identifizierte Vorlagen. Die übrigen Katalognummern konzentrieren sich dagegen auf die Diskussion der seit 1965 erschienenen Forschungsliteratur.

Im diskursiven Teil der Untersuchung werden zunächst die für Schweiggers Bildwerke wiederholt beanspruchten Kategorien „Dürer-Renaissance um 1600“ und „Retrospektive“ genauer in den Blick genommen, wobei sowohl die Bedeutung der Begriffe und ihre Verwendung durch die kunsthistorische Forschung als auch die bisherige Verortung von Schweiggers Werken innerhalb dieser Kategorien kritisch diskutiert werden. Daran anschließend wird

48 Pointierte Zustandsbeschreibungen der kunsthistorischen Forschung zur Nürnberger bzw. deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts legte Andreas Tacke vor; vgl. Tacke 1995 und Tacke 1997.

49 Michael Thimann wies darauf hin, dass inzwischen Monografien oder Ausstellungskataloge zu den bedeutendsten Malern vorliegen, vgl. Thimann 2008, S. 514.

50 Mit dem Werk Leonhard Kerns beschäftigte sich ab 1956 Elisabeth Grünenwald, siehe Grünenwald 1969 (Monographie). Anlässlich des 400. Geburtstags des Bildhauers wurde 1988 eine große Ausstellung im Hällisch-Fränkischen Museum Schwäbisch Hall veranstaltet, zu der ein Katalog erschien und zwei Jahre später die Akten des wissenschaftlichen Kolloquiums, das zum Abschluss der Ausstellung stattfand; vgl. Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988 und Siebenmorgen 1990.

Die kunsthistorische Auseinandersetzung mit Georg Petel setzte in den 1920er Jahren mit den Studien Karl Feuchtmayrs ein. Im Anschluss an die Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum München im Jahr 1964 erschienen zahlreiche Einzelstudien und 1973 eine Monographie mit den gesammelten Aufsätzen von Karl Feuchtmayr, einem Katalog von Alfred Schädler und Beiträgen von Norbert Lieb und Theodor Müller; vgl. Feuchtmayr/Schädler 1973; 2009 gaben Leon Krempel und Ulrich Söding im Nachgang der Ausstellung im Münchener Haus der Kunst neueste Forschungsbeiträge zu Georg Petel heraus; vgl. Krempel/Söding 2009.

erörtert, inwiefern neuere Forschungsansätze für die Beschreibung und Analyse von Schweiggers Bezugnahme auf ältere Vorbilder fruchtbar gemacht werden konnten.

In Kapitel 2 wird der künstlerische, ökonomische und politische Rahmen für das Wirken des Bildhauers dargelegt, wobei von besonderem Interesse ist, wie sich das Kunstschaffen im frühen 17. Jahrhundert in Nürnberg unter den Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges charakterisieren lässt und welche Bedeutung der Erinnerung an Albrecht Dürer zufiel. Daher werden zunächst die Ausbildungsmöglichkeiten und Arbeitsbedingungen der Künstler und Handwerker beleuchtet und der Blick auf die Tätigkeit anderer Bildhauer in der freien Reichstadt vor und zu Schweiggers Lebzeiten gerichtet. In einem nächsten Schritt wird Albrecht Dürers Spuren in Nürnberg in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts nachgegangen, wofür sowohl dargelegt wird, welche Werke Dürers zu dieser Zeit noch in öffentlich zugänglichen Räumen und in privaten Sammlungen präsent waren, als auch, wie sich die Erinnerungskultur hundert Jahre nach dem Tod des Künstlers in seiner Heimatstadt beschreiben lässt. In dieses Panorama wird die Biographie des Bildhauers eingefügt, bevor im dritten Kapitel die beiden Werkgruppen, die Schweigger während des Dreißigjährigen Krieges schuf, ausführlich analysiert werden. Dabei gilt es nicht nur die von der älteren Forschung wiederholt thematisierte Bezugnahme der Arbeiten auf die Kunst Albrecht Dürers kritisch zu prüfen und zu präzisieren. Auch thematische, konzeptionelle und formale Merkmale der Werke werden in den Blick genommen und diskutiert, ob diese typisch für ihre Zeit sind oder sich auf frühere Epochen beziehen. Dies ist besonders deshalb von Interesse, weil Schweiggers Arbeiten als generell altmodisch beurteilt wurden. Zudem wird in diesem Kapitel erstmals die Rezeption der Werke in der kunsthistorischen Forschung des 19. Jahrhunderts umfassend dargestellt.

In Kapitel 4 wird den möglichen Ursachen für die Motivation des Bildhauers nachgegangen, sich auf Dürer zu beziehen und einige seiner Werke sogar mit dessen Künstlerzeichen zu versehen. Um zu prüfen, wie Schweiggers Vorhaben mit der im 17. Jahrhundert aufkommenden Legende von Dürer als Bildhauer zusammenhängt, werden verschiedene Quellen für die Vorstellung, Dürer habe sich auch als Plastiker betätigt, herangezogen und diskutiert, ob und wie sie Schweigger beeinflusst haben könnten. Außerdem soll geklärt werden, inwiefern sich Schweiggers Umgang mit Dürers Kunst von demjenigen früherer Bildhauer unterscheidet und wie er sich zur Dürer-Rezeption zeitgenössischer Künstler in anderen Gattungen verhält.

Anschließend wird im fünften Kapitel nachgezeichnet, wie sich die Vorstellung eines bildhauerisch tätigen Dürer weiter tradierte und auf die Rezeption von Schweiggers Reliefs Einfluss nahm. Dabei ist auch zu klären, welche Bedeutung die vermeintliche Autorschaft Dürers für Künstler besaß, die Schweiggers Arbeiten im 18. und 19. Jahrhundert nachahmten. Hieran anknüpfend wird erörtert, welche wichtige Rolle Schweiggers Johannes-Reliefs für die kunsthistorische Forschung des 19. Jahrhunderts bei der Bestimmung eines plastischen Œuvres für Dürer spielte und welche Folgen die schrittweise Zuschreibung der Werke an Schweigger für dessen weitere Beurteilung hatte.

In Kapitel 6 werden die zeitgenössischen künstlerischen Positionen und kunsttheoretischen Diskurse in den Fokus gerückt, deren Einfluss sich an Schweiggers kleinplastischen Arbeiten ablesen lässt, die von der bisherigen Forschung jedoch fast gänzlich unberücksichtigt geblieben sind. Themenwahl und kompositorische Auffälligkeiten, aber auch motivische Details der kleinplastischen Arbeiten, wie etwa die Verwendung korrekter hebräischer Schriftzeichen, werden dabei sowohl in Hinblick auf den Bildungs- und Wissenshorizont des Bildhauers als auch auf den möglichen Adressatenkreis der Arbeiten untersucht.

Im siebten Kapitel wird ein Ausblick auf Schweiggers Tätigkeit nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges geworfen, um die Frage zu beantworten, ob sich ein Wandel im Umgang

mit Vorlagen und letztlich des Stellenwertes durerzeitlicher Kunst für sein Werk konstatieren lässt. In diesem Zusammenhang wird auch zu diskutieren sein, inwiefern die unterschiedlichen Funktionen der Bildwerke dafür verantwortlich zu machen sind.

Schließlich wird Schweiggers Werk in Bezug zur zeitgleichen kleinplastischen Produktion anderer in Süddeutschland tätiger Bildhauer gesetzt, wobei Georg Petel und Leonhard Kern besondere Aufmerksamkeit zufällt. Dabei gilt es, Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den Werken der drei Bildhauer – zum Beispiel in ihrer Funktion, bei den herangezogenen Themen oder dem Vertrieb der Werke – herauszuarbeiten und mögliche Ursachen dafür aufzuzeigen.

# 1 „Dürer-Renaissance um 1600“ und „Retrospektive“

Eine zentrale These der vorliegenden Arbeit ist es, dass die Einordnung von Schweiggers kleinplastischem Werk in die Kategorien „retrospektive Kunst“ und „Dürer-Renaissance“ den Blick auf die vielschichtigen Einflüsse, die in ihm greifbar werden, verstellt hat. Gleichzeitig wird aufgezeigt, dass diese Beurteilung auch aus der jahrhundertlang gültigen Annahme, Albrecht Dürer habe bildhauerisch gearbeitet, sowie aus der daran geknüpften fälschlichen Inanspruchnahme von Schweiggers Bildhauerarbeiten für Dürer resultiert. Mit der Wiederentdeckung der Signaturen Schweiggers im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die vermeintliche „Ent-Täuschung“ jedoch nicht kritisch von der Kunstgeschichte aufgearbeitet, indem versucht worden wäre, die Eigenheiten von Schweiggers Werken genauer einzukreisen. Vielmehr verfestigte sich durch ihre Einordnung in die Kategorien „Retrospektive“ und „Dürer-Renaissance“ die Vorstellung von einer Kunst, deren entscheidendes Merkmal ihre Ähnlichkeit zur Kunst der Dürer-Zeit ist.

Im Folgenden soll zunächst dargestellt werden, was unter den Begriffen „Retrospektive“ und „Dürer-Renaissance“ verstanden wird und in welchen Kontexten sie benutzt werden. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die Probleme und Grenzen der Kategorien gelegt, bevor abschließend geklärt wird, inwiefern sie im Rahmen der vorliegenden Untersuchung Anwendung finden. Weiterhin wird erörtert, welche aktuellen Diskurse der kunst- und kulturhistorischen Forschung für die vorliegende Arbeit gewinnbringend berücksichtigt wurden.

## 1.1 „Dürer-Renaissance“ – Dürer-Begeisterung in Literatur, Sammlungswesen und Künstlerpraxis in der Zeit um 1600

Seinen Anfang nahm der Diskurs um den Begriff der „Dürer-Renaissance“ in der 1928 von Hans Tietze und Erika Tietze-Conrat veröffentlichten Arbeit *Der junge Dürer*.<sup>51</sup> Dort verstanden die Autoren unter der Bezeichnung eine künstlerische Bewegung Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts, in der ihrer Meinung nach in betrügerischer Absicht Dürer-Zeichnungen nachgeahmt oder frei variiert wurden, wie beispielsweise die Zeichnungen aus dem Kreis von Hans Hofmann (um 1530–1591). Dadurch war die Bezeichnung von Anfang an mit dem Vorwurf des Betrugs verknüpft und die Werke der „Dürer-Renaissance“ waren unter Generalverdacht gestellt.

Im Jahr 1994 unternahm Matthias Mende für das *Dictionary of Art* den Versuch, eine Definition des Begriffes „Dürer-Renaissance“ zu formulieren, und wies dabei auch auf Fehleinschätzungen der vorausgehenden Forschung hin.<sup>52</sup> Mende schrieb, der Begriff werde verwendet,

51 Vgl. Tietze/Tietze-Conrat 1928, S. 260.

52 Mende 1994. Er machte dabei die unzutreffende Angabe, der Begriff werde erst seit 1971 verwendet; vermutlich darauf beruhend dieselbe Fehleinschätzung im Ausst. Kat. London 2002, S. 266.

um das gesteigerte Interesse an Albrecht Dürer zu erfassen, das in Europa zwischen 1570 und 1630 in einer großen Anzahl von Kopien und Nachahmungen sichtbar wurde.<sup>53</sup> Damit traf er in erster Linie eine Aussage über die Forscherpraxis, blieb jedoch eine Einschätzung schuldig, inwiefern die Bezeichnung berechtigt sei. Festgemacht werden könne das gesteigerte Interesse im angegebenen Zeitraum an drei Punkten: erstens an der positiven Bewertung Dürers in der Kunstliteratur der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts; zweitens an einem wachsenden und geographisch breit gestreuten Sammlungsinteresse an Dürer-Originalen; drittens an der Transformation von Dürerschen Bildfindungen in andere Medien.<sup>54</sup> Als Ausgangspunkt für diese Entwicklung sei das Dekret anzusehen, das 1563 beim 19. Konzil von Trient erlassen wurde und mit dem die katholische Kirche auf den Bildersturm in Frankreich reagierte. Darin wurde nicht nur der Nutzen von Bildern betont, sondern mit Dürer und Cimabue wurden auch vorbildhafte Künstler benannt.<sup>55</sup> Dass das Dekret einen direkten Einfluss auf die Dürer-Rezeption in der bildenden Kunst hatte, ist jedoch umstritten.<sup>56</sup> Vielmehr ist davon auszugehen, dass die nachfolgend erschienenen kunstliterarischen Texte, welche die Konzilsempfehlung möglicherweise reflektierten, den entscheidenden Anstoß für ein verstärktes Interesse für Dürer gaben.<sup>57</sup> Zu den wichtigsten Schriften, die Albrecht Dürers Kunst positiv beurteilten, wurden Giorgio Vasaris *Vite* (1550 und 1568), Giovanni Paolo Lomazzos *Trattato dell'arte della Pittura* (1584) und die Dürer-Vita in Karel van Manders *Schilderboeck* (1604) gezählt.<sup>58</sup>

Der Vorstellung, bei der „Dürer-Renaissance“ habe es sich um eine dreistufige Entwicklung gehandelt – eine in der Kunstliteratur der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dokumentierte gestiegene Wertschätzung Dürers rief eine verstärkte Nachfrage unter den Sammlern nach originalen Dürer-Werken hervor, die ihrerseits eine erhöhte Produktion von Dürer-Nachahmungen nach sich zog –, wurde in nachfolgenden Untersuchungen weitgehend gefolgt. So skizzierten Carolin Krafts 2007 veröffentlichte Magisterarbeit *Dürer und die Kunst des 17. Jahrhunderts: Facetten künstlerischer Rezeption* und Andrea Bubeniks 2013 publizierte Dissertation *Reframing Albrecht Dürer. The Appropriation of Art, 1528–1700*, das Phänomen der Dürer-Renaissance ebenfalls als ein Drei-Phasen-Modell.<sup>59</sup> Dass ein solches Modell den vielfältigen Prozessen der Dürer-Rezeption in der Zeit um 1600 kaum gerecht werden kann und für viele Aspekte keine befriedigende Erklärung liefern kann, wird noch zu erläutern sein.

In Hinblick auf die vorliegende Untersuchung ist der Begriff „Dürer-Renaissance“ überaus problematisch und seine bisherige Ausdeutung für das Verständnis von Schweiggers Arbeiten in vielerlei Hinsicht unzureichend.

53 Mende 1994, S. 445.

54 Mende 1994, S. 445 f.

55 Vgl. Mende 1994, S. 446. Vgl. auch Kraft 2007, S. 15–19, hier S. 15.

56 Vgl. Kraft 2007, S. 19 mit Verweis auf Decker 1991 und Kauffmann 1954.

57 Kraft 2007, S. 19 und S. 25.

58 Vasari 1550 (Ed. Bettarini/Barocchi 1966–1987), Bd. 4, S. 189 f. (Vita di Raffaello); Bd. 6, S. 224 (Di diversi); Vasari 1568 (Ed. Bettarini/Barocchi 1966–1987), Bd. 4, S. 189 f. (Vita di Raffaello), Bd. 6, S. 8 (Vita di Michelangelo), für Transkriptionen aller Passagen zu Dürer in Lomazzos Text siehe Fara 2014, S. 193–207; Mander 1604, fol. 208r–210r; vgl. Mende 1994, S. 447, danach Kraft 2007, Kap. I.2 Die Kunstliteratur, S. 21–25, Bubenik 2013, S. 18–20. Wiederholt wurde darauf hingewiesen, dass die erste Ausgabe der *Vite* aus dem Jahr 1550 noch keine Dürer-Vita enthielt, nicht aber, dass darin durchaus Passagen zu Albrecht Dürer zu finden waren; vgl. etwa Stüwe 1998, S. 34. Zu Dürers Einfluss auf Lomazzos Schrift und einer Auflistung relevanter Textstellen siehe Tramelli 2016, S. 166 f.

59 Krafts Arbeit ist in die zwei großen Abschnitte „Dürer-Rezeption“ und „Dürerleidenschaft am Hofe“ untergliedert. Bubeniks drei Kapitel tragen die Überschriften „1 Writing and Depicting Dürer“, „2 Collecting Dürer“, „3 Appropriating Dürer.“

Dabei ist auf die Grenzen und Probleme des Begriffs schon vielfach hingewiesen worden. Gisela Goldberg kam 1971 zu dem Schluss, dass sowohl die Betonung von „Dürer“ als auch von „Renaissance“ problematisch sei.<sup>60</sup> „Dürer“, weil er nicht der alleinige Bezugspunkt war, sondern auch auf andere zu Dürers Lebzeiten tätige Künstler zurückgegriffen worden sei, „Renaissance“, weil dies mit dem sonstigen Verständnis von Renaissance nicht in Einklang zu bringen sei.<sup>61</sup> Dennoch hielt sie an dem Begriff „Dürer-Renaissance“ fest, wobei sie ihren neun Jahre später publizierten Beitrag zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München mit dem Hinweis einleitete, dass seine Anwendung immer im „Bewußtsein des Ungenügens dieses terminus“ geschehe.<sup>62</sup>

Die These, dass es um 1600 zu einem neuen Interesse an Dürer kam, ist allerdings spätestens seit den Forschungsergebnissen Anja Grebes, die in ihrer unter dem Titel Dürer. Die Geschichte seines Ruhms publizierten Habilitationsschrift die Strukturen und Mechanismen der Vermittlungswege sowie den Beitrag der verschiedenen Akteure an der Tradierung von Leben und Werk eines Künstlers beziehungsweise Künstlerbildes analysierte, nicht mehr aufrecht zu erhalten:

„Der allein auf die Zeit um 1600 konzentrierte Blick übersieht, dass die vermeintliche künstlerische Retrospektive nur einen Teil einer kontinuierlichen, sich über das ganze 16. Jahrhundert erstreckenden Entwicklung darstellte. Es handelt sich also nicht um eine ‚Renaissance‘ im eigentlichen Sinne einer ‚Wiederbelebung‘, da Dürer im Verlauf des 16. Jahrhunderts keineswegs vergessen war.“<sup>63</sup>

Weiterhin ist es kaum möglich, für diesen Zeitraum ein wachsendes Sammlungsinteresse für Dürer, wie es immer wieder behauptet wurde, zu messen. Freilich ist das Interesse Maximilians I. oder Rudolfs II. für Dürer-Originale durch Quellen belegt. Doch war die Dürer-Begeisterung gar nicht so stark ausgeprägt beziehungsweise exklusiv wie bislang angenommen wurde. Anja Grebe konnte etwa die lange propagierte Meinung relativieren, Dürer habe in der kaiserlichen Sammlung Rudolfs II. eine besondere Stellung eingenommen.<sup>64</sup> „Wichtiger als Dürer für Rudolfs Ansehen als Sammler war Rudolf II. für das Renommee Albrecht Dürers.“, lautet ihre These.<sup>65</sup> Ebenso viel Aufwand und Kosten wie für Dürer habe Rudolf II. beispielsweise für den Erwerb italienischer Gemälde und Skulpturen aufgebracht.<sup>66</sup>

Ebenso schwierig zu belegen wie ein steigendes Sammlungsinteresse für Dürer in der Zeit um 1600 ist eine verstärkte Produktion von Dürer-Nachahmungen. Rainer Stüwes Untersuchung der Gemälde und Graphiken der Nürnberger Dürer-Kopisten des 16. und 17. Jahrhunderts kam jedenfalls zu einem gegenteiligen Ergebnis:

„Eine ‚Dürer-Renaissance‘ im Sinne einer besonderen Bevorzugung Dürers oder der anderen Meister des frühen 16. Jahrhunderts kann demnach weder durch die Werke von Malern

60 Goldberg 1971, S. 8; Goldberg 1980, S. 131.

61 Konkret meinte sie damit, dass Panofsky in seiner Schrift „Renaissance and Renascences in Western Art“ die Dürer-Renaissance nicht erwähnt hatte und Theodor Müller die Termini „Historismus“ und „Retrospektive“ vorgezogen hatte; vgl. Goldberg 1971, S. 8.

62 Goldberg 1980, S. 129.

63 Grebe 2013, S. 17.

64 Ebd., S. 57.

65 Ebd.

66 Ebd.

der Jahre um 1600 noch durch bedeutende Sammlungsschwerpunkte in den Kunstkamern dieser Zeit nachgewiesen werden.“<sup>67</sup>

Schließlich sind auch in Hinblick auf die Beurteilung von Künstlerarbeiten mit Dürer-Bezug mehrere Probleme zu benennen, die aus der Verwendung des Begriffs „Dürer-Renaissance“ resultieren. So werden darunter Werke versammelt, die auf sehr unterschiedliche Art und Weise auf Dürers Kunst Bezug nehmen, wobei das Spektrum von der rein wiederholenden Kopie bis zur Nachahmung reicht, in der das Vorbild Dürer mit zeitgenössischen Trends und aktuellem Geschmack vermischt wird.<sup>68</sup> Zwar führte die These, dass sich die künstlerische Rezeption Dürers in den Jahren um 1600 von derjenigen in der Zeit davor unterscheidet, zu einer Aufwertung der Werke der „Dürer-Renaissance“, doch geschah dies um den Preis, dass früher entstandene Arbeiten mit Dürer-Bezug nicht mehr mit der erforderlichen Differenziertheit betrachtet wurden.

So meinte etwa Hans Kauffmann zu erkennen, dass Dürer nachahmende Künstler, die um 1600 tätig waren, die Vorlagen nicht nur passiv aufnahmen, sondern auch weiterentwickelten:

„Imitatio bedeutete ein zugleich rezeptives und produktives Verhalten, ein Aufnehmen der Tradition bei gleichzeitigem Weiterführen auf ein höheres Zielbild hin und im Glauben an ein fortschreitendes Wachstum der Kunst in ihrem stetigen geschichtlichen Vollzuge.“<sup>69</sup>

Ähnlich äußerte sich Gisela Goldberg, wenn sie in ihren auf die Situation am Münchener Hof konzentrierten Ausführungen hinweist, dass die „Dürer-Renaissance“ weit über die Überlieferung einzelner Motive hinausgegangen sei.<sup>70</sup> Vielmehr ließe sich die Absicht der Künstler feststellen, im Stile Dürers neue Kunstwerke zu schaffen.<sup>71</sup> Entscheidendes Merkmal der Arbeiten der „Dürer-Renaissance“ sei die „Verfremdung“ von Dürer-Motiven, worin sie eine Parallele zum Manierismus sah:

„Das ‚Verändern‘, ‚Verwandeln‘ ist ein Grundprinzip des Manierismus, dem die ‚Dürer-Renaissance‘ angehört. ‚Verwandlung‘ – ‚Umsetzung‘ also, nicht nur in andere Dimensionen, auch ins Spiegelbildliche [...]; Transponierung von Werken der Druckgraphik in die Malerei, ja auch in ausgesprochene Kunstkammerobjekte [...].“<sup>72</sup>

Das Verändern könne sich dabei auf das Bildformat oder -thema, die Größenverhältnisse der in Kopie übernommenen Motive, Veränderung durch Hinzufügung oder Wegnahme von Kompositionselementen beziehen.<sup>73</sup>

Zweifelsfrei treffen viele der von Goldberg und Kauffmann beschriebenen Eigenschaften auf Werke zu, die in den Jahrzehnten um 1600 entstanden sind. Die von den Autoren vertretene Einschätzung, der künstlerische Umgang mit Dürer-Vorlagen in den Jahrzehnten um 1600 gestalte sich anders als zuvor, weshalb die „Dürer-Renaissance“ letzten Endes eine Sonderform

67 Stüwe 1998, S. 188.

68 Mende 1994, S. 445.

69 Kauffmann 1954, S. 30.

70 Goldberg 1971, S. 6.

71 Ebd. und Goldberg 1980, S. 130.

72 Goldberg 1971, S. 7.

73 Goldberg 1980, S. 130.



des Manierismus sei, muss dagegen relativiert werden. Wie in Anja Grebes Untersuchung deutlich wurde, lassen sich vergleichbare Transformationen bereits früher in der italienischen und in der spanischen Kunst beobachten. Schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts dienten Dürer-Graphiken beispielsweise als Vorbilder für Gemälde oder Miniaturmalereien. So lehnte sich etwa Jacopo Bassano in seinem um 1546 geschaffenen *Abendmahl* in der Gesamtkomposition an Albrecht Dürers *Abendmahl*-Holzschnitt von 1523 an.<sup>74</sup> Für eine *Heimsuchung* in Giulio Clovios 1546 Farnese-Stundenbuch diente die entsprechende Darstellung in Dürers 1511 veröffentlichtem *Marienleben* als Vorbild.<sup>75</sup> Bei El Grecos *Heiliger Dreifaltigkeit* handelt es sich um eine Transformation von Dürers Holzchnitt von 1511.<sup>76</sup>

Jüngere Versuche, die vielfältigen Werke der „Dürer-Renaissance“ getrennt nach Gattungen zu untersuchen, brachten in Bezug auf die konkreten Voraussetzungen von Schweiggers Arbeiten keine neuen Erkenntnisse. Vielmehr machten sie deutlich, dass sich in jeder Gattung künstlerische Positionen finden lassen, die sehr unterschiedliche Grade der Auseinandersetzung mit Dürers Kunst offenbaren (genaue Kopie, freie Nachahmung, Zitat), und unter unterschiedlichen Voraussetzungen (Auftragsarbeit, Geschenk, Kunstmarkt) entstanden sind.<sup>77</sup>

Dagegen entkräftigt ist mittlerweile das Vorurteil, bei den Dürer-Nachahmungen der „Dürer-Renaissance“ handele es sich ausschließlich um Fälschungen – ein Vorwurf, dem auch Schweiggers Werke zwischenzeitlich ausgesetzt waren.<sup>78</sup> Jüngst hat Andrea Bubenik betont, dass zumindest diejenigen Arbeiten, die neben dem Monogramm der Vorlage auch das Monogramm des Künstlers tragen, nicht zu den Werken gezählt werden können, die mit Fälschungsabsicht produziert wurden.<sup>79</sup> Gleichwohl zog diese Einschätzung seither keine Aufarbeitung nach sich, wann und warum es überhaupt zu dieser drastischen Beurteilung kommen konnte.

Auch wurde bislang nicht problematisiert, wie sich die in den immer wieder zitierten kunstliterarischen Texten gestiegene Wertschätzung Dürers konkret an Sammler beziehungsweise Künstler vermittelte und wie das Sammlungsinteresse für Dürer-Originale und die Produktion von Dürer-Nachahmungen im Einzelfall miteinander zusammenhängen. Dabei ist durchaus fraglich, ob die fremdsprachigen Texte von deutschen Malern und Bildhauern überhaupt direkt rezipiert werden konnten. Auch haben sich nur für einen Bruchteil der Dürer-Nachahmungen und -Kopien Auftragsdokumente erhalten, was als ein Indiz dafür gelesen werden könnte, dass einige der Werke, die auf Dürer Bezug nehmen, aus eigenem Antrieb der Kunstschaffenden produziert wurden. Doch welche Gründe spielten im Einzelfall die entscheidende Rolle für das fortdauernde Interesse der Künstler an Dürer? Dass hier durchaus noch Fragen offen sind, merkte 1994 auch Karl Schütz an:

„Das steigende Interesse der Sammler und die zunehmende Nachfrage nach seinen [Dürers, Erg. d. Verf.] Werken bei ständig sinkendem Angebot ließ Kopien und Nachah-

74 Jacopo Bassano, *Abendmahl*, Ölgemälde auf Leinwand, um 1546, Rom, Galleria Borghese; vgl. Grebe 2013, S. 203, Abb. 136.

75 Giulio Clovio, *Heimsuchung*, nach Dürer, Miniatur im „Farnese-Stundenbuch, 1546, New York, Pierpont Morgan Library and Museum; vgl. Grebe 2013, S. 221.

76 El Greco, *Heilige Dreifaltigkeit*, Ölgemälde auf Leinwand, 1577/78, Madrid, Prado; vgl. Grebe 2013, S. 204.

77 Die Malerei und die Graphik nahmen Kauffmann 1954, Goldberg 1971 und Goldberg 1980 und Da Costa Kaufmann 1985 in den Blick. Für die Wirkung von Dürers Kunst auf die Skulptur siehe Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981 und Kraft 2007, Kap. I. 4. 3 Beobachtungen zu plastischen Nachahmungen, hier S. 45–49.

78 Mende 1994, S. 445. Zuvor hatte bereits Bernhard Decker auf dieses Fehlurteil hingewiesen; vgl. Decker in Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 386–388 sowie Decker 1991, S. 9 f.

79 Bubenik 2013, S. 82.

mungen entstehen, die einen wichtigen Teilaspekt der Dürerrenaissance bilden, ohne ihr Entstehen aber im Kern erklären zu können.<sup>80</sup>

Bei dem jüngst von Andrea Bubenik unternommenen Versuch, die Werke nach den verschiedenen Motivationen für die Auseinandersetzung mit Dürer zu ordnen – Fälschung (*Forgery*), Erziehung (*Pedagogy*), Rückschau (*Retrospection*), Aemulatio (*Emulation*), Verwandlung (*Transformation*) und Internationalisierung (*Internationalization*) – wurde deutlich, dass oftmals keine eindeutige Zuweisung in eine einzige Kategorie möglich ist.<sup>81</sup> Somit ist zwar das breite Spektrum an potentiellen Ursachen vor Augen gestellt, im Einzelfall sind die Gründe für die Beschäftigung mit Dürer jedoch konkreter zu bestimmen.

Dabei müssen auch die ursprünglichen Entstehungs- und Bestimmungsorte genauer untersucht werden. Wenngleich schon Mende betont hatte, dass die „Dürer-Renaissance“ nicht als ein höfisches Phänomen verstanden werden könne und auch Entwicklungen in Ländern wie Italien, Spanien, England und den Niederlanden sowie in den Städten Nürnberg, Augsburg und Antwerpen berücksichtigt werden müsse,<sup>82</sup> hat die bisherige Forschung ihre meiste Aufmerksamkeit den Dürer-Sammlern Maximilian I. und Rudolf II. geschenkt. So ist die Sammelleidenschaft für Dürer und die Produktion Dürer-nachahmender Kunst für den Münchener Hof Maximilians I. dank mehrerer Publikationen Gisela Goldbergs und für Prag während der Regierungszeit Rudolfs II. durch Eliška Fučíková Studien gut dokumentiert, während bis heute eine Untersuchung fehlt, welche die Dürer-Rezeption in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in Nürnberg in den Blick nimmt.<sup>83</sup>

Die Schiefelage in der Forschung führte dazu, dass selbst in jüngerer Zeit Dürer-Nachahmungen, die an anderen Orten hergestellt wurden, mit den beiden prominentesten Dürer-Sammlern assoziiert wurden. So fokussierte sich etwa Carolin Kraft, die in ihrer Arbeit plastischen Werken, die auf Dürer Bezug nehmen, viel Platz einräumte, ebenfalls auf die „Dürerleidenschaft am Hofe“.<sup>84</sup> Ohne über mögliche Auftraggeber oder Adressaten von Schweiggers kleinstplastischen Arbeiten neue Erkenntnisse zu liefern, zog sie aufgrund der hohen Kunstfertigkeit sowohl seiner als auch zahlreicher anonymer Arbeiten den Schluss, dass sie für Kunst- und Wunderkammern bestimmt gewesen seien.<sup>85</sup> Einen solchen Zusammenhang herzustellen ist jedoch schon allein deswegen problematisch, weil für die Mehrzahl der von der Autorin behandelten plastischen Nachahmungen die frühe Provenienz ungeklärt ist und ihre Aufbewahrung in fürstlichen Sammlungen erst viele Jahrzehnte nach ihrer Herstellung belegt werden kann. Auch erhellt er nicht die eigentlichen Entstehungsumstände. Andrea Bubenik deutete im Zusammenhang mit Schweiggers Reliefs erstmals in Richtung der Nürnberger Patrizier, ohne jedoch weiter auszuführen, was sie zu dieser Annahme verleitete.<sup>86</sup>

Trotz der insgesamt regen Forschungstätigkeit zum Phänomen der „Dürer-Renaissance“ sind die konkreten Voraussetzungen für Schweiggers Auseinandersetzung mit Dürer in den

80 Schütz 1994 b, S. 55.

81 Bubenik 2013. Zur diskussionswürdigen Einordnung von Schweiggers Relief der Namengebung des Johannes in die Kategorie *Transformation* siehe S. 169 dieser Arbeit.

82 Mende 1994, S. 446.

83 Vgl. für München Goldberg 1971 und Goldberg 1980, für Prag z. B. Fučíková 1972. Rainer Stüwe betrachtete in seiner Dissertation zu den Kopien und Graphiken der Nürnberger Dürer-Kopisten des 16. und 17. Jahrhunderts einen verhältnismäßig großen Zeitraum und nicht die Plastik (Stüwe 1998).

84 Kraft 2007, Kap. II, S. 71–128.

85 Ebd., S. 49.

86 „[...] his [Schweiggers, Erg. d. Verf.] work was avidly sought by Nuremberg patricians and German princes from Berlin to Vienna.“; vgl. Bubenik 2013, S. 99.

1630 und 1640er Jahren in Nürnberg bislang weitestgehend im Dunkeln geblieben. So ist die Rolle, die Dürers Kunst für Schweigger spielt, noch nicht in Abgrenzung zu seinen zeitgenössischen Künstlerkollegen herausgearbeitet worden, und auch die Frage nach möglichen Adressaten beziehungsweise Auftraggebern blieb bislang unbeantwortet. Bemerkenswert ist auch der Umstand, dass bislang nicht kritisch diskutiert wurde, inwiefern das Interesse der Künstler und Sammler für Dürer in dieser Zeit mit den Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges verknüpft gewesen sein könnte. Zwar wurde – wie in der Einleitung dargelegt wurde – wiederholt postuliert, die kriegerischen Auseinandersetzungen seien dafür verantwortlich gewesen, dass sich die Kunst in dieser Zeit nicht weiterentwickelt habe, und damit indirekt auch die Rückbesinnung der Künstler auf bessere Zeiten und auf die Kunst der Dürer-Zeit, begründet. Ein Erklärungsversuch, welche Motivationen dazu geführt haben mögen, sich ausgerechnet während des Dreißigjährigen Krieges auf die Kunst Albrecht Dürers zu beziehen und welche seiner Werke dabei besonders relevant waren, steht jedoch aus.

Aufgrund der erläuterten Kritikpunkte wird der Begriff der „Dürer-Renaissance“ als unzureichend angesehen, um als übergeordnete Kategorie für die vielfältigen Erscheinungsformen der Dürer-Rezeption im ausgehenden 16. und im frühen 17. Jahrhundert zu fungieren. In Hinblick auf Schweiggers Dürer-Rezeption ist er auch deswegen abzulehnen, weil die Arbeiten des Bildhauers gar nicht in dem Zeitraum entstanden sind, der üblicherweise für die „Dürer-Renaissance“ in Anspruch genommen wird. Daher wird er in der vorliegenden Arbeit nur dann Anwendung finden, wenn auf andere Forschungen Bezug genommen wird, die den Begriff in der Vergangenheit gebraucht haben.

## 1.2 „Retrospektiv“ und „Retrospektive“

Liest man Beschreibungen von Kunstwerken der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, fällt auf, dass die Aufnahme von Formen und Ikonographien des Spätmittelalters und der Renaissance bis heute gern mit den Begriffen „retrospektiv“ bzw. „Retrospektive“ (lat. für „zurückblickend“ bzw. „Rückblick“) in Verbindung gebracht wird. So sprach beispielsweise Uta Schedler davon, dass Leonhard Kern bei seinen kleinfigurigen Kunstammerstücken

„[...] retrospektiv an Statuetten aus Elfenbein, Alabaster oder Buchsbaum an[knüpft], wie sie besonders Konrat Meit als Inbegriff der Kleinskulptur deutscher Renaissance geschaffen hatte.“<sup>87</sup>

Die Ansicht, dass das bildplastische Schaffen des frühen 17. Jahrhunderts auf besondere Weise von älterer Kunst abhängig sei, hat sich bereits in den 1950er Jahren etabliert. So zeigte etwa Wolfgang Lotz 1954 am Beispiel der Grabdenkmäler der Bamberger Bischöfe die Bedeutung mittelalterlicher Formen in der Sepulkralplastik der Zeit um 1600 auf.<sup>88</sup> Peter Metz stellte 1959 in seinem Beitrag *Spätgotische Reminiszenzen in der Plastik des deutschen Barock* die Anknüpfung von drei Kruzifixdarstellungen des 17. Jahrhunderts an spätmittelalterliche Traditionen dar. Theodor Müller nahm in seinem Beitrag *Frühe Beispiele der Retrospektive in der deutschen Plastik* von 1961 neben sakralen Werken auch kleinformatige Kunstammerstücke in den Blick. Für beide Bereiche führte er als Beispiele Arbeiten Georg Schweiggers auf: zum

<sup>87</sup> Schedler 2008, S. 320.

<sup>88</sup> Lotz 1954.

einen das Grazer *Kruzifix* (Kat. H 4)<sup>89</sup>, das auf Kruzifixdarstellungen von Veit Stoß zurückgreift, zum anderen Schweiggers historische Porträtmedaillons (siehe Kap. 3.1).<sup>90</sup> Weiterhin machte Müller auf das Interesse in der Kleinkunst um 1600 an ikonographischen Typen des Mittelalters wie beispielsweise den sitzenden Schmerzensmann oder die sogenannten Tödlein aufmerksam.<sup>91</sup>

Bei der Analyse des künstlerischen Umgangs mit dem älteren Formenreservoir wurde – ähnlich wie bei der Beurteilung der „Dürer-Renaissance“ – herausgestellt, dass nicht immer die größtmögliche Ähnlichkeit mit dem Vorbild, sondern meist eine Einbindung der „Reminiszenzen von gotischen Formen [...] als Historismen in die Formen des lebendigen Stils“ angestrebt wurde, wobei mit „lebendigem Stil“ der Zeitstil gemeint ist.<sup>92</sup> Wenn Metz die Auffassung vertritt, dass sich die Art und Weise, wie historische und aktuelle Einflüsse miteinander verbunden wurden, im Laufe der Zeit verändert habe, spricht daraus jedoch noch das in den 1950er Jahren verbreitete Verständnis von einer sich fortlaufend weiterentwickelnden Kunst.<sup>93</sup> Zwar mag es bei den drei von ihm gewählten Beispielen zutreffen, dass es im Frühbarock zu puren historistischen Nachahmungen der gotischen Vorbilder kam, während im „vollentfalteten“ Barock und im Spätbarock direkte Übernahmen von Einzelzügen seltener wurden, doch wird daraus kaum eine allgemeingültige Regel abzuleiten sein. Vielmehr ist anzunehmen, dass es zu allen Zeiten sehr individuelle Herangehensweisen an die Vorbilder gab, die nebeneinander stehen konnten.

Was die Motive für das besondere Interesse an älteren Vorbildern in der Zeit um 1600 betrifft, wurden einerseits die gewachsene Bedeutung von Bildwerken innerhalb der Gegenreformation, andererseits ein gesteigertes Bewusstsein für die Qualität bestimmter älterer Bildlösungen angeführt.<sup>94</sup>

Das im Jahr 1990 in Nürnberg abgehaltene Symposium *Retrospektive Tendenzen in Kunst, Musik und Theologie um 1600* ging der Frage nach, inwiefern die „Dürer-Renaissance“ auf parallele Strömungen in ihrer Zeit traf, und weitete dafür den Blick auf andere Disziplinen.<sup>95</sup> In diesem Kontext wurde die „Dürer-Renaissance“ als eine Erscheinungsform der allgemein feststellbaren retrospektiven Tendenzen um 1600 interpretiert. In der Zusammenschau wurde deutlich, dass tatsächlich gattungs- beziehungsweise disziplinübergreifende Gemeinsamkeiten auszumachen sind: So wurde in der Musik dieser Zeit ein kreativer Umgang mit Althergebrachten, aber noch kein Bewusstsein für das „Alte“ festgestellt<sup>96</sup> und auch in der Theologie flossen Neuerung und Rückgriff in schwer zu trennender Weise ineinander.<sup>97</sup> Die beiden kunsthistorischen Fallstudien kamen dagegen zu dem Ergebnis, dass Rückgriffe auf ältere Formen durchaus mit bestimmten Funktionen verknüpft waren und somit bewusst vom Künstler oder Auftraggeber eingesetzt wurden. So stellte Bernhard Decker die These auf, dass Künstler sich durch die Imitation Dürers das Interesse und die Zuneigung höfischer Auftraggeber sichern wollten. Barbara Schock-Werner zeigte, dass der Würzburger Fürstbischof Julius Echter von Mespelbrunn (1546–1617) für den Schlossbau „legitimierte und legitimierende“

89 Müller 1961, S. 15 f.

90 Ebd., S. 18.

91 Ebd., S. 19–22. Beispiele für diese Typen finden sich im Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981.

92 Metz 1959, S. 331.

93 Vgl. S. 9, Anm. 15 dieser Arbeit.

94 Müller 1961, S. 15.

95 Löcher 1991.

96 Sachs 1991, S. 115.

97 Sparn 1991, S. 130.

Formen einsetzen ließ, während für die Herrschaftsausübung nicht relevante Bauten wie Spitäler modernen Vorbildern folgen konnten.<sup>98</sup>

Anders als der Begriff der „Dürer-Renaissance“, der sich auf die Rezeption des Nürnberger Künstlers und seiner Zeitgenossen während der Jahrzehnte um 1600 beschränkt, fand und findet der Begriff der „Retrospektive“ auch für Rückgriffe auf ältere Kunst zu anderen Zeiten Anwendung. Als Beispiele für andere „Retrospektiven“ seien die um 1500 zu beobachtende Anknüpfung der südwestdeutschen Benediktiner an hochmittelalterliche Vorbilder, die in der Verwendung romanischer Minuskeln in Codices oder dem Einsatz romanisch anmutender Fenster greifbar wird, oder die historisierenden Tendenzen in der Bautätigkeit der Habsburger Friedrich III. und seines Sohns Maximilian genannt.<sup>99</sup> Dass sich anachronistische Verwendungen eines Stils besonders häufig im monastischen Bereich und in der hofnahen Kunst feststellen lassen, wurde damit erklärt, dass in diesen beiden Sphären ein besonders großes Interesse daran bestehe, die eigene herausgehobene Rolle zu legitimieren. Der demonstrative Verweis auf eine Traditionslinie habe der Statussicherung gedient.<sup>100</sup>

Das Problematische an der Verwendung des Begriffs „Retrospektive“ scheint also – ähnlich wie bei der „Dürer-Renaissance“ – zunächst darin zu liegen, dass darunter Kunstwerke zusammengefasst werden, die in überaus diversen Funktionskontexten auf sehr unterschiedliche Weise Bezug auf die Vergangenheit nehmen. Entsprechend kann ein breites Spektrum an Motivationen für den Rückbezug auf historische Formen oder Ikonographien verantwortlich sein, weshalb auch hier die individuell zutreffende Intention für jeden Einzelfall geprüft werden sollte. Von der bisherigen Forschung wurde der Begriff noch aus zwei anderen Gründen berechtigterweise kritisiert. Herbert Beck wies darauf hin, dass bisweilen nicht zwischen der bewussten Wiederverwendung älterer Bildformen aufgrund kultischer Bedeutung einerseits und Stilverspätungen andererseits unterschieden werden könne.<sup>101</sup> Dem Historiker Klaus Graf zufolge fehlten in der kunsthistorischen Forschung „Reflexionen über die bei der Anwendung des Begriffs Retrospektive vorauszusetzende Grenze zwischen dem zeitgenössischen Formenreservoir und einem nicht mehr aktuellen.“<sup>102</sup> Er forderte daher „ein umfassendes, zugleich aber auch hinreichend differenziertes kunsthistorisches Modell für die Tradierung und Rezeption von Formen [...]“<sup>103</sup>

Tatsächlich ist unklar, wie der Rückbezug auf ältere Formen objektiv gemessen werden soll und ab welchem Grad von retrospektiven Tendenzen gesprochen werden kann. Künstler aller Generationen bauten auf Vorhandenem auf und orientierten sich an dem Bestehenden, man denke beispielsweise an die Rückgriffe auf die Kunst der Antike durch die Karolinger, während der Renaissance oder des Klassizismus, die in der Regel positiv bewertet und nicht als Schwäche ausgelegt wurden.<sup>104</sup> Aber auch Werke von verehrten Künstlern der vorausgehenden Generationen konnten im Fokus des künstlerischen Rückblicks stehen, wie beispielsweise Gerard Davids und Quentin Massys' Vorliebe für die Meister des 15. Jahrhunderts oder Rubens' Auseinandersetzung mit Tizian und Raffael belegen. Im Unterschied zu den Künstlern, die sich in den Jahrzehnten um 1600 mit Dürers künstlerischem Erbe befassten und deren Aus-

98 Schock-Werner 1991, S. 79.

99 Graf 1996, S. 389–391. Den Hinweis auf die Schriften des Historikers Klaus Graf verdanke ich Antonia Putzger.

100 Zu retrospektiven Tendenzen im monastischen Bereich vgl. Graf 1996, S. 390–393, im dynastischen Bereich Graf 1996, S. 393–397.

101 Beck 1981, S. 20. Zum Problem der Stilverspätung siehe auch Graf 1996, S. 402.

102 Graf 1996, S. 401.

103 Ebd., S. 403.

104 Panofsky 1960.

einandersetzung oftmals als Schwäche und mangelnde Kreativität ausgelegt wurde,<sup>105</sup> wurde der Umgang anderer Künstler mit älteren Vorbildern nicht mit dem Begriff der „Retrospektive“ belegt, sondern vielmehr im Zusammenhang mit den Konzepten von „imitatio“ und von „paragone“ diskutiert.<sup>106</sup> Doch resultieren die unterschiedlichen Beurteilungen seitens der modernen kunsthistorischen Forschung wirklich aus unterschiedlichen Verfahrensweisen und Ansprüchen der Künstler oder wurde hier mit zweierlei Maß gemessen?

Auch die Abgrenzung der Konzepte von „Retrospektive“ und „Tradition“ erscheint bisweilen problematisch. Während Tradition eine kontinuierliche Überlieferung meint, wird unter Retrospektive die Rückwendung „über eine abgerissene Traditionskette hinweg“ verstanden.<sup>107</sup> Doch lässt sich aufgrund der für die betreffenden Zeiträume teilweise prekären Überlieferungsverhältnisse teilweise nur schwierig eine sichere Aussage dazu treffen. Entsprechend gab Claus Zoege von Manteuffel zu bedenken, „dass es eine Frage der Interpretation [sei], ob man ein Stilphänomen als Rückgriff oder als tradiert ansieht.“<sup>108</sup> In seiner Studie *Gotische Strukturen in der süddeutschen Barockplastik* aus dem Jahr 1992 vertrat er die Meinung, dass es sich bei den in der Barockplastik zu beobachtenden gotischen Formen nicht um Rückgriffe handele, sondern um Beispiele einer kontinuierlichen Tradition.<sup>109</sup> Mit der Vorstellung, dass „die deutsche Barockplastik im Kern (in Geist und Form) die gotische Tradition ungebrochen fortsetzte“, knüpfte Zoege von Manteuffel wiederum an die Ausführungen Albert Erich Brinckmanns an, der bereits 1917 zur deutschen Barockplastik geschrieben hatte, dass die Gotik weitergelebt habe.<sup>110</sup>

Graf wiederum distanzierte sich vom Traditionsbegriff, da er zu unscharf sei und hielt am Begriff der Retrospektive fest.<sup>111</sup> Um die methodischen Probleme zu lösen, mahnte er unter anderem an, retrospektive Tendenzen nur gattungsübergreifend und in interdisziplinärer Zusammenarbeit zu erforschen<sup>112</sup> und mit dem historischen Modell der Erinnerungskultur zu verknüpfen.<sup>113</sup> Dementsprechend seien die Werke nicht allein auf ihre Bezüge zur Vergangenheit hin zu untersuchen, sondern auch auf ihr Verhältnis zur Gegenwart und zur Zukunft zu überprüfen.

Die Identifizierung und Beurteilung der Nutzung älterer Vorbilder ist eine höchst sensible Angelegenheit. Laut Graf besteht sogar die Gefahr, dass retrospektive Züge in Objekte hineininterpretiert werden.<sup>114</sup> Vor diesem Hintergrund soll der Begriff „retrospektiv“ im Folgenden nur dann verwendet werden, wenn damit der Prozess des Rückschauens eines Künstlers auf ein konkretes Vorbild beschrieben wird. Abgelehnt wird er als Bezeichnung für ein Kunstwerk oder ein künstlerisches Œuvre als solches, da Künstler letztlich immer rückschauend arbeiten,

105 Beck 1981, S. 19.

106 Aus der reichen Literatur zur Nachahmung sei an dieser Stelle nur auf Klaus Irls Dissertation zur Nachahmung in der italienischen Kunst der Renaissance sowie auf den Sammelband zu Ehren von Eric Jan Sluijter mit Studien zur Nachahmung in der niederländischen Kunst von 1500 bis 1800 verwiesen; vgl. Irl 1997 und Boschloo u. a. 2011. Zu Rubens' Wettstreit mit den Alten Meistern siehe beispielsweise den Ausst. Kat. München 2009.

107 Graf 1996, S. 401f.

108 Zoege von Manteuffel 1992, S. 103.

109 Ebd.

110 Zoege von Manteuffel 1992, S. 104, Brinckmann 1917, S. 183.

111 Graf 1996, S. 412.

112 Graf 2003, S. 21 und S. 24f.

113 Graf 1996, S. 413f., Graf 2003, S. 22.

114 Vgl. Graf 1996, S. 400.

also sich mit bereits existierenden, ihnen bekannten Arbeiten anderer Künstler auseinandersetzen. Werke und Künstler, die von der bisherigen Forschung mit dem Begriff „retrospektiv“ belegt wurden, erfuhren oftmals ein negatives Werturteil, indem sie auf die Nachahmung bereits etablierter Formen oder Ikonographien reduziert wurden. Die Potenziale, die sich aus der Analyse der konkreten Ausgestaltung der Wiederaufnahme älterer Formen oder Ikonographien für das Kunst- und Geschichtsverständnis ihrer Entstehungszeit ergeben, wurden dagegen erst vereinzelt erkannt und genutzt.

### 1.3 Aktuelle Ansätze der Forschung

Für die Analyse und Beurteilung von Schweiggers kleinplastischem Werk kann an die Ergebnisse und Instrumentarien von drei aktuellen Forschungsdiskursen angeknüpft werden: die kunsthistorische und interdisziplinäre Forschung zum Phänomen der Kopie, zur Transformation sowie zu Erinnerungskulturen.

Zahlreiche Forschungsaktivitäten der vergangenen Jahre haben gezeigt, dass Kopien zu Unrecht lange Zeit im Schatten ihrer Vorbilder standen und relevante Forschungsgegenstände darstellen, da sie im Zentrum vieler verschiedener und höchst komplexer Prozesse stehen können. Dies bezieht sich einerseits auf die Kopie selbst, die ihr Vorbild in veränderten Formaten, abweichenden Materialien oder neuen Medien wiedergeben kann, zum anderen auf die Anlässe, Motivationen und Bedingungen für ihre Herstellung. So kann die formale Ähnlichkeit zur Vorlage stark variieren, diese originalgetreu kopiert, zitiert oder aus mehreren Quellen kompiliert sein. Die Anlehnung an das Vorbild kann sich auf den Stil, auf die Ikonographie, eine Raumdisposition oder einzelne Motive beziehen, wobei die Rückbezüge stark ins Auge fallen oder subtil sein können, weil sie sich harmonisch in die Gesamtkomposition einfügen. Dadurch liefern die verschiedenen Formen der Aneignung und Verwandlung nicht nur Informationen über die Kenntnisse und Fertigkeiten des ausführenden Künstlers, sondern können auch Hinweise auf das Kunstverständnis und den Kunstbetrieb seiner Zeit geben.

Aus der Vielzahl relevanter Forschungsaktivitäten zum Thema Kopie, Wiederholung, Transfer und Reproduktion in den vergangenen fünf bis zehn Jahren, die sich zumindest teilweise mit den neuen technischen Möglichkeiten der Digitalisierung erklären lassen, Bilder, aber auch dreidimensionale Kulturgüter zu reproduzieren, seien drei Projekte besonders hervorgehoben.<sup>115</sup>

Das Verdienst einer Neubewertung des Verhältnisses von Original und Kopie fällt der Ausstellung und dem gleichnamigen Katalog *Déjà vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube* in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe zu.<sup>116</sup> Die Kuratorin und Herausgeberin Ariane Mensger lieferte darin einen differenzierten Überblick über die verschiedenen Formen des Kopierens (von „Auftragskopie“ bis zu „Wiederholung als Ritual“), und stellte damit die vielfältigen Entstehungskontexte und Wirkungsbereiche von Kopien vor Augen. Die im Ausstellungskatalog enthaltenen Aufsätze verdeutlichten die Relevanz von Fallbeispielen, um sich dem Phänomen Kopie anzunähern. In Hinblick auf die juristischen und ethischen Aspekte des Kopierens von Kulturgütern sei auf die Publikationen der von 2015–2016 tätigen interdisziplinären Arbeitsgruppe *Ethik des Kopierens* unter Leitung von Reinold Schmücker, Thomas Dreier und Pavel Zharádka am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bie-

115 Vgl. Ott 2015 mit einer Auswahl relevanter Tagungen und Publikationen zu diesem Thema.

116 Ausst. Kat. Karlsruhe 2012.

lefeld hingewiesen.<sup>117</sup> Den besten Überblick über die Spannbreite kunst- und kulturwissenschaftlicher Forschung zum Thema bietet aktuell die Publikation der Beiträge der 2014 in Hannover veranstalteten Konferenz *Nichts Neues schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900*.<sup>118</sup>

Wenngleich es sich bei Schweiggers Kleinplastiken nicht um Kopien handelt, teilen sie in vielerlei Hinsicht das Schicksal mit diesen Werken, da sie ebenfalls über einen langen Zeitraum geringgeschätzt und auf die Nachahmung der identifizierten Vorlagen reduziert wurden. Für die vorliegende Untersuchung sind vor allem die zunehmend differenziertere Beschreibung des Verhältnisses von Kopien und Originalen und des Entstehungskontextes der Kopie als nützlich zu erachten.

Die Wiederentdeckung der Kopie als Forschungsgegenstand ist sicherlich auch den Aktivitäten des von 2005 bis 2016 operierenden Berliner Sonderforschungsbereiches (SFB) 644 *Transformationen der Antike* zu verdanken,<sup>119</sup> bei dem das Verhältnis von Kontinuität und Wandel am Beispiel der griechisch-römischen Antike ausgelotet wurde. Da die dabei entwickelten theoretischen Annahmen und methodischen Verfahren den Anspruch besitzen, auch auf andere Bereiche anwendbar zu sein,<sup>120</sup> erwiesen sie sich auch für die vorliegende Studie als fruchtbar. Erstens unterstreicht die Fokussierung auf die Wandlungsprozesse zwischen einem Referenz- und einem Aufnahmebereich die Notwendigkeit, auch im Fall von Schweiggers Werken den Blick nicht mehr allein auf die Referenzkultur (die Dürer-Zeit) zu richten, sondern auch die Aufnahmekultur (Nürnberg bzw. Deutsches Reich im Dreißigjährigen Krieg) zu beleuchten, um in einem nächsten Schritt das Verhältnis beider zueinander präziser bestimmen zu können:

„Transformationen sind als komplexe Wandlungsprozesse zu verstehen, die sich zwischen einem Referenz- und einem Aufnahmebereich vollziehen. Aus dem Referenzbereich wird durch einen (nicht notwendig personal zu verstehenden) Agenten ein Aspekt ausgewählt, wobei im Akt der Aneignung nicht nur die Aufnahmekultur modifiziert, sondern insbesondere auch die Referenzkultur konstruiert wird. Diese enge Beziehung von Modifikation und Konstruktion ist wesentliches Merkmal transformatorischer Prozesse, die sowohl diachron als auch synchron verlaufen können. Sie führen mithin zu Neuem im doppelten Sinn, nämlich zu voneinander abhängigen Neufigurationen sowohl innerhalb der Referenz- wie innerhalb der Aufnahmekultur.“<sup>121</sup>

Zweitens betont der Transformationsbegriff die produktive Kraft des Kunstwerks, das sich auf eine frühere Kultur bezieht, und seinen Stellenwert innerhalb der Aufnahmekultur:

„Transformation wird als wechselseitige schöpferische Produktion (aber auch schöpferische Zerstörung), als Übersetzung, Transfer und Neufiguration der Überlieferungen verstanden, die für die Ausbildung des Wissenschafts- und Kunstsystems sowie für die

117 Vgl. [https://www.uni-bielefeld.de/\(de\)/ZiF/FG/2015Copying/Publications/](https://www.uni-bielefeld.de/(de)/ZiF/FG/2015Copying/Publications/) (Zugriff vom 01.12.2021).

118 Putzger/Heisterberg/Müller-Bechtel 2018; für eine Tagungsrezension siehe Ott 2015.

119 Vgl. beispielsweise den im Rahmen des SFB publizierten Beitrag *Das Originale der Kopie* von Bartsch/Becker/Schreier 2010.

120 Böhme 2011, S. 8.

121 Bergemann u. a. 2011, S. 39.



kulturelle und politische Selbstpositionierung einer Gesellschaft eine fundierende Rolle spielen.“<sup>122</sup>

Drittens dient der vom SFB entwickelte Katalog von Transformationstypen als wichtiges Instrumentarium, um im vorliegenden Fall die Aufnahme von Formen und Ikonographien der Dürer-Zeit in den 1630er und 1640er Jahren zu präzisieren.<sup>123</sup>

Schließlich eröffnen die kulturwissenschaftlichen Forschungen zur Erinnerungskultur gewinnbringende Perspektiven für die Beurteilung von Schweggers Werk und seiner Rezeption. In diesem Kontext haben vor allem die Studien Jan und Aleida Assmanns sowie die im Rahmen des 1997 bis 2008 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten SFB 434 „Erinnerungskulturen“ an der Universität Gießen unternommenen interdisziplinären Forschungsaktivitäten zur Schärfung des Blicks für die Rahmenbedingungen kultureller Erinnerungsprozesse beigetragen und dafür gesorgt, dass beispielsweise mediengeschichtliche und gattungsspezifische Aspekte des Erinnerns stärker von der kunsthistorischen Forschung berücksichtigt werden.<sup>124</sup>

Innerhalb der vorliegenden Untersuchung erscheint eine genauere Betrachtung zweier unterschiedlicher Erinnerungsprozesse relevant: Einerseits gilt es Schweggers kleinplastische Arbeiten als Zeugnisse der Erinnerung an Dürer während des Dreißigjährigen Krieges zu verorten, andererseits muss ihre Rolle für das Dürer-Bild in den nachfolgenden Jahrhunderten bestimmt werden. Inwiefern trugen die Werke dazu bei, bestimmte Bildmotive Dürers im kulturellen Gedächtnis zu verankern und wie prägten sie als vermeintliche Dürer-Skulpturen die kollektive Erinnerung an den Meister?

Unter Berücksichtigung dieser drei aktuellen Forschungsdiskurse soll im folgenden Kapitel die Aufnahmekultur – Nürnberg während des Dreißigjährigen Krieges – genauer beschrieben werden, bevor in einem nächsten Schritt Schweggers kleinplastisches Werk analysiert wird, wobei nicht nur sein Verhältnis zur Referenzkultur, sondern vor allem zur Aufnahmekultur präzisiert werden soll.

122 Ebd., S. 40.

123 Appropriation, Assimilation, Disjunktion, Einkapselung, Fokussierung/Ausblendung, Hybridisierung, Ignoranz, Kreative Zerstörung, Montage/Assemblage, Negation, Rekonstruktion und Ergänzung, Substitution, Übersetzung, Umdeutung/Inversion, schließlich mehrschichtige, komplexe Transformationsprozesse; vgl. Bergemann u. a. 2011, S. 47–56.

124 Erll 2005.



## 2 Das Kunstschaffen in Nürnberg während des Dreißigjährigen Krieges – Voraussetzungen und Bedingungen

Um Schweiggers künstlerische Produktion während des Dreißigjährigen Krieges beurteilen zu können, gilt es zum einen, den politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Rahmen für das Kunstschaffen im frühen 17. Jahrhundert in Nürnberg abzustecken und die Besonderheiten in der Organisation des lokalen Kunstbetriebes und des Sammlungswesens, der Auftraggebersituation und des Kunstmarkts zu beschreiben. Zum anderen müssen die Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges auf die Stadt und ihre Bevölkerung greifbar gemacht werden, wobei der Fokus auf die veränderten Ausbildungsmöglichkeiten und Arbeitsbedingungen der Handwerker und Künstler und die Folgen für ihr Schaffen gelegt wird. Vor diesem Hintergrund ist zu erörtern, welche Rolle in Nürnberg der Fortführung künstlerischer Traditionen im Allgemeinen und der Erinnerung an Dürer im Besonderen zufiel. Dabei wird der Frage nachgegangen, wie präsent Dürer-Originale in den 1630er und 1640er Jahren überhaupt noch waren und wie sich der Umgang mit dem berühmten Künstler hundert Jahre nach seinem Tod charakterisieren lässt.

Im Anschluss an diese Perspektive wird die Biographie des Bildhauers Georg Schweigger vorgestellt. Lässt sie sich auch anhand der heute bekannten signierten und datierten Werke, der archivalischen Quellen und zeitgenössischer, aber auch späterer Biographien rekonstruieren, muss doch die Glaubwürdigkeit der Quellen vor dem Hintergrund der historischen Situation bisweilen neu gewichtet werden.

### 2.1 Die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts gehörte die freie Reichsstadt Nürnberg mit mehr als 50.000 Einwohnern neben Köln und Augsburg nicht nur zu den bevölkerungsreichsten Städten des Heiligen Römischen Reiches,<sup>125</sup> sondern auch zu den bedeutendsten Handels- und Kulturzentren Mitteleuropas.

Seit Erlangung der Reichsfreiheit im Jahr 1219 zeichnete sich Nürnberg durch eine enge Verbindung zum Kaiser aus, die auf zwei Bestimmungen fußte: Erstens war in der Goldenen Bulle Karls IV. von 1356 festgelegt worden, dass jeder neugewählte König seinen ersten Hoftag in Nürnberg abzuhalten hat.<sup>126</sup> Zweitens befanden sich hier seit 1424 die Reichskleinodien, welche Nürnberg zu einem Wallfahrtszentrum nicht nur für deutsche, sondern auch für ausländische Pilger machten.<sup>127</sup> Durch ihre herausgehobene Stellung in Politik und Verfassungsordnung des Reiches wurde die Stadt immer wieder temporär zu dessen Zentrum – ein vorerst

125 1622 besaß die Stadt rund 50.000 Einwohner; vgl. Diefenbacher/Beyerstedt 2012, S. 1578.

126 Vgl. Tacke 2002, S. 112.

127 Diefenbacher/Beyerstedt 2012, S. 1573.

letztes Mal beim Friedensexekutionskongress 1648/49, bei dem die Einzelprobleme der westfälischen Friedensbestimmungen geklärt werden sollten.<sup>128</sup>

Für den wirtschaftlichen Aufstieg hatten Handels- und Zollprivilegien gesorgt, die Nürnberg verliehen worden waren, weil günstige natürliche Voraussetzungen wie ein schiffbarer Fluss, fruchtbarer Boden oder Bodenschätze fehlten.<sup>129</sup> Diese Privilegien begünstigten – zusammen mit der geographisch zentralen Lage der Stadt innerhalb des Heiligen Römischen Reiches – den Fernhandel und ein vornehmlich auf die Herstellung von Exportgütern ausgerichtetes Gewerbe. Zu den für den Export bestimmten Produkten zählten vor allem Metallwaren, Textilien und Waffen, aber auch andere anspruchsvolle handwerkliche und kunstgewerbliche Erzeugnisse wie Musikinstrumente und astronomische Apparate.<sup>130</sup> Auch das Verlags- und Druckwesen florierte. In der starken Differenziertheit des Handwerks unterschied sich Nürnberg von anderen Exportgewerbestädten und war verhältnismäßig krisenfest.<sup>131</sup> Viele Produkte erforderten eine enge Zusammenarbeit von Handwerkern, Wissenschaftlern und Künstlern.<sup>132</sup> Der Fernhandel wurde zunächst überwiegend von einheimischen Patriziern betrieben, ab dem 16. Jahrhundert aber auch von ausländischen Firmen.<sup>133</sup> Aufgrund der Niederlassungen ihrer Unternehmen in ganz Europa bestanden unter anderem Kontakte nach Lyon, Antwerpen, Danzig und Venedig. Diese ermöglichten nicht nur einen regen Austausch von Handelsgütern, sondern auch wechselseitige Einflüsse auf sozialem, intellektuellem und kulturellem Gebiet.<sup>134</sup> Durch den regen Briefverkehr zwischen den Filialen und ihrer Zentrale, der ab dem 14. Jahrhundert durch ein eigenes, festes Botenwesen gewährleistet wurde, entwickelte sich Nürnberg auch zu einem Nachrichtenzentrum: Viele Landesherren ließen sich von Nürnberg aus über die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen berichten.<sup>135</sup>

Diese von einer rigiden Ständeteilung, aber auch von Wohlstand und kulturellen Austauschprozessen geprägte Stadtgesellschaft bot einen geeigneten Nährboden für neue geistige Strömungen wie den Humanismus, als dessen berühmteste Vertreter Willibald Pirckheimer, Conrad Celtis und Hartmann Schedel gelten.<sup>136</sup> Auch führte Nürnberg 1524/25 als erste deutsche Stadt die Reformation durch.<sup>137</sup> Dadurch wurde die Stadt attraktiv für Religionsflüchtlinge aus den Niederlanden, Hugenotten aus Frankreich und Exulanten aus Österreich. Aber auch ihr Ruf als Handwerker- und Handelsstadt trug dazu bei, dass sich seit dem 16. Jahrhun-

128 Zu den positiven Effekten des Kongresses für die bildenden Künste siehe auch Kapitel 7 dieser Arbeit.

129 Diefenbacher/Beyerstedt 2012, S. 1570 f.

130 Die vielfältigen Nürnberger Handels- und Exportgüter nahm die Ausstellung „Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg 1400–1800“ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in den Blick; vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 2002. Zu künstlerischen Arbeiten, die nach Italien exportiert wurden, siehe Eser 2002.

131 Diefenbacher/Beyerstedt 2012, S. 1585.

132 Ebd.

133 Ebd., S. 1586.

134 Bislang am besten untersucht sind die Kontakte zu Venedig, wo Nürnberger Firmen im Fondaco dei tedeschi sechs der 54 Kammern in Alleinbesitz und an einer der zwei Tafeln den Vorsitz hatten; siehe Diefenbacher/Beyerstedt 2012, S. 1583. Zu den wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Nürnberg und Italien siehe Gömmel 1991. Die intellektuellen, künstlerischen, sozialen und kommunikativen Austauschprozesse zwischen Nürnberg und Venedig sind Gegenstand einer jüngst von Bettina Pfotenhauer publizierten Dissertation (Pfotenhauer 2016).

135 Zu Nürnbergs Bedeutung als Nachrichtenzentrum siehe Sporhan-Krempel 1968.

136 Zum Humanismus in Nürnberg um 1500 siehe Wuttke 1985 und Hamm 1989.

137 Diefenbacher/Beyerstedt 2012, S. 1573. Zur Reformation in Nürnberg siehe auch Seebaß 1978 und Ausst. Kat. Nürnberg 1979.

dert viele Kaufleute und Handwerker aus Italien, den Niederlanden und Schlesien in Nürnberg niederließen.<sup>138</sup>

Von großer Bedeutung für das Nürnberger Geistesleben vor allem im 17. Jahrhundert sollte die 1578 gegründete nürnbergische Akademie in dem etwa 20 km entfernten Ort Altdorf werden, die Kaiser Ferdinand II. am 3. Oktober 1622 zur Universität erhob.<sup>139</sup> Die Hochschule galt als eine der modernsten Europas und verfügte über einen hervorragenden Ruf, dem vor allem Studenten aus den östlichen Reichsteilen wie Böhmen und Schlesien oder auch aus dem Königreich Polen folgten. Die Professoren waren nicht nur in den gesamteuropäischen Gedankenaustausch eingebunden, ihre Schriften waren für viele Disziplinen wie die Rechtslehre, Theologie und Philosophie, aber auch für die Naturwissenschaften und die Orientalistik wegweisend.<sup>140</sup>

Die Einführung des lutherischen Glaubens hatte das traditionell enge Verhältnis der freien Reichsstadt zum Kaiser jedoch belastet und bereits im Vorfeld des Dreißigjährigen Krieges zu zahlreichen Spannungen geführt.<sup>141</sup> So war Nürnberg 1609 gemeinsam mit Straßburg und Ulm der Protestantischen Union beigetreten, einem Bündnis zwischen Württemberg, Ansbach, Kulmbach-Bayreuth und anderen süddeutschen Ständen unter kurpfälzischem Direktorium.<sup>142</sup> Die Kaisertreue des Rates trat wiederum in dem repräsentativen Empfang des neu gekrönten Kaisers Matthias (reg. 1612–1619) im Jahr 1612 zutage. Nach Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges und der Wahl des neuen Kaisers Ferdinand im Jahr 1619 waren die beiden Interessen der Stadt jedoch nicht länger zu vereinbaren. Zwar unterstützte Nürnberg die protestantischen Stände in Böhmen zunächst durch Darlehen, während sie ein Ersuch des Kaisers ablehnte, doch im Frühjahr 1621 war der Rat gezwungen, aus der Union auszutreten und sich wieder dem kaiserlichen Lager anzuschließen.<sup>143</sup>

Im darauffolgenden Jahrzehnt war Nürnbergs politische Haltung neutral. Obwohl sich die Stadt mit Straßburg und Ulm zu einem Schutzbündnis zusammenschloss, konnte sie sich nicht gegen die vielen Durchzüge, Einquartierungen und Kontributionsforderungen von beiden Kriegsparteien zur Wehr setzen. Eine große finanzielle Belastung stellte die Verpflegung, Bewaffnung und Munition für die Truppen dar, die im Nürnberger Gebiet stationiert waren.<sup>144</sup> In der Folge stagnierten Handel und Verkehr, die Nahrungsversorgung war erschwert. Mit dem Restitutionsedikt von 1629 legte Kaiser Ferdinand II. die Legitimation für eine umfassende Rekatholisierung vor, die auch Nürnberg betroffen hätte, wenn sich die Stadt nicht einen Aufschub erkaufte und ein Jahr später der schwedische König Gustav II. Adolf die Wende des Krieges eingeläutet hätte.<sup>145</sup>

1632 willigte Nürnberg in ein Militärbündnis mit den Schweden ein und sicherte so den Fortbestand des reformierten Bekenntnisses. Im Sommer desselben Jahres wurde die Stadt vom kaiserlichen Heer unter Albrecht von Wallenstein belagert und kam es zur Schlacht

138 Um die Wende zum 17. Jahrhundert gab es mehr als 40 italienische Firmen in Nürnberg; vgl. Seibold 1984, hier S. 189.

139 Vgl. Brennecker/Niefanger/Schnabel 2011, hier S. 3 (Einführung der Herausgeber). Für die Frühphase bis 1623 siehe Mährle 2000.

140 Brennecker/Niefanger/Schnabel 2011, passim.

141 Vgl. Endres 1971 a.

142 Endres 1971 a, S. 269.

143 Ebd., S. 271.

144 Ebd., S. 272.

145 Endres 1971 b, S. 273.

an der Alten Veste, die zu keiner Entscheidung führte, aber das Nürnberger Umland stark verwüstete. Zwar blieb die Stadt auch nach Gustav Adolfs Tod am 16. November 1632 in der Schlacht bei Lützen zunächst auf der Seite der Schweden, bereits 1635 wechselte sie mit dem Anschluss an den Prager Frieden jedoch wieder auf die Seite der Kaiserlichen.

Auch in den 1640er Jahren musste Nürnberg abwechselnd für die schwedischen und die kaiserlichen Truppen Quartier stellen.<sup>146</sup> Am Kriegsende hatte die Stadt große Verluste zu beklagen: Ihr Wohlstand war zerstört, die Verschuldung stark angestiegen.<sup>147</sup> Trotz eines starken Zustroms von Flüchtlingen – überwiegend Bauern aus den angrenzenden Gebieten und aus den kaiserlichen Erblanden, die durch ihre Finanzkraft die Nürnberger Wirtschaft in den schwierigen 1630er Jahren gestützt hatten – war die Stadtbevölkerung enorm geschrumpft. Allein im Jahr 1634 hatte die Stadt fast die Hälfte ihrer Bevölkerung aufgrund einer Pestepidemie verloren.<sup>148</sup>

Aus heutiger Perspektive ist es bemerkenswert, dass trotz der kriegerischen Ereignisse selbst in den 1630er und 1640er Jahren das intellektuelle und künstlerische Leben in der Stadt nicht völlig zum Erliegen kam. Zwar wurde beispielsweise der Spielbetrieb des am 16. Juni 1628 eingeweihten Fecht- oder auch Tagkomödienhauses auf der Insel Schütt – das erste städtische Theater auf deutschem Boden – nach nur zwei Jahren intensiver Aktivität für mehr ein Jahrzehnt eingestellt und erst im Jahr 1645 wieder aufgenommen.<sup>149</sup> Mehrere Publikationen von Musiklehrbüchern in den 1630er und den 1640er Jahren belegen jedoch, dass zumindest das musikalische Leben, dessen Zentrum die Kirchen waren, nicht völlig brach lag.<sup>150</sup> 1639 wurde sogar eine neue Musikgesellschaft ins Leben gerufen.<sup>151</sup> Im Jahr 1644 gründeten Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658) und Johann Klaj (1616–1656) die Sprach- und Literaturgesellschaft des Pegnesischen Blumenordens.<sup>152</sup> Zu einer erneuten Blüte in der Literatur kam es jedoch erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.<sup>153</sup>

## 2.2 Der Nürnberger Kunstbetrieb im frühen 17. Jahrhundert – Organisation und Akteure

Da Nürnberg weder Residenzstadt war noch zum Machtbereich eines Landesfürsten gehörte, spielten höfische Elemente in der Kunst traditionell keine Rolle.<sup>154</sup> Der Rat der Stadt Nürnberg wurde selten als Mäzen oder Auftraggeber aktiv, und nur in wenigen Fällen ist belegt, dass er fertige Arbeiten ankaufte.<sup>155</sup>

146 Ebd., S. 277.

147 Mit einem Anstieg von 1,8 Mio. fl. zu Beginn des Krieges auf 7,5 Mio fl. hatte sie sich mehr als vervierfacht, siehe Endres 1971 b, S. 278.

148 Schieber 2007, S. 86.

149 Paul 2002, S. 40–58.

150 1636 veröffentlichte der Lorenzer Organist Sigmund Theophil Staden sein *Rudimentum musicum / das ist Kurtze Unterweisung des Singens für die liebe Jugend*, 1642 und 1643 erschienen das *Sing-Lehrbuch* und die *Musica Poetica* von Johann Andreas Herbst; vgl. Paul 2002, S. 95 f.

151 Paul 2002, S. 101.

152 Zur Blütezeit des Pegnesischen Blumenordens in Nürnberg 1644 bis 1744 siehe Jürgensen 1994.

153 Vgl. Paas 1995.

154 Gatenbröcker 1996, S. 72. Kap. I.3.3. Zur künstlerischen Situation in Nürnberg, Auftraggebersituation, S. 72–79.

155 Ebd., S. 75.



Abb. 1 Leonhard Kern nach Entwürfen von Christoph Jamnitzer, zwei Liegefiguren (Kopien), Sandstein, 1617, Nürnberg, Rathausportal

Das einzige aufwändigere öffentliche Projekt in Nürnberg in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, an dem Maler und Handwerker beteiligt waren, war der Bau des neuen Rathauses in den Jahren von 1616 bis 1622. Der Rat hatte Paul Juvenel zusammen mit Gabriel Weyer, Jobst Harrich und Jörg Gärtner mit der Ausmalung der Decke des Schönen Saals mit 13 Gemälden beauftragt. Im Zentrum waren der thronende Kaiser umgeben von Allegorien der Tugenden dargestellt sowie zwölf andere Kaiser, die fast alle der römischen Geschichte entstammten.<sup>156</sup> Ganzfigurige Ölbildnisse von Kaiser Matthias und Ferdinand II. sowie von Rudolf II und Rudolf von Habsburg bildeten den Anfang der Reihe der Kaiserbildnisse, die später fortgesetzt werden sollte.<sup>157</sup>

Auch das bedeutendste großplastische Werk der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hängt mit dem Rathausbau zusammen. 1617 vergab der Rat der Stadt Nürnberg den Auftrag für die Giebelfiguren der äußeren Rathausportale (Abb. 1).<sup>158</sup> Die Entwürfe des Goldschmiedes Christoph Jamnitzer (1583–1618) für die Liegefiguren vier antiker Monarchen wurden jedoch nicht von einem Nürnberger Bildhauer, sondern von Leonard Kern (1588–1662) ausgeführt, der dazu aus Heidelberg kam.<sup>159</sup>

156 Schwemmer 1949, S. 100.

157 Ebd.

158 Leonhard Kern, Liegefiguren Ninus, Cyrus, Alexander und Caesar, 1617, Sandstein, H. jeweils 110 cm, B. 230 cm; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O. 1839, 1840, ohne Inv.-Nr., ohne Inv.-Nr.; vgl. Samml. Kat. Nürnberg 1997, Kat. Nr. 87–90 (Claudia Maué).

159 Grünenwald 1969, S. 44, Kat.-Nr. 83. Helga Beutter wies darauf hin, dass die Auftragsvergabe an einen auswärtigen Bildhauer so zu interpretieren sei, dass es vor Ort keinen Bildhauer gab, der die Erwartungen erfüllen konnte; vgl. Beutter 1988, S. 17.

Neben dem Rathaus konzentrierte sich das Kunstschaffen mehr auf Werke für private Auftraggeber und Kirchengemeinden vor Ort sowie auf Arbeiten, die gezielt für Märkte außerhalb von Nürnberg produziert wurden.

Eine Besonderheit des Nürnberger Handwerks und Kunstschaffens bestand darin, dass ihre Akteure sich nicht in Zünften organisieren durften, sondern der Kontrolle des Rates unterstanden, der von Mitgliedern des Nürnberger Patriziats, meist aus dem ehemaligen Ortsadel oder der örtlichen Ministerialität hervorgegangene Familien, dominiert wurde.<sup>160</sup> Erst ab 1596 besaßen die Flach- und Ätzmaler eine eigene Ordnung und durften ihre Angelegenheiten zunftähnlich organisieren.<sup>161</sup> Während sich dadurch für die Maler schriftliche Nachrichten über Ausbildung und Werkstattführung erhalten haben, ist die Quellenlage für die in der Stadt tätigen Bildhauer erheblich prekärer. Sofern sie nicht an Aufträgen für den Rat der Stadt Nürnberg oder für die Kirchengemeinden, deren Aufträge und Zahlungen in Ratsverlässen und Rechnungsbüchern dokumentiert sind, beteiligt waren, haben sich in der Regel keine Archivalien zu ihren Werken erhalten.

Als wertvolle Quellen zum Leben und Werk der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebenden Akteure dienen daher die Künstler- und Handwerkerbiographien von Andreas Gulden in der 1660 verfassten Fortsetzung von *Johann Neudörffers Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben* und, jedoch in wesentlich geringerem Umfang, Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie* von 1675. Andreas Guldens Text umfasst Biographien von 56 „kunsterfahrne[n] Leuthe[n]“, zu denen neben Malern und Bildhauern auch Glasschneider, Haffner, Schreibmeister, Uhrmacher und Instrumentenbauer zählten. In der *Teutschen Academie* sind hingegen nur sieben in der ersten Jahrhunderthälfte in Nürnberg tätige Künstler mit einer Vita vertreten.<sup>162</sup>

Weiterhin erweisen sich die *Historischen Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern* des Nürnberger Astronomen und Mathematikers Johann Gabriel Doppelmayr (1677–1750) aus dem Jahr 1730 als informationsreiche Quelle. Im ersten Teil des zweiten Buches (S. 177–314) sind mehr als 300 Biographien von Nürnberger Künstlern ab dem späten 15. Jahrhundert bis hin zu seinen Zeitgenossen versammelt, wobei Doppelmayr neben Malern, Kupferstechern, Bildhauern und Architekten auch Vertreter anderer Gewerke wie Orgelmacher, Glasmaler, Schreiner und Gießer berücksichtigte.<sup>163</sup>

Wie sich der Kunsthandel in der Stadt bzw. die Vermittlung von Kunstobjekten an Käufer und Auftraggeber außerhalb von Nürnberg genau gestaltete, ist für den untersuchten Zeitraum bis-

160 Zur besonderen Stellung des Handwerks in Nürnberg siehe Tacke 2001 b, S. 16–18. Zu Rat und Patriziat der Stadt Nürnberg grundlegend Fleischmann 2008.

161 Vgl. Tacke 2001 b.

162 Dabei handelt es sich um Michael Herr, Paul Juvenel, Georg Pfründt, Georg Schwanhard den Älteren, Leonhard Kern, Christoph Ritter und Georg Schweigger, wobei Kern nur kurzzeitig in Nürnberg tätig war; für Michael Herr siehe Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 339, <http://ta.sandrart.net/-text-567>, für Paul Juvenel ebd., TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 276, <http://ta.sandrart.net/-text-498>, für Georg Pfründt ebd., TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 344, <http://ta.sandrart.net/-text-572>, für Georg Schwanhard den Älteren ebd., TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 346, <http://ta.sandrart.net/-text-574>, für Leonhard Kern ebd., TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 343, <http://ta.sandrart.net/-text-571>, für Christoph Ritter ebd., TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 353, <http://ta.sandrart.net/-text-581>, 21.10.2022, für Sandrarts Schweigger-Vita siehe Quellenanhang, Q 16.

163 Für das Register siehe Doppelmayr 1730, nach S. 314.



lang nicht systematisch erforscht worden und kann hier nur anhand von wenigen bekannten Informationen skizziert werden.<sup>164</sup>

In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts gab es in Nürnberg mehrere Kunsthandlungen, wie beispielsweise diejenigen von Johann Hauer (1586–1660) und Paulus Fürst (1608–1666). Während Hauer neben eigenen Gemäldekopien auch Gemälde und vermutlich Kleinplastiken verkaufte, die er auf Messen erworben hatte oder sich mitbringen ließ,<sup>165</sup> war Fürst auf Messen von Leipzig über Frankfurt am Main bis hin zu Wien, Linz und Graz vertreten.<sup>166</sup>

Somit konnten Nürnberger Kunstschaffende ihre Werke an einheimische Händler verkaufen, welche sie in ihren Geschäften vor Ort Nürnberger oder auswärtigen Kunden anboten. Jedoch hielten sich nicht nur zu besonderen Ereignissen viele ausländische Kaufleute und Diplomaten in der Stadt auf, die als potentielle Käufer in Frage kamen. Auch war es möglich, dass die Händler Objekte mit auf Messen oder zu Auktionen nahmen. Eine weitere Absatzmöglichkeit für künstlerische Produkte boten auswärtige Kunsthändler, die nach Nürnberg kamen, um sie an ihren Herkunftsorten oder anderen Orten weiterzuverkaufen.<sup>167</sup>

Ein weiterer Vermittlungsweg für Nürnberger Kunstobjekte bestand schließlich über das Beziehungsnetzwerk von Nürnberger Persönlichkeiten mit Kunstinteressierten außerhalb von Nürnberg. So etwa war Georg Forstenheuser (1584–1659) als Korrespondent unter anderem für die Pfalzgrafen von Sulzbach, die Kurfürsten von Brandenburg und das schwedische Königshaus tätig.<sup>168</sup> Herzog August von Braunschweig-Wolfenbüttel unterstützte er ab dessen Regierungsantritt im Jahr 1635 beim Ankauf von Büchern für die Bibliothek, aber auch von Kunst und kunsthandwerklichen Objekten.<sup>169</sup> Da in einem Fall belegt ist, dass Forstenheuser seinen Sendungen Münzen beifügte, kann davon ausgegangen werden, dass er auch in anderen, nicht dokumentierten Sendungen kleinplastische Arbeiten versandte.<sup>170</sup> Zudem stand Forstenheuser eng mit dem in Augsburg ansässigen Kunsthändler und Bücheragenten Philipp Hainhofer (1578–1647) in Kontakt, der ebenfalls über ein großes Netzwerk verfügte.<sup>171</sup>

Die bedeutende Rolle, welche die bildende Kunst sowohl für das Selbstverständnis der Stadt als auch für die patrizischen Familien spielte, dokumentiert die große Anzahl an städtischen und privaten Kunstsammlungen, sowie die Präsenz qualitätvoller Werke in Kirchen und im öffentlichen Raum.<sup>172</sup>

Ab 1526 war in der Rathausgalerie eine Sammlung aufgebaut worden, die sich zunächst aus Zukäufen des Rates und Schenkungen, später auch aus den Probstücken der Nürnber-

164 Dies gilt sowohl für die zahlreichen im Kunsthandel tätigen Nürnberger Bürger als auch für auswärtige Kunsthändler mit Beziehungen zu Nürnberg; vgl. Tacke 2001 b, S. 113.

165 Tacke 2001 b, S. 15. Auf einen möglichen Skulpturenbestand in Hauers Kunsthandlung weist eine Gruppe von 18 Zeichnungen nach Kleinplastiken Leonhard Kerns hin, die Rudolf Meyer vermutlich während seines Aufenthalts in Nürnberg im Winter 1631/32 anfertigte; vgl. Tacke 2001 b, S. 119. Für die Zeichnungen siehe Riether 2002, Kat.-Nr. 446–462.

166 Vgl. Tacke 2001 b, S. 104.

167 Als Beispiel sei der Antwerpener Maler und Kunsthändler Jan Snellinck (1549–1638) genannt, der mit einer Nürnbergerin verheiratet war; vgl. Tacke 2001 b, S. 113, Anm. 362.

168 Vgl. Tacke 2001 b, S. 119.

169 Zu Georg Forstenheuser siehe Sporhan-Krempel 1968, S. 99–110.

170 Einer 1651 gemachten Sendung an den Herzog legte er Münzen des Nürnberger Goldschmieds Christoph Ritter bei; vgl. Sporhan-Krempel 1968, S. 185 f., Nr. 38 (21. Juni 1651).

171 Sporhan-Krempel 1968, S. 103.

172 Zur Geschichte der Nürnberger Kunstsammlungen siehe Schwemmer 1949.

ger Malermeister speiste.<sup>173</sup> Neben Werken Albrecht Dürers enthielt sie Arbeiten von Georg Pencz und aus der Werkstatt von Lucas Cranach, von Martin van Heemskerck, Franz Floris und Nikolaus Neufchâtel. Ab 1596 mussten Malergesellen, die Bürger und Meister werden wollten, ein Prob- oder Meisterstück einreichen.<sup>174</sup> Während des Dreißigjährigen Krieges entwickelte sich die Galerie jedoch nicht weiter, und erst mit Joachim von Sandrarts *Friedensmahl im Großen Rathaussaal* von 1649, das Pfalzgraf Karl Gustav in Auftrag gab und der Stadt Nürnberg zum Geschenk machte, wuchs die Sammlung wieder an.<sup>175</sup>

Eine weitere städtische Sammlung entstand vielleicht schon im 16., sicher aber im Laufe des 17. Jahrhunderts auf der Kaiserburg.<sup>176</sup> Sie umfasste überwiegend Kaiserbildnisse sowie Darstellungen mythologischer und biblischer Stoffe.

Eine dritte umfangreiche Gemäldesammlung befand sich in der Stadtbibliothek.<sup>177</sup> Hier wurden unter anderem gemalte Porträts berühmter Männer aus der Zeit der Reformation aufbewahrt, nämlich von Martin Luther, Philipp Melancthon, Johannes Huß und Hieronymus von Prag, von Erasmus von Rotterdam, Willibald Pirckheimer sowie von Paracelsus.<sup>178</sup> Weiterhin umfasste die Gemäldesammlung eine Bildnisgalerie ihrer Bibliothekare sowie Porträts von Rektoren und Professoren zu Nürnberg und Altdorf, von Stiftern und Fürsten. Neben Bildnissen enthielt die Sammlung Gemälde religiösen Inhalts sowie historischer Begebenheiten.<sup>179</sup>

Über diese drei Sammlungen hinaus befanden sich auch an anderen Orten Gemälde aus dem Besitz des Nürnberger Rates.<sup>180</sup> Weiterhin gehörten Goldschmiedearbeiten, Holzmodelle, wissenschaftliche Instrumente und Kuriositäten zur städtischen Sammlung,<sup>181</sup> während Gegenstände der Bildhauerei und des Kunstgewerbes kaum vertreten waren.<sup>182</sup> Graphische Sammlungen entstanden erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.<sup>183</sup>

173 Zur Rathausgalerie vgl. Schwemmer 1949, S. 97–102. Die Nürnberger Rathausgalerie ist aktuell Gegenstand eines an der Universität Trier durchgeführten Dissertationsprojektes von Elke Valentin mit dem Arbeitstitel: Gemäldesammlungen in deutschen Rathäusern der Frühen Neuzeit bis zu ihrer Auflösung am Ende des Alten Reiches unter besonderer Berücksichtigung Nürnbergs, vgl. <http://www.kuenstlersozialgeschichte-trier.de/team/valentin-elke/> (Zugriff vom 10.12.2021).

174 Schwemmer 1949, S. 99.

175 Ebd., S. 100.

176 Zur Galerie auf der Kaiserburg siehe ebd., S. 103–105.

177 Zur Gemäldesammlung in der Stadtbibliothek siehe ebd., S. 105–108.

178 Ebd., S. 105. Bei *Erasmus von Rotterdam* handelt es sich nicht, wie von Schwemmer vermutet, um ein eigenhändiges Werk von Georg Pencz, sondern um eine gute Kopie von Paul Pannacker nach Georg Pencz' Fassung in Hampton Court. Es befindet sich heute im Besitz der Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. GmV 0001; vgl. Dybala 2014, Kat. Nr. b 6 III.

179 Schwemmer 1949, S. 107.

180 Ebd., S. 108.

181 Für Goldschmiedearbeiten siehe Schwemmer 1949, S. 108, für Holzmodelle ebd., S. 112 f., für wissenschaftliche Instrumente ebd., S. 113 f., für Kuriositäten ebd., S. 114 f.

182 So befanden sich beispielsweise kleinplastische Arbeiten aus Wachs in den Sammlungen, die Holzskulptur eines Löwen, der beim Friedensmahl als Weinspender diente, und ein Relief mit der Darstellung des gerechten Ritters, das über der Tür der Ratsstube angebracht war. Später gingen die Gussmodelle aus Peter Vischers, Pankraz Labenwolfs und Benedikt Wurzelbauers Gießhütte in den Besitz der Reichsstadt über; vgl. Schwemmer 1949, S. 109.

183 Die Graphische Sammlung der Nürnberger Malerakademie wurde ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufgebaut, diejenige der Stadtbibliothek ab 1716 mit dem Nachlass der Werke von Susanna Maria von Sandrart begründet, vgl. ebd., S. 110 f.



Abb. 2 Michael Herr, Kunstkammer des Grafen Jörger von Tollet, 1630–33, Erlangen, Graphische Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg

Eine Vorstellung der Kunstkammer des Grafen Jörger von Tollet (1596–nach 1672) vermittelt eine Zeichnung Michael Herrs, die in die Jahre 1630–33 datiert (Abb. 2).<sup>184</sup> Sie dokumentiert, dass die Sammlung neben Gemälden auch Kleinplastiken und Münzen umfasste. Zwar hat sich kein Inventar erhalten und kann keines der abgebildeten Werke identifiziert werden, doch ist überliefert, dass die Kunstkammer offenbar einen so guten Ruf besaß, dass Erzherzog Leopold Wilhelm ihr 1645 einen Besuch abstattete.<sup>185</sup>

Eine weitere bedeutende Nürnberger Privatsammlung im frühen 17. Jahrhundert war diejenige des Kaufmanns Paulus Praun (1548–1616), die nach seinem Tod aus Bologna nach Nürnberg verbracht wurde, wo sie bis zu ihrer Auflösung im Jahr 1801 zugänglich war.<sup>186</sup> Auch sie umfasste neben Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphiken zahlreiche Skulpturen, darunter mehr als einhundert Miniaturen von Werken vornehmlich italienischer Bildhauer, die Johan Gregor van der Scharde (ca. 1530–1591) geschaffen hatte.<sup>187</sup>

184 Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. B 610a; vgl. Gatenbröcker 1996, Kat.-Nr. 292.

185 Zur Person des Grafen und zu seiner Sammlung siehe Schoch 2009, S. 22–24.

186 Zum Praunschen Kabinett siehe Schwemmer 1949, S. 124 f., Weber 1983, Ausst. Kat. Nürnberg 1994 und Schoch 2002.

187 Der Großteil der Sammlung wurde vor Prauns Tod zusammengetragen, da sich die Inventare von 1616 und 1719 nicht stark unterscheiden; vgl. Weber 1983, S. 173. Zu Gottlieb von Murrs Arbeiten an der *Description*, einer Beschreibung des Kunstkabinetts, siehe Weber 1983, S. 188–190.

Noch zwischen 1610 und 1620 richtete der Kaufmann Martin Peller (1559–1629) in seinem repräsentativen Haus eine Gemäldesammlung ein, die den Dreißigjährigen Krieg überdauerte.<sup>188</sup> Andere private Sammler waren in dieser Zeit dagegen gezwungen, ihre Sammlungen aufzugeben oder große Teile zu veräußern, darunter die Familien Imhoff und Scherl.<sup>189</sup>

Neben den Arbeiten in Kunstsammlungen sei auf einige bedeutende großformatige Werke der Bildhauerkunst hingewiesen, die in der Stadt präsent waren. Wenngleich sie viele Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte vor Schweiggers Lebzeiten geschaffen wurden, kann ihr Einfluss auf den Bildhauer nicht hoch genug eingeschätzt werden. Da Schweigger vermutlich keine ausgedehnten Reisen unternahm, werden ihm vor allem die Werke seiner älteren Kollegen vor Ort als Vorbilder gedient haben, worauf im Einzelnen noch genauer eingegangen wird. Als bedeutendste Protagonisten der Nürnberger Bildhauerkunst gelten die Dürer-Zeitgenossen Adam Kraft (1455/60–1509), Peter Vischer der Ältere (1455–1529) und Veit Stoß (1447–1533). Als prominenteste Werke Adams Krafts sind das *Sakramentshaus* in der Nürnberger St. Lorenzkirche sowie das *Schreyer-Landauer-Epitaph* an der Außenwand des Ostchores von Sankt Sebald zu nennen.<sup>190</sup> Peter Vischer und seine Söhne fertigten zahlreiche Grabplatten, -tumben und -epitaphien, aber auch Kleinplastiken. Zu den wichtigsten Arbeiten der Vischer-Werkstatt zählt das *Sebaldusgrabmal* in der Nürnberger Kirche Sankt Sebald.<sup>191</sup> Der Bildschnitzer Veit Stoß produzierte vor allem Skulpturen für Flügelaltäre und andere religiöse Bilder im Kirchenraum.<sup>192</sup> Zu seinen bedeutendsten Werken in Nürnberg gehören die *Volckamersche Gedächtnisstiftung* und der *Wickelsche Kruzifixus* in der Sebalduskirche, der *Englische Gruß* und der *Kruzifixus* auf dem Hochaltar in der Lorenzkirche. Weiterhin befanden sich im öffentlichen Raum repräsentative Brunnen, wie der *Schöne Brunnen* am Rand des Hauptmarktes, der 1385–1396 von Heinrich Beheim geschaffen wurde, oder der *Tugendbrunnen* von Benedikt Wurzelbauer (1548–1620) auf dem Lorenzer Platz, der in den Jahren 1584–89 gefertigt wurde.<sup>193</sup> Inwiefern Schweigger in seinen Arbeiten auf diese älteren Bildhauerwerke rekurrierte, wird insbesondere im Kontext der Kruzifixe und des Neptunbrunnens zu diskutieren sein.

### 2.3 Die Kriegsergebnisse und ihre Konsequenzen für die Künste

Bei der Mehrheit der überschaubaren Anzahl an gesicherten Werken, die während des Dreißigjährigen Krieges in Nürnberg hergestellt wurden, handelt es sich um Kunstwerke und kunstgewerbliche Objekte kleineren Formats und Graphik. Auch wenn sich dieser Befund teilweise mit der traditionellen Ausrichtung der Nürnberger Kunstproduktion auf Exportwa-

188 Weber 1983, S. 183 f.

189 Zur Imhoffschen Kunstkammer siehe Schwemmer 1949, S. 123 f. und Weber 1983, S. 182 f. und Budde 1996. Zur Scherlschen Kunstkammer Weber 1983, S. 126.

190 Zum Werk Adams Krafts siehe die Beiträge des Kolloquiums im Germanischen Nationalmuseum, die 2002 von Frank Matthias Kammel herausgegeben wurden (Kammel 2002).

191 Vgl. Pilz 1970.

192 Zu Veit Stoß siehe die 1985 vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München herausgegebenen Vorträge des Nürnberger Symposiums im Jahr 1981 (Kahsnitz 1985). In den letzten Jahren rückte die Bedeutung des Bildhauers für den Kunsttransfer zwischen Krakau und Nürnberg ins Zentrum der Stoss-Forschung. Siehe auch Baxandall 1984.

193 Zum Tugendbrunnen siehe Hauschke 1994 und Kern 2002.

ren erklären lässt,<sup>194</sup> ist er sicher auch davon beeinflusst, dass Auftragsarbeiten seitens des Rats, der Kirchen oder der Patrizier, die ein größeres Format erforderten, in diesem Zeitraum ausblieben und erst wieder gegen Kriegsende erteilt wurden.

Unter den Malern, die in den 1620er bis 1640er Jahren in Nürnberg tätig waren, sind Lorenz Strauch (1554–1630), Gabriel Weyer (1576–1632), Johann König (1586–1642), Paul Juvenel der Ältere (1579–1643), Michael Herr (1591–1661) und Georg Strauch (1613–1673) hervorzuheben. Lorenz Strauch war über viele Jahrzehnte der meistbeschäftigte Bildnismaler der Stadt, fertigte aber auch Zeichnungen zur Nürnberger Topographie und Veduten an.<sup>195</sup> Michael Herr malte vorwiegend Altarbilder und Porträts, war aber auch im Medium der Zeichnung sehr produktiv, wie Illustrationen zur Dilherr-Bibel und Vorlagen für das druckgraphische Atelier von Matthäus Merian in Frankfurt am Main dokumentieren.<sup>196</sup> Johann König, der nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Augsburg 1629 als Schutzbürger nach Nürnberg zurückkehrte, war auf kleinformatige Landschaften und Bildnisse auf Kupfer spezialisiert.<sup>197</sup> Von Gabriel Weyer haben sich in erster Linie Zeichnungen erhalten.<sup>198</sup> Paul Juvenel fertigte neben Arbeiten im Alten Rathausaal und im Schönen Saal des neu gebauten Rathauses Kopien nach Dürer-Werken.<sup>199</sup> Auf einige Arbeiten dieser Maler wird im weiteren Verlauf des Kapitels ausführlicher eingegangen.

Die bildhauerisch tätigen Goldschmiede, Rot-, Zinn- und Medallengießer, Elfenbeindrechsler, Kunstschreiner, Steinmetzen, Kunstdrechsler und Wachsboisierer arbeiteten während des Dreißigjährigen Krieges ebenfalls überwiegend im kleinen Format, doch es haben sich kaum Werke erhalten, die zweifelsfrei in diesen Zeitraum datiert beziehungsweise einer bestimmten Handwerkerpersönlichkeit zugewiesen werden können. Der im mittelfränkischen Flachsländern geborene Bildhauer Georg Pfründt (1603–1663), der seine Lehre bei Georg Vest in Nürnberg absolvierte, geriet 1634 in Gefangenschaft und kehrte erst 1648 nach Nürnberg zurück.<sup>200</sup> Die laut Sandrart in seiner Nürnberger Zeit gefertigten „Begräbnis-monumenten“ lassen sich heute nicht mehr nachweisen.<sup>201</sup> Auch für Christoph Ritter (1610–1676) ist außer der bei Sandrart beschriebenen „Lampet“ mit einer Darstellung der Diana bei der Jagd, die „in Amsterdam um 1200 Gulden geschätzt war“, sich aber nicht erhalten hat, für die Kriegsjahre nur die Beteiligung am Grabmal des Andreas Schlütter (Kat. B 6) überliefert.<sup>202</sup> Erst nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges ist der Name des Goldschmieds und Bildhauers häufiger dokumentiert.<sup>203</sup> Zu den erhaltenen Arbeiten des von 1626–1650 in Nürnberg tätigen Medail-

194 Zum oft wiederholten Spruch, die Nürnberger seien „im Kleinen groß“, siehe auch Diefenbacher/Beyerstedt 2012, S. 1598.

195 Zu Lorenz und Georg Strauch siehe Mahn 1927. Zu allen Malern siehe auch die Viten von Friedrich von Hagen in Tacke 2001 b, die auf den Transkriptionen von Johann Hauers Abschrift der Malerzunftbücher basieren (Hagen 2001).

196 Zu Michael Herr siehe Gatenbröcker 1996.

197 Für Johann König siehe Britta-R. Schwahns Artikel zu Johann König in der NDB 12 (1980), S. 340 f.

198 Zum zeichnerischen Werk Gabriel Weyers siehe Jeutter 1997.

199 Zu Paul Juvenel siehe Samml. Kat. Nürnberg 1995, S. 129–137 und Stüwe 1998, S. 150–177.

200 Zu Georg Pfründt siehe Bechtold 1923/24, Theuerkauff 1974 und Schmitt 2002.

201 Vgl. Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 344, <http://ta.sandrart.net/-text-572> und Kommentar Julia Kleinbeck vom 17.08.2010, <http://ta.sandrart.net/de/annotation/view/3670,10.12.2021>.

202 Zu Christoph Ritter siehe Pechstein 1976 und Pechstein 1982, zur Goldschmiedefamilie Ritter Schürer 2005. Zur „Lampet“ siehe Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 353, <http://ta.sandrart.net/-text-581,10.12.2021>, und Pechstein 1976, S. 99.

203 Beispielsweise wirkte er, gemeinsam mit Georg Schweigger, am Tucher-Altar und am Neptunbrunnen mit; vgl. Kat. H 2 und B 8.

leurs, Eisenschneiders, Wachsbossierers und Bildhauers Hans von der Pütt (um 1592–1653) gehört das Holzmodell zum Epitaph des schwedischen Oberst Claus von Hastver aus dem Jahr 1634.<sup>204</sup> Schließlich haben sich aus dieser Zeit einige kleinformatige Wachsarbeiten erhalten, die allerdings bis auf wenige Arbeiten des Georg Holdermann (1585–1629) keinem namentlich bekannten Bossierer zugeschrieben werden können.<sup>205</sup> Georg Schweiggers kleinplastische Arbeiten aus den 1630er und 1640er Jahren gehören somit zu den wenigen bildplastischen Werken aus Nürnberg, die sich aus diesem Zeitraum überhaupt erhalten haben.

Einige Anhaltspunkte zum Einfluss des Kriegsgeschehens auf die bildenden Künstler liefert Joachim von Sandrart in den Künstlerbiographien seiner 1675–80 erschienenen *Teutschen Academie*.<sup>206</sup> Über Georg Pfründt berichtet Sandrart, dass er sich in den Kriegsdienst begeben musste und als Mitglied der Armee des Herzogs von Sachsen-Weimar an der Schlacht bei Nördlingen im Jahr 1634 teilnahm, bei der er in Gefangenschaft geriet.<sup>207</sup> Nach Aufenthalt in Straßburg und Paris, bei denen er wieder seinem eigentlichen Beruf nachgehen konnte, kehrte er erst zum Friedensexekutionskongress 1648/49 nach Nürnberg zurück.

Auch veränderte sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wohl die Ausbildungssituation, wobei diese Einschätzung nur auf Stichproben basiert. Waren einige der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geborenen Nürnberger Maler und Bildhauer während ihrer Gesellenzeit auf Wanderschaft bis nach Italien gereist, so ist dies für keinen der Spätergeborenen belegt, deren Lehrjahre in die Frühphase des Dreißigjährigen Krieges fallen.<sup>208</sup>

Dennoch scheinen nur wenige Nürnberger Künstler ihre Kriegserfahrungen auch künstlerisch verarbeitet zu haben.<sup>209</sup> Die heute bekannten Zeugnisse datieren jedoch sicher nicht zufällig in die härteste Phase des Krieges, die Belagerung der Stadt durch die schwedischen Truppen in den Wintermonaten 1631/32. Die Reflexe können dabei sehr unterschiedlich sein. So zeigt Michael Herrs Gemälde *Der Stadt Nurnberg achtzehn wöchentliche Belagerung im*

204 Werkstatt des Hans von der Pütt, Modell zum Epitaph des Claus von Hastver, 1634, Holz, H. 225 cm; B. 106 cm; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 774; vgl. Samml. Kat. Nürnberg 1997, Kat. Nr. 17.

205 Vgl. Samml. Kat. Nürnberg 1997, Kat.-Nr. 3–15.

206 Vgl. Tacke 2001 a, hier besonders S. 1005–1008.

207 „Bey folgender eingeißner Kriegs-Unruhe hat er sich unter Herzog Bernhard von Weinmar u. Armee in Kriegsdienste begeben/ und auf 2. oder 3. Pferde Bestallung gehabt/ hernacher aber ist er in der Nördlinger-Schlacht und Niederlag der Schwedischen gefangen/ jedoch über einige Zeit/ nach vielen erlittnen Elend und Todes-Gefahr/ wieder ledig gelaßen worden/ und zu seinem vormaligen Herrn/ Herzog Bernharden kommen/ auch demselben in wärender Belägerung Breysach gedienet/ und sonderlich lieb und angenehm gewesen.“, zit. n. Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 344, <http://ta.sandrart.net/text-572>, 10.12.2021.

208 So hatte sich beispielsweise der aus Metzingen stammende Michael Herr für eine längere Studienreise nach Italien begeben, wo er 1614/15 in Rom und Venedig nachweisbar ist, bevor er sich ab 1619 in Nürnberg niederließ; vgl. Gatenbröcker 1996, S. 49–54. Auch Johann König hielt sich in Venedig auf und ist 1610–1614 in Rom dokumentiert, im Anschluss danach in Augsburg, bis er 1631 nach Nürnberg zurückkehrte; vgl. Hagen 2001, S. 488–490. Paul Juvenel der Ältere schulte sich während seiner Wanderjahre bei Adam Elsheimer in Italien, vgl. Hagen 2001, S. 473–475. Auch für den führenden Nürnberger Goldschmied des frühen 17. Jahrhunderts Christoph Jamnitzer wird ein Italienaufenthalt angenommen, vgl. Ausst. Kat. Austin 1983, S. 298 mit weiterführender Literatur.

209 Dass Künstler nicht als Augenzeugen des Krieges auftraten, ist jedoch nicht ungewöhnlich. Ausnahmen bildeten Jacques Callot mit seinen beiden Folgen der *Misères de la Guerre* von 1633 und 1636 und Hans Ulrich Franck mit 25 zwischen 1643 und 1656 erschienenen Radierungen mit Kriegsszenen; vgl. Gatenbröcker 1995, S. 108. Zu Francks Serie siehe jüngst Baumhauer 2016, S. 90–96.





Abb. 3 Michael Herr, Belagerung Nürnbergs während des Dreißigjährigen Krieges, Öl auf Leinwand, 1632, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Jahr 1632 (Abb. 3) die topographische Situation während des Stellungkrieges.<sup>210</sup> Andreas Tacke wies zu Recht auf den dokumentarischen Charakter des Gemäldes hin, der durch die Signatur unterstrichen wird, in der sich Herr als Zeitgenosse bezeichnet.<sup>211</sup> Auch die Tatsache, dass sich drei Zeichnungen erhalten haben, die motivisch und thematisch mit dem Gemälde in Zusammenhang stehen, deutet darauf hin, dass Herr die Ansicht aus eigener Anschauung gewonnen hat.<sup>212</sup>

Zwei Blätter des Züricher Malers und Zeichners Rudolf Meyer (1605–1638), der im Rahmen seiner Gesellenwanderung im Winter 1631/32 nach Nürnberg kam und beim Nürnberger Maler und Kunsthändler Johann Hauer Beschäftigung fand, sind hingegen ganz anderen Charakters.<sup>213</sup> Die Zeichnungen, die Meyer in diesen Monaten anfertigte, beziehen sich auf die Situation der Künste während des Krieges (Abb. 4).<sup>214</sup> Während im Vordergrund die schla-

210 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. Gm 590, vgl. Samml. Kat Nürnberg 1995, Nr. 50, Gatenbröcker 1995, Kat.-Nr. G 2 und Tacke 2001 a, S. 2011–2013.

211 „Mich: Her: pictor coaevus fecit“; vgl. Tacke 2001 a, S. 1012.

212 Vgl. Tacke 2001 a, S. 1013; Es handelt sich um: „Schlafende Soldaten vor Nürnberg“ und „Schwedische Soldaten im Lager von Nürnberg“, um 1631, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 17320 und KdZ 17741; vgl. Gatenbröcker 1995, Kat.-Nr. Z 286 und 287 und „Würfelnde Soldaten vor Nürnberg“, um 1631, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. St. N. 16583; vgl. Gatenbröcker 1995, Kat.-Nr. Z 65. Zu Herrs künstlerischer Beschäftigung mit dem Krieg und seinem Kontext siehe auch Gatenbröcker 1995, S. 107–109.

213 Zu Meyers Nürnberg-Aufenthalt siehe Riether 2002, S. 24–31.

214 Rudolf Meyer, Erweckung der schlafenden Künste, Handzeichnung, signiert und datiert; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Hz 168; signiert und datiert; vgl. Tacke 2001 a, S. 1016, Anm. 62 und 63 mit weiterführender Literatur und Riether 2002, Kat.-Nr. 208. Exemplar in der Staatsgalerie

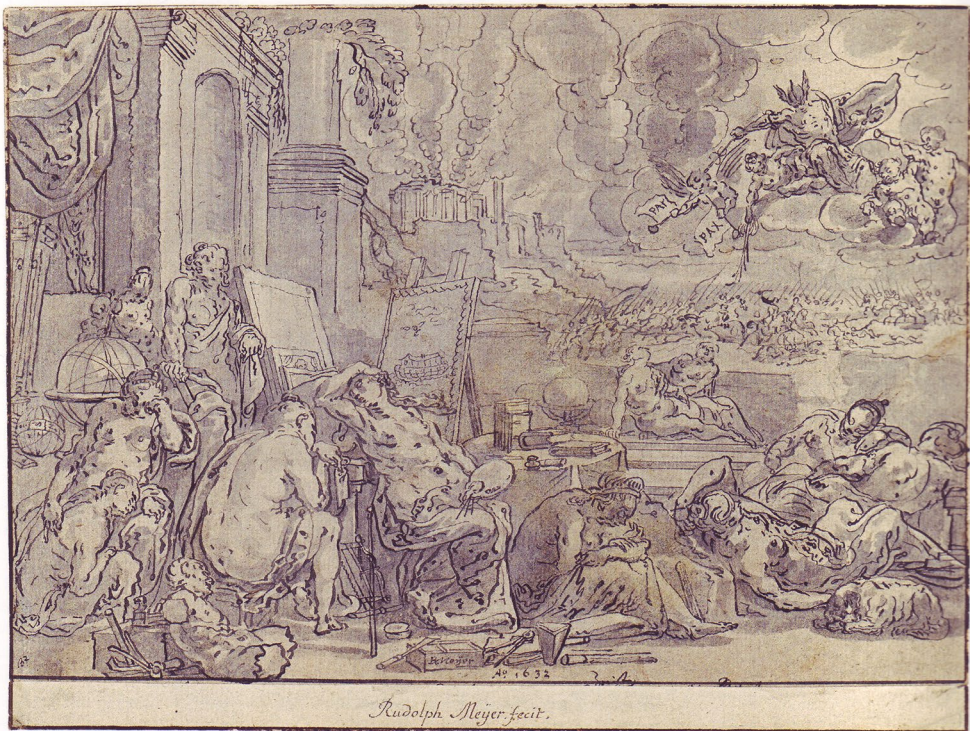


Abb. 4 Rudolf Meyer, Erweckung der schlafenden Künste, 1632, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung

fenden Künste dargestellt sind, denen ihre Attribute entglitten sind, ist im Mittelgrund eine Schlacht dargestellt. Vom Himmel schwebt Merkur heran, um die Künste zu neuen Taten aufzuwecken.<sup>215</sup> Die Ikonographie der während des Krieges schlafenden Künste wurde bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden entwickelt und hatte sich über die Druckgraphik verbreitet. Möglicherweise diente Meyer ein in der Praunschen Sammlung befindliches Bild mit diesem Thema, das vermutlich vom niederländischen Exulanten und ab 1561 Nürnberger Bürger Nicolaus Juvenel dem Älteren stammt, als Vorbild.<sup>216</sup>

Ein weiteres, 1636 datiertes Blatt, das also nach Meyers Rückkehr in die Schweiz entstanden ist, zeigt die gleiche Szenerie in einem Innenraum, in dem auf einem Podest auch Kleinplastiken ausgestellt sind, wobei diese Ergänzung als Hinweis auf ihre Funktion als Studienobjekte gedeutet wurde, da Aufträge rar waren.<sup>217</sup> Meyer selbst hatte während seiner Gesellenzeit in Nürnberg zahlreiche Zeichnungen nach Kleinplastiken angefertigt.<sup>218</sup> In ihrem allegorischen

Stuttgart, 1632, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 24/3; vgl. Riether 2002, Kat.-Nr. 207 und Ausst. Kat. Stuttgart 2013, Kat.-Nr. 33 (Hans Martin Kaulbach). Eine undatierte Replik der Nürnberger Zeichnung befindet sich in St. Petersburg, Graphische Sammlung der Eremitage, Inv.-Nr. 4695; vgl. Riether 2002, Kat.-Nr. 209.

215 Vgl. Tacke 2001 a, S. 1014–1016.

216 Vgl. Tacke 2001 a, S. 1020. Zur Ikonographie des Themas und seiner Verbreitung ebd., S. 1020–1025.

217 Handzeichnung 138 × 182 mm; Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. Mappe N 16, Blatt 19; Zum Anlass, potentiellen Widmungsempfänger und zu den ikonographischen Wurzeln siehe Tacke 2001 a, S. 1016–1019.

218 Zu den Zeichnungen siehe Anm. 165 dieser Arbeit.



Gehalt ähneln Rudolf Meyers Handzeichnungen einer Zeichnung des Nürnberger Malers Michael Herr mit dem Titel *Gesetz, Kunst und Krieg, die Herrscher der Welt* aus dem Jahr 1630, auf der ein Maler vor der Staffelei dargestellt ist, der von Kriegsvolk umgeben wird.<sup>219</sup> Die auf der linken Seite stehende Minerva mit Palmenzweig und Lorbeerkranz weist auf das in Arbeit befindliche Gemälde und zeigt somit an, dass die künstlerische Arbeit gefährdet ist. Anhand von Herrs Signatur am Heiligen Abend 1630 wird, so Andreas Tacke, deutlich, dass der Zeichner seine eigene Lebenssituation thematisierte.<sup>220</sup>

Neben den künstlerischen Zeugnissen unterstreicht auch der Bericht von Rudolf Meyers Bruder Conrad in der Meyerschen Familienchronik, in der die Belagerungssituation im Winter 1631/32 und von Meyer ausgestandene Krankheiten angesprochen werden, die auch für Künstler schwierige Situation in den 1630er Jahren in Nürnberg.<sup>221</sup>

## 2.4 Der Umgang mit Kunsttraditionen und Dürer-Erinnerung

Wiederholt ist von der Forschung darauf hingewiesen worden, dass in der Nürnberger Kunst des frühen 17. Jahrhunderts retrospektive Tendenzen eine wichtige Rolle spielten, so etwa durch Götz Adriani, der 1977 schrieb: „Reminiszenzen an altdeutsche Malerei, insbesondere an Dürer, waren symptomatisch.“<sup>222</sup> Mehrere Fallstudien, nicht nur in der Malerei, haben dieses Bild dahingehend präzisieren können, dass sich traditionelle Elemente oftmals mit aktuellen Einflüssen verbanden.

So konnte etwa Hildegard Hoos in ihrer Untersuchung über um 1600 entstandene Goldschmiedekunst, für die eine „Neugotik um 1600“ konstatiert worden war, klarstellen, dass die als „Doppelscheuer“ oder „knorrete Scheuer“ bezeichneten Buckelpokale ganz bewusst und politisch motiviert an Formen spätgotischer Vorbilder anknüpften.<sup>223</sup> Seit dem 15. Jahrhundert waren diese Pokale von der Freien Reichsstadt Nürnberg als Ehrengeschenke an auswärtige hohe Besucher verschenkt worden und galten als Symbol der höchsten Blüte der freien Reichsstadt Nürnberg zur Dürerzeit. Wenngleich also einerseits am traditionellen Schema von Buckelung und Ornamentierung festgehalten wurde, kamen auch andere, zeitgemäße Einflüsse zum Tragen.<sup>224</sup> Dementsprechend war der spätmanieristische Akelei-Pokal laut Hoos

„[...] kein Rückgriff auf die historisch bedeutsame Zeit um 1500, sondern das Ergebnis einer fortlaufenden Entwicklung eines traditionell gefertigten Pokal-Typs, der sowohl aufgrund seiner Bedeutung als Meisterstück als auch wegen seiner zahlreichen Variationsmöglichkeiten in der Anwendung jeweils zeitgemäßer Ornamente seine Aktualität (...) bis ins 18. Jhdt. hinein behielt“.

219 Michael Herr, *Gesetz, Kunst und Krieg, die Herrscher der Welt*, 1630, Danzig, Muzeum Narodowe, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. MNG/SD/391/R.; vgl. Tacke 2001 a, S. 1027–1030.

220 Tacke 2001 a, S. 1030.

221 Tacke 2001 b, S. 48. Zu weiteren Zeitzeugenberichten auch in anderen Städten siehe ebd., S. 48 f.

222 Adriani 1977, S. 94. Zum problematischen Begriff der „Retrospektive“ siehe auch Kapitel 1.2 dieser Arbeit.

223 Hoos 1983.

224 Ebd., S. 123.

So habe sich auch Christoph Jamnitzer als kreativster und progressivster Nürnberger Meister seiner Zeit mit spätgotischen Formen auseinandergesetzt, weil diese als ein Zeichen der Kontinuität und Beständigkeit galten.<sup>225</sup>

Silke Gatenbröcker machte in ihrer Monografie zum Nürnberger Maler und Graphiker Michael Herr (1591–1661) deutlich, dass die Renaissance in Nürnberg nicht stringent in den süddeutschen Barock überging, sondern dass sich Sonderformen ausbildeten, bei denen der Rückgriff auf Formen des 16. Jahrhunderts eine große Rolle spielte.<sup>226</sup> So verband der 1591 im württembergischen Metzigen geborene Herr, der nach einem Italienaufenthalt 1614/15 ab 1618 in Nürnberg ansässig wurde, in seinen Arbeiten Elemente der römischen und venezianischen Malerei des späten 16. Jahrhunderts mit einheimischer Tradition und verlieh ihnen im Laufe seiner Entwicklung durch die Verbindung mit dem flämischen Barock ein moderneres Gewand.<sup>227</sup> Während des Dreißigjährigen Krieges seien für Malerei und Zeichnung in Nürnberg einerseits Stilpluralismus, andererseits Traditionsbindung bestimmend gewesen:

„Gerade durch zahlreiche Rückgriffe auf die deutsche Renaissance, den niederländischen und den Prager Manierismus, die venezianische und römische Kunst des 16. Jahrhunderts und sogar auf das hohe Mittelalter entsteht statt eines einheitlichen neuen Stils eine Anzahl nebeneinander bestehender, oft retrospektiv ausgerichteter Arbeiten ohne eindeutig zukunftsweisendes Gepräge.“<sup>228</sup>

Die auf den ersten Blick verwirrende, insgesamt aber vielfältigere Kunstproduktion in Nürnberg, die mehr Facetten als in anderen Kunstzentren aufweise, gehe auf eine sehr umfangreiche und bedeutende, bis ins Mittelalter zurückreichende Kunsttradition zurück.<sup>229</sup> Besonders relevant in Hinblick auf die vorliegende Untersuchung erscheint Gatenbröckers Feststellung, dass die Vorbilder und Zitate der Dürerzeit nur ein Element im Gemenge der vielfältigen stilistischen und formalen Einflüsse darstellten, und die Arbeiten einen eigenen Charakter besäßen.<sup>230</sup>

Rainer Stüwe kam in seiner Untersuchung zu den Gemälden und Graphiken der Nürnberger Dürer-Kopisten des 16. und 17. Jahrhunderts zu dem Ergebnis, dass diese mit wachsendem zeitlichen Abstand zu Dürers Lebzeiten den Vorlagen immer weniger treu folgten, während andere Einflüsse eine zunehmend größere Rolle spielten. Am Beispiel der Gemälde des Nürnberger Malers Paul Juvenel (1579–1643) wies der Autor nach, dass dieser nicht mehr an einer originalgetreuen Wiederholung von Dürer-Vorlagen interessiert war wie noch die Dürer-Kopisten vorausgehender Generationen. Stattdessen nahm Juvenel zahlreiche stilistische Charakteristika und Motive niederländischen und flämischen Ursprungs, beispielsweise aus Werken des Manieristen Frederik van Valckenborchs (1566–1623), auf. Darüber hinaus sei in seinen Werken auch die Rezeption italienischer Kompositionen und Motive des späten 16. Jahrhunderts greifbar.<sup>231</sup>

225 Ebd., S. 127.

226 Gatenbröcker 1996, S. 10.

227 Ebd.

228 Ebd., S. 11.

229 Ebd. Zur Nürnberger Kunsttradition siehe bereits Kohlhausen 1926.

230 Gatenbröcker 1996, S. 13.

231 Stüwe 1998, S. 176.

Doch wie präsent war Dürers Kunst in Nürnberg in den 1630er, 1640er Jahren überhaupt noch? Und wie ging man mit dem Erbe des berühmten Malers gut hundert Jahre nach seinem Tod in dessen Heimatstadt um? Diese Fragen erscheinen im Hinblick auf Schweiggers Aufgreifen von Werken Dürers besonders relevant.

Bereits in den 1580er Jahren zeichnete sich in Nürnberg eine Entwicklung ab, die in der Forschung mehrfach als Ausverkauf bezeichnet wurde.<sup>232</sup> Seit diesem Jahrzehnt waren aus Nürnberger Kirchen, aus dem Besitz der Stadt oder aus privaten Sammlungen Dürer-Werke für die kaiserliche Sammlung Rudolfs II. (1552–1612) in Prag erworben worden.<sup>233</sup> 1585 hatte Rudolf II. den *Allerheiligen-Altar* aus der Nürnberger Landauer-Kapelle erworben.<sup>234</sup> 1587 überließ der Rat der Stadt Nürnberg dem Kaiser die beiden Gemälde *Adam und Eva*, die sich in der Rathausgalerie befunden hatten, und ersetzte sie durch Kopien, vermutlich von Nikolaus Juvenell.<sup>235</sup> Aus der Dürer-Sammlung Willibald Imhoffs, die Rudolf von den Erben 1588 angeboten wurde, kaufte er jedoch nur einige wenige, darunter das „Kunstbuch“, ein Klebeband mit Zeichnungen und Aquarellen.<sup>236</sup> Rudolfs Versuche, Dürers *Paumgartner-Altar* und die *Vier Apostel* zu erwerben, misslangen dagegen.<sup>237</sup>

Ab 1600 wurden zahlreiche Werke aus Nürnberg an Herzog Maximilian I. von Bayern verkauft beziehungsweise verschenkt.<sup>238</sup> Aus der Imhoffschen Kunstkammer erwarb Maximilian um 1600 die *Glimmsche Beweinung*<sup>239</sup> sowie um 1630 *Drei Köpfe oder Angesichter* und den *Hieronymus*.<sup>240</sup> Vom *Paumgartner-Altar* aus der Katharinenkirche ging 1613 zunächst nur die Mitteltafel nach München, später folgten auch die Flügel.<sup>241</sup> Im Jahr 1627 musste der Rat der Stadt Nürnberg dem Ansinnen Maximilians I. nachgeben, ihm Dürers Bilder der *Vier Apostel* zu überlassen.<sup>242</sup> 1628 erwarb er den Kopf des leidenden Christus aus dem Besitz des Georg Christoph Behaim.<sup>243</sup> Insgesamt war der Erwerb zahlreicher weiterer eigenhändiger und Dürer zugeschriebener Werke aus Nürnberg angedacht, wie Gisela Goldberg aufgezeigt

232 Siehe beispielsweise Tacke 2001 b, S. 122 oder Grebe 2013, Kap. 4.4.1 Ausverkauf Dürer als Rarität.

233 Zu Kaiser Rudolf II. als Sammler von Dürer-Werken siehe unter anderem Schütz 1994 a und Grebe 2013, S. 52–57. Ab dem Jahr 1584 hat sich Korrespondenz zwischen Reichshofvizekanzler Dr. Siegmund Vieheuser und Joachim König, Syndikus der Stadt Nürnberg in Prag, erhalten; vgl. Schütz 1994 a, S. 49.

234 Grebe 2013, S. 54.

235 1648/49 gelangten sie als Kriegsbeute nach Schweden und befinden sich heute in Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. Po2177 und Po2178. Dass sich in Nürnberg nur die Kopien befanden, war lange nicht öffentlich bekannt; vgl. Schwemmer 1949, S. 116.

236 Grebe 2013, S. 55. Die Blätter des „Kunstbuches“ befinden sich heute in der Graphischen Sammlung Albertina in Wien; vgl. Schütz 1994 a, S. 51.

237 Allerdings ist dies nur für den Paumgartner-Altar belegt; vgl. Schütz 1994 a, S. 53. Dem kaiserlichen Ersuchen, den Paumgartner-Altar zu erwerben, wurde damit begegnet, dass die Tafeln minderwertig seien und gar nicht von Dürers Hand stammten. Über die Bemühungen, die *Vier Apostel* zu erwerben, besteht nur indirekt Kenntnis, nämlich durch die Verhandlungen über die Tafeln mit Maximilian von Bayern, in denen auf ein früheres Interesse des Kaisers verwiesen wird.

238 Zu Maximilian I. von Bayern als Dürer-Sammler siehe nach wie vor am ausführlichsten Ernstberger 1954 und zuletzt Grebe 2013, S. 57–77. Zur Kopie und zum Originalitätsverständnis im Kontext von Maximilians Erwerb der Nürnberger Dürer-Altarbilder siehe Putzger 2021, die in ihrer Dissertation anhand von Fallstudien die Praxis der Substitution religiöser Bilder im 16. und 17. Jahrhundert untersucht.

239 München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 704, vgl. Goldberg 1971, S. 9.

240 Verschollen; vgl. Goldberg 1971, S. 9.

241 München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 701, 702, 706; vgl. Goldberg 1971, S. 9.

242 München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 540, 545; vgl. Goldberg 1971, S. 9, Tacke 2001 b, S. 122 f. Zu den Erwerbungsverhandlungen zuletzt ausführlich Grebe 2013, Kap. 4.4.3.3 Politische Preise: Die Apostelbilder, S. 301 f.

243 Goldberg 1980, S. 135.

hat.<sup>244</sup> So sollten allein 29 „Dürerische Gemäl“ aus der Imhoff'schen Kunstammer erworben werden.<sup>245</sup>

Spätestens um 1630 muss der Markt für originale Dürer-Werke in Nürnberg erschöpft gewesen sein. Zu diesem Schluss kam offenbar Maximilian I., als er um 1629/30 seine Agenten nach Nürnberg schickte, um Dürer-Bilder ausfindig zu machen.<sup>246</sup> Im Mai 1633 verkaufte Hans Hieronymus Imhoff 26 Posten an den aus Gent stammenden und spätestens ab 1612 in Nürnberg ansässigen Kaufmann Abraham Blomaert (1584–1656), wobei es sich wohl mehrheitlich um Kopien, Fälschungen und beschädigte Stücke handelte.<sup>247</sup> Die Tatsache, dass im Frühjahr 1633 auch der Leidener Kaufmann und Kunstsammler Matthäus von Overbeck als Kaufinteressent der Imhoff-Sammlung auftrat, spricht laut Anja Grebe dafür, dass es auf dem niederländischen Kunstmarkt der 1630er Jahre ebenfalls einen gewissen Dürer-Boom gab.<sup>248</sup> Imhoff verkaufte Overbeck nicht nur überteuert zahlreiche beschädigte und zweifelhafte Werke, die Blomaert nicht akzeptiert hatte, sondern auch Arbeiten, bei denen es sich nachweislich um Fälschungen handelte (siehe unten).<sup>249</sup>

1636 schrieb Thomas Howard, Earl of Arundel, (1585–1646), der in seiner Funktion als englischer Sonderbotschafter auf dem Weg zum und vom kaiserlichen Hof Ferdinands II. in Linz Station in Nürnberg machte, an seinen Sekretär William Petty den berühmt gewordenen Satz: „Heere in this towne being not one scrach of Alb. Duers paintings in oyle to be sold, though it were his Countrye, nor of Holbien, nor any other greate Master.“<sup>250</sup> Allerdings schenkte ihm die Stadt Dürers *Selbstbildnis* und ein *Porträt des Vaters* für König Karl I. von England.<sup>251</sup> Bei seiner Rückkehr kaufte Arundel die komplette verbliebene Pirckheimer-Bibliothek aus der Sammlung Imhoff, mit der mehrere Dürer-Zeichnungen, die in Bücher eingebunden waren, in den Besitz des Earls übergangen.<sup>252</sup>

Zu Schweiggers aktiver Zeit als Bildhauermeister waren in Nürnberg also kaum noch originale Dürer-Gemälde vorhanden. Seit 1636 besaß der Rat der Stadt nur noch die beiden *Kaiserbildnisse* von 1510/12 und das *Selbstbildnis* aus dem Jahr 1500.<sup>253</sup> Auch in den Privatsammlungen dürften sich nur vereinzelt Gemälde von Dürer befunden haben.<sup>254</sup> Was das druckgraphische Werk Albrecht Dürers angeht, stellte sich die Situation dagegen weniger dra-

244 Ebd., S. 135 f., unter B Geplante, aber unterbliebene Erwerbungen von eigenhändigen und zugeschriebenen Werken Dürers.

245 Goldberg 1980, S. 135 f.

246 Grebe 2013, S. 77.

247 Ebd., S. 307. Hierzu auch Budde 1996, S. 109. Zu Abraham Blomaert siehe Zahn 2013, S. 553.

248 Grebe 2013, S. 308.

249 Vgl. ebd., S. 308.

250 Schreiben vom 14.5.1636, in: Hervey 1921, S. 366, hier zit. n. Tacke 2001 b, S. 125. Vgl. auch Grebe 2013, S. 309.

251 Das Bildnis des Vaters ist vermutlich identisch mit einem Gemälde, das sich heute in der National Gallery in London befindet (Inv.-Nr. NG1938), das Selbstbildnis wird heute im Museo del Prado in Madrid aufbewahrt (Inv.-Nr. P02179). Für das Londoner Bildnis siehe Foister 2004. Zum Gastgeschenk im Kontext der Praxis der „Willkommgeschenke“ an hochrangige Besucher in Nürnberg und Augsburg in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts siehe Tacke 2002, S. 114.

252 Springell 1963, S. 108.

253 Albrecht Dürer, Selbstbildnis im Pelzrock, 1500; München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 537.

254 Zu den stilistischen Präferenzen der Nürnberger Kunst- und Gemäldesammler des 16. und 17. Jahrhunderts siehe Stüwe 1998, S. 48–52. Ein von Rainer Stüwe publiziertes Inventar der Sammlung Imhoff aus dem Jahr 1664 umfasste auch Bilder von Dürer, vgl. Stüwe 1998, S. 49 f. In einem Inventar der Sammlung Scherl von 1637 werden acht Gemälde mit Dürer in Verbindung gebracht, wobei es sich jedoch größtenteils um Kopien gehandelt haben wird, vgl. Stüwe 1998, S. 50.

matisch dar. Sowohl in der Praunschen Sammlung als auch in der Sammlung von Melchior Ayrer, die in Familienbesitz blieb, bis große Teile Ende des 17. Jahrhunderts in die Sandratsche Kunstsammlung übergingen, und jener von Paulus III. Behaim, die nach dessen Tod 1637 in den Besitz des Sohnes fiel, befanden sich zahlreiche druckgraphische Blätter von Albrecht Dürer.<sup>255</sup> Auch dürften Dürers Druckgraphiken in den Künstlerwerkstätten kursiert sein.

Die Effekte des beschriebenen Ausverkaufs waren vielfältig spürbar: Zum einen stieg die Nachfrage nach Kopien von berühmten Werken Dürers an. Rainer Stüwe stellte fest, dass die Anzahl der Nürnberger Kopisten diejenigen in anderen Städten und an den zuvor als Zentren der Dürer-Renaissance bezeichneten Höfen in München und Prag übertraf.<sup>256</sup> Die Kopien erfüllten dabei im wesentlichen drei Aufgaben: Sie fungierten als Ersatz für verschenkte oder verkaufte Originale, als diplomatische Geschenke und als Dürer-Kopien für den freien Kunstmarkt,<sup>257</sup> wobei letztere nur selten eine gute Qualität erreichten.<sup>258</sup>

Als Beispiel für eine Kopie, die zur Kompensation eines Verlusts angefertigt wurde, seien die Kopien der *Vier Apostel* von Georg Vischer (vor 1603–nach 1637) genannt, die im Rathaus verblieben, während die Originale in die Kammergalerie nach München überführt wurden.<sup>259</sup> Als Beispiele für Geschenke im Dienste der Diplomatie sei auf die 1628 von Paulus Bonacker (1602–1632) im Auftrag des Rats der Stadt Nürnberg gefertigte miniaturartige Kopie der *Vier Apostel* für Johann Valentin Andreae, den württembergischen Prediger und Berater des Herzogs in Stuttgart,<sup>260</sup> oder die im Jahr 1636 von Michael Herr gefertigte Kopie der Imhoffschen *Kreuzabnahme*, die als Geschenk des Rates an den Reichsvizekanzler Weingarten diente, verwiesen.<sup>261</sup>

Zur gleichen Zeit gab es offenbar auch Fälle unautorisierter Kopien. So warf der Rat der Stadt Nürnberg 1627 Georg Gärtner d. J. vor, mit nicht genehmigten Kopien der Apostelbilder gehandelt zu haben.<sup>262</sup> Auch Paul Juvenell d. Ä. soll Kopien nach Gärtners Pausen angefertigt haben. Durch dieses Vorgehen wollte der Rat offenbar unerlaubte Nachahmungen unterbinden und gewährleisten, dass Kopien nach Dürer-Bildern, die sich in seinem Besitz fanden, einen exklusiven Status behielten.<sup>263</sup>

Ebenso mehren sich in den 1630er Jahren erstmals Nachrichten darüber, dass Werke als Dürer-Werke ausgegeben wurden, die gar keine waren. So schreibt etwa Hans Hieronymus Imhoff in seinem *Geheimbüchlein*, sein Vater Hans Imhoff habe auf einer Marien-Tafel „des Alb. Dürers Zaichen darunter mahlen laßen, man hat es aber nicht aigentlich darfür halten können, daß es Albrecht Dürer gemahlt habe“.<sup>264</sup> Weiterhin legt der Autor Zeugnis davon ab, dass eine Zeichnung mit Dürer-Monogramm ausgewiesen war, die in Wahrheit von

255 Zu den Graphiksammlungen von Melchior Ayrer und Paulus III. Behaim als frühe Beispiele der Musealisierung und Klassifizierung siehe Grebe 2013, S. 91 f. Zur Sammlung Paulus III. Behaims siehe Kettner 2013.

256 Stüwe 1998, S. 187.

257 Ebd., Kap. V Anlässe für die Anfertigung von Dürer-Kopien und Dürer-Imitationen, S. 38–47.

258 Ebd., S. 45.

259 Die Originale befinden sich heute in der Alten Pinakothek in München, Inv.-Nr. 545, Vischers Kopien im Germanischen Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 170 und 171; vgl. Samml. Kat. Nürnberg 1995, Kat.-Nr. 143 und 144 (Andreas Tacke). Zu Dürer-Kopien als Ersatz für verschenkte oder verkaufte „Originale“ siehe Stüwe 1998, S. 44 f.

260 Stüwe 1998, S. 41 und Grebe 2013, S. 287 f.

261 Zu Dürer-Kopien im Dienste der Diplomatie siehe Stüwe 1998, S. 40–44, hier S. 41.

262 Vgl. Grebe 2013, S. 288.

263 Ebd.

264 *Geheimbüchlein*, fol. 72 r, zit. n. Budde 1996, S. 130. Hierzu auch Grebe 2013, S. 308.

einem anderen Künstler gefertigt worden sei: „Ein Schöner löb auff pergament, stehet zwar das A. Dürers Zaichen darunter, man helt aber dafür, es habe solchen nur Hanns Hoffmann gemahlt.“<sup>265</sup> Zwar lässt sich rückblickend nicht entscheiden, ob die ergänzten „AD“ in betrügerischer Absicht oder im besten Wissen als eine Art nachträgliche Autorisierung hinzugefügt wurden, zumindest aber dokumentieren sie eine große Unsicherheit darüber, welche Werke tatsächlich von Dürers Hand stammten und welche nicht.<sup>266</sup>

Neben der Tatsache, dass Dürer-Originale von Sammlern stark nachgefragt waren und Kopien angefertigt wurden, lassen sich noch einige weitere Besonderheiten hinsichtlich der Erinnerung an Dürer in schriftlichen Quellen, aber auch in Bezug auf den künstlerischen Umgang mit seinen Werken beobachten. Franz Fuhse spricht für die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts sogar von einer ersten Blüteperiode der Dürerforschung.<sup>267</sup> In diesem Zusammenhang wies er auf die Rolle des Nürnberger Flachmalers Hans Hauer hin, der als erster Dürer-Forscher angesehen werden könne.<sup>268</sup> Hauer transkribierte vermutlich Dürers *Tagebuch der Reise in die Niederlande* von 1520/21<sup>269</sup> sowie die *Familienchronik*.<sup>270</sup> Auch beobachtete Hauer den Kunstmarkt sehr genau und hielt fest, welche Dürer-Gemälde in wessen Besitz übergingen oder auch, von wem Ersatzkopien angefertigt wurden.<sup>271</sup> Dabei hatte er auch Entwicklungen außerhalb von Nürnberg im Blick, wenn er beispielsweise vom Verkauf des Heller-Altars aus der Kirche des Dominikanerklosters zu Frankfurt berichtet.<sup>272</sup> Die Dürer-Kopisten, namentlich erwähnt er Georg Gärtner, Georg Vischer und Jobst Harrich, beurteilte er dabei – wie auch andere Zeitgenossen – keineswegs negativ.<sup>273</sup> Auch Andreas Gulden nennt in seinen Künstler- und Handwerkerbiographien zwei Nürnberger Dürer-Kopisten: Georg Gärtner d. J. und Paulus Bonacker.<sup>274</sup> Joachim von Sandrart weiß 1675 in seiner *Teutschen Academie* überdies von Paul Juvenel als Dürer-Kopisten zu berichten, wobei er Hauers Angabe, Jobst Harrich habe die Kopie des Heller-Altars angefertigt, widerspricht. Bemerkenswert in Hinblick auf die Rezeption von Dürer-Kopien ist Sandrarts Anmerkung, dass Juvenel noch weitere Kopien angefertigt habe, die „so zierlich nachgemachtet / daß sie von vielen vor die Originalien selbst angenommen werden.“<sup>275</sup> Ob Sandrart hiermit ausschließlich auf die Meisterschaft Juvenels verweisen wollte oder auch auf Situationen anspielte, in denen Betrachter oder Kunden absichtlich getäuscht wurden beziehungsweise die Falschannahme nicht aufgeklärt wurde, kann heute nicht mehr entschieden werden.

Neben diesen treuen Gemälde-Kopien waren die seit den 1630er Jahren in Nürnberg entstandenen Gemälde, die sich auf Dürer bezogen, in ihrer Gesamtanlage meist moderne Bild-

265 Geheimbüchlein, fol. 73 v, zit. n. Koreny 1985, S. 264.

266 Grebe 2013, S. 316.

267 Fuhse 1895, S. 75.

268 Ebd., S. 71–73. Zu Hauer als Dürer-Forscher siehe auch Take 2001 b, S. 120–131.

269 Für eine wissenschaftsgeschichtliche Einordnung der Dürer-Abschrift siehe Take 2001 b, S. 125–128.

270 Vgl. Take 2001 b, S. 128–131.

271 Z. B. im Fall der *Vier Apostel*, die an Maximilian I. gingen, oder für den Paumgartner-Altar; vgl. Take 2001 b, S. 122 f.

272 Siehe Take 2001 b, S. 123.

273 Über Georg Gärtner d. J. schreibt er „Hat Albrecht Dürer Gemähl gaar sauber copiert“, zit. n. Take 2001 b, S. 124. Über Jobst Harrichs Kopie des Heller-Altars: „Ist eine Copei, so Jobst Harrich gemacht, dahin gestellt worden. Die Copai, so in Franckfort in dern Predigermünchs Closter, hat auch Jobst Harrich, Burger und Mahler in Nurnberg, daselb in Closter copiert.“, zit. n. Take 2001 b, S. 123.

274 „Georg Gärtner und Bonnacker. Diese sind auch gute Dürerische Copisten gewesen.“, vgl. Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828), S. 71.

275 TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 276, <http://ta.sandrart.net/-text-498>, 10.12.2021.



Abb. 5 Hans Petzolt, Bildnismedaille Albrecht Dürers, Silber, 1628, Exemplar im Landesmuseum Württemberg, Stuttgart

entwürfe, die Motive Dürers integrierten. Eine solche Arbeitsweise, die Stüwe unter anderem bei Paul Juvenel beobachtet hat, lässt sich nur teilweise damit erklären, dass die Maler zu diesem Zeitpunkt nicht mehr originale Gemälde Dürers studieren konnten, sondern auf seine Druckgraphiken zurückgreifen mussten.<sup>276</sup> Es wäre schließlich auch denkbar gewesen, die vorhandenen Gemäldekopien als Vorlage zu benutzen oder die druckgraphischen Kompositionen in das Medium der Malerei zu überführen, wie dies beispielsweise für Dürers Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* belegt ist, der um 1600 für ein großformatiges Ölgemälde als Vorbild diente.<sup>277</sup> Offensichtlich war es ebenso reizvoll, eigene Kompositionen mit Zitaten aus Dürer-Werken anzureichern, wie zum Beispiel Paul Juvenels *Christus bei der Ehebrecherin* aus dem Jahr 1632 belegt, oder verschiedene Elemente miteinander zu verschmelzen, wie eine kleine Zeichnung mit der Darstellung der *Heimsuchung* nahelegt.<sup>278</sup>

Drei in den 1620er und 1630er Jahren, jedoch nicht nur in Nürnberg entstandene Werke belegen noch auf andere Weise den hohen Stellenwert, den Dürer für deutsche Künstler während des Dreißigjährigen Krieges besaß. Auf der Rückseite einer Prunkmedaille, die der Nürnberger Goldschmied Hans Petzolt (1550–1632) zum 100. Todestag Albrecht Dürers im Jahr 1628 schuf (Abb. 5)<sup>279</sup>, ist ein Preisgedicht des Nürnberger Poeten Christoph Höflich (1589–1630) zu lesen, in dem nicht nur Dürer gelobt wird, sondern die Ehre Dürers und Petzolts betont wurde. Ehre gebührte also auch dem, der in Gedenken an Dürer arbeitete.<sup>280</sup>

276 Vgl. Stüwe 1998, S. 153–156.

277 Johann Geminger (?), *Ritter, Tod und Teufel*, Ölgemälde auf Holz, um 1600, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle; zu Gemälden nach Druckgraphiken siehe Grebe 2013, S. 206–208.

278 Paul Juvenel, *Christus bei der Ehebrecherin*, 1632; vgl. Stüwe 1998, S. 153 und Kat.-Nr. D 13; Paul Juvenel, *Die Heimsuchung*, Handzeichnung, 1622, vgl. ebd., Kat.-Nr. D 7.

279 Hans Petzolt, Medaille auf Albrecht Dürer, 1628, Silber, z. T. vergoldet, 78 mm Dm; Inschrift vorderseitig: ALBERTI DVRERI PICTORIS GERMANI EFFIGIES 1561; Inschrift rückseitig: „HONORI // Alberti Düreri Norimberg: // Pictoris celeberrimi. // Cernere naturam si vis, Ecerne Dürerum, // Haec scultura refertos, Humerosq; Viri, // Ipsa sed aethereos mens alta perambulat igneis, // Impar cui Pallas, Parrhasiusq; fuit; // Ingenij monumenta, libros, tabulasq; reliquit, // Quas admiratur Gallia, Roma, Brito, // Fulsit Olympiadas denas et quatuor orbi // Hesperus hic Cineres patria servat hum // Denatus Norimbergae // VIII Idum Aprilis // Ao. Dni. MDXXIX“; zit. nach Bildindex der Kunst und Architektur, <https://www.bildindex.de/document/obj15200122> (Zugriff vom 10.12.2021), Exemplare in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Med1140; Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung von Medaillen, Münzen und Geldzeichen, Inv.-Nr. 32.172.1914 B; Wien, Museum für angewandte Kunst, Inv.-Nr. Go 1923 und Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Inv.-Nr. KK hellblau 142.

280 Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 61 (Bernhard Decker), Decker 1991, S. 17.

Die Georg Vischer zugeschriebene *Gefangennahme Christi* aus dem Jahr 1633, die zahlreiche Kopien nach Details aus Randzeichnungen Dürers im Gebetbuch Kaiser Maximilians I. zusammensetzt, in ihrer Gesamtheit aber eine neue Erfindung darstellt, enthält neben dem Dürermonogramm eine zweizeilige Inschrift, in der Albrecht Dürer als deutscher Apelles bezeichnet wird:

„Apelles Deuthonicus hunc ingenij curiosum partum edidit  
penna non prelo: A° 1515 penicillo accurate imitatum A° 1633“<sup>281</sup>

Bemerkenswert sind an dieser Inschrift zweierlei Dinge: Zum einen, dass der Maler sich selbst nicht mit Namen nannte, aber durch die Formulierung und die Jahreszahl 1633 keinen Zweifel daran ließ, dass es sich nicht um ein Gemälde Dürers, sondern um eine Nachahmung handelt. Zum anderen, weil der ausführende Künstler Dürer als „deutschen Apelles“ bezeichnete, was zwar keine Neuerung an sich darstellt, weil Dürer bereits zu Lebzeiten so bezeichnet worden war, womit es sich jedoch um den frühesten bekannten schriftlichen Rückbezug eines bildenden Künstlers auf Dürer handelt.<sup>282</sup>

Auf ähnliche Weise – wobei nicht sichtbar ist, ob auf Wunsch des Verstorbenen oder eines Hinterbliebenen – wird der auf einem Kupferstich-Epitaph abgebildete Stillebenmaler Georg Flegel (1566–1638) mit Apelles und Albrecht Dürer gleichgesetzt:

„Me Moravi genuere, tulitq(ue) Olmüza, fuiq(ue),  
Naturae arcanum doctus, amansq(ue) cliens  
Arte, Georg Flegel, felix, vere alter Apelles,  
Durerusq(ue) fui, mente manuq(ue) sagax.“<sup>283</sup>

Alle drei Beispiele belegen, dass Dürer für bildende Künstler in Deutschland spätestens in den 1630er Jahren zu einer wichtigen Referenz, wenn nicht sogar der Referenz schlechthin geworden war, auf die sie sich, je nach Stellung, explizit und selbstbewusst beriefen.

281 Dt. Übersetzung: „Der deutsche Apelles hat dieses bemerkenswerte Werk seiner schöpferischen Begabung mit der Feder, nicht mit der Druckerpresse, im Jahr 1515 geschaffen. Mit dem Pinsel wurde es im Jahre 1633 genau übernommen.“ Lat. Wortlaut der Inschrift und dt. Übersetzung zit. n. Goldberg 1980, S. 142; zum Gemälde (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 1411) vgl. Ausst. Kat. München 1971, Kat.-Nr. 17.

282 Erstmals wurde Dürer in Christoph Scheurls *Oratio attingens litterarium praestantiam nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis* (Leipzig 1509) als „deutscher Apelles“ bezeichnet; vgl. Grebe 2013, S. 124. Bereits um 1550 hatte Conrad Celtis Dürer als neuen Apelles bezeichnet, vgl. Celtis, Landesbibliothek, Ms. Poet. fol. 7: „Altes ades nobis Phidias et Alter Apelles / Et quos miratur Grecia docta manu.“, zit. n. Białostocki 1986, S. 17. Anja Grebe hat darauf hingewiesen, dass sich die Titulierung von Dürer als „Deutscher Apelles“ zunächst nicht durchgesetzt hat, während das einfache Apelles-Epitheton zu einem Synonym für Dürer wurde; vgl. Grebe 2013, S. 125.

283 Hendrick van der Borch; Hinweis bei Bubenik 2013, S. 77, jedoch ohne Quellenangabe.



## 2.5 Georg Schweigger – gesellschaftliche Stellung und Selbstverständnis eines Nürnberger Bildhauers im 17. Jahrhundert

Georg Schweiggers Lebensdaten sind durch Einträge im Tauf- und Totenbuch der evangelischen Kirchengemeinde St. Sebald in Nürnberg belegt.<sup>284</sup> Demnach wurde Schweigger am 6. April 1613 getauft und starb am 13. Juni 1690. Am 17. Juni wurde er auf dem Johannis-Friedhof beerdigt.<sup>285</sup> Schweiggers Vorfahren stammten aus Schwaben und sind ab dem 14. Jahrhundert nachweisbar.<sup>286</sup> 1475 erhielt Johannes Schweigger von Kaiser Friedrich III. einen Wappenbrief.<sup>287</sup> Das Schweiggersche Wappen, das einen Mann zeigt, der zwei Finger auf die Lippen legt, findet sich auf mehreren Porträts des Bildhauers wieder (siehe Kat. P 4, Ex. 1–5).

Das erste in Nürnberg ansässige Familienmitglied war Georgs Großvater Salomon Schweigger. Der 1551 in Haigerloch nordwestlich der Schwäbischen Alb geborene Salomon studierte in Tübingen Theologie und klassische Philologie.<sup>288</sup> 1576 wurde er in Graz zum Pfarrer ordiniert und trat kurz darauf in die Dienste des Regenten der niederösterreichischen Lande, Joachim Freiherr von Sinzendorf, den er 1577/78 als Prediger auf einer Gesandtschaft des Habsburgischen Kaisers Rudolf II. an Sultan Murad III. in Istanbul begleitete. Ab 1581 reiste Salomon durch Syrien, Palästina und Ägypten zurück in die Heimat. Nach beruflichen Stationen als Pfarrer in Nürtigen, Grötzingen und Wilhermsdorf war er von 1605 bis zu seinem Tod 1622 als Prediger an der Nürnberger Frauenkirche tätig.<sup>289</sup> Seine 1608 veröffentlichte Reisebeschreibung verarbeitet die Erlebnisse vor allem seiner Aufenthalte in Konstantinopel und Jerusalem und ist mit zahlreichen Holzschnittillustrationen ausgestattet.<sup>290</sup> Außerdem legte Salomon Schweigger 1616 mit seiner Übersetzung aus dem Italienischen die erste gedruckte deutsche Fassung des Korans vor.<sup>291</sup> Zahlreiche druckgraphische Porträts belegen Salomons hohe gesellschaftliche Stellung.<sup>292</sup>

Über das Leben seines Sohns Emanuel Schweigger (gest. 1634), Georg Schweiggers Vater, ist dagegen kaum etwas bekannt. Neben einer Rechnung aus dem Jahr 1622, in der Emanuel Schweigger als Bildhauer bezeichnet wird,<sup>293</sup> weist eine signierte Entwurfszeichnung zu einem Epitaph auf seine Tätigkeit als Bildhauer hin.<sup>294</sup> Gesicherte Werke haben sich jedoch keine

284 Taufbuch der Pfarrei St. Sebald, LKAN, Nr. 5, fol. 66r.; Beerdigungsbuch der Pfarrei St. Sebald, Nr. 42, S. 48 (1690); Nürnberger Totenbücher, StAN, Rep. 65, S III K 3/5, Nr. 48, S. 310.

285 Das Grab wurde 1702 mit einem von Georg Schweiggers Schüler Jeremias Eißler gearbeiteten Epitaph versehen; vgl. Maué 2012, S. 15–17 und Maué 2013 b, S. 330 f.

286 Vgl. die Stammtafel der Familie Schweigger, zusammengestellt von Friedrich Arnold, Erlangen 1917, Nürnberg, Archiv der Gesellschaft für Familienforschung in Franken, Mappe 3, Nr. 1; Auszug publiziert bei Schuster 1965, Dokumente Nr. 1.

287 Schuster 1965, S. 5.

288 Ebne 2010.

289 Vgl. Simon 1965, S. 316 und 211.

290 Schweigger 1608. Das Manuskript befindet sich in Budapest, Ungarische Nationalbibliothek, Rep. 1957, vgl. Schuster 1965, S. 5. Für eine Analyse von Schweiggers Reisebericht mit Fokus auf seine Beschreibung des Topkapı-Palastes siehe jüngst Burschel 2014.

291 Alcoranus Mahometicus. Das ist: Der Türcken Alcoran. Rel. u. Aberglauben, Nürnberg b. Simon Halbmaier 1616, weitere Drucke 1623, 1659, 1664.

292 Eine Suche im Digitalen Portraitindex ergab 35 Treffer (Zugriff vom 10.12.2021).

293 Peuntrechnung 1622, fol. 5 „Adi 16. Dito (17. Novembris) Emanuel Schweiggern, Bilthauern, von 8 Gesprenzen zu den grossen Ofaln des neuen Sals zu 8 Fl. und von den 8 Vestinen zu 4 Fl., so an diesen Fris noch eingebessert, laut Zetels Fl. 96“, zit. n. Mummenhof 1891, S. 335, Anm. 390. Siehe auch ebd., S. 144.

294 Entwurf für ein Epitaph, Feder in Schwarz, getuscht und mit Gold gehöht, unregelmäßig beschnitten und aufgeklebt, 319 × 201 mm, unten auf einer großen Schrifttafel: Immanuel Schweiger bildhaur Nürnberg; Berlin, Staatliche Museen Berlin, Kupferstichkabinett; vgl. Samml. Kat. Berlin 1921, Nr. 8018.

erhalten. Dennoch liegt es nahe, anzunehmen, Georg Schweigger habe zunächst bei seinem Vater gelernt. 1633, also im Alter von 20 Jahren, wies sich Schweigger in einer Stammbucheintragung, deren heutiger Aufenthaltsort unbekannt ist, als Geselle aus.<sup>295</sup> Im Dezember desselben Jahres führte er auch sein frühestes heute bekanntes Werk aus, die Statuette von König Gustav II. Adolf von Schweden auf dem Totenbett (Kat. S 1). Zweieinhalb Jahre später, am 20. Juli 1636, wurde er in den Ratsverlässen erstmals als Bildhauer bezeichnet.<sup>296</sup>

Darüber, an welchen Orten beziehungsweise in wessen Werkstatt Georg Schweigger seine Lehrjahre verbrachte, haben sich keine archivalischen Belege erhalten und auch die zu Schweiggers Lebzeiten verfassten Biographien von Andreas Gulden und Joachim von Sandrart liefern hierzu keine Anhaltspunkte.<sup>297</sup> Erst Johann Gabriel Doppelmayr weiß in den 1730 publizierten *Historischen Nachrichten von den Nürnbergschen Mathematicis und Künstlern* zu berichten, Schweigger habe sein Handwerk bei dem Goldschmied Christoph Ritter (1610–1676) gelernt.<sup>298</sup> Der nur drei Jahre als Schweigger ältere Ritter war Mitglied einer über zwei Jahrhunderte währenden Goldschmiededynastie.<sup>299</sup> Über seine frühe Schaffenszeit haben sich keine schriftlichen Zeugnisse geschweige denn sicher zuschreibbare Werke erhalten, welche die Annahme, Christoph Ritter sei Schweiggers Meister gewesen, stützen könnten.<sup>300</sup> Zumindest theoretisch wäre ein Lehrer-Schüler-Verhältnis trotz des geringen Altersunterschiedes möglich gewesen, da Ritter ab 1633, also dem Jahr, in dem Schweigger sich als Geselle ausweist, Meister war.<sup>301</sup> Dafür, dass Schweigger seine Ausbildung bei einem Goldschmied erfuhr, spricht, dass seine frühesten Werke Bronzearbeiten waren, die ein hohes Maß an technischer Präzision erforderten, wie sie sicherlich in einer Goldschmiedewerkstatt gelehrt worden wäre. Auch die Tatsache, dass Schweigger bei späteren Projekten nachweislich mit Christoph Ritter zusammenarbeitete, lässt eine Ausbildung bei ihm möglich erscheinen. Denkbar ist aber auch, dass bei Doppelmayr ein falscher Name überliefert ist und Schweigger in Wirklichkeit bei einem anderen Mitglied der Ritter-Dynastie, wie beispielsweise Jeremias Ritter, in der Lehre war.<sup>302</sup>

Hans Weihrauchs im Jahr 1954 veröffentlichter Vorschlag, Abraham Grass (1592–1633) könnte Schweiggers Lehrer gewesen sein, wurde 1965 von Margarete Schuster abgelehnt.<sup>303</sup> Anlass zu der Annahme gaben Weihrauch Ähnlichkeiten von Schweiggers Statuette *König Gustav II. Adolf von Schweden auf dem Totenbett* (Kat. S 1) mit dem *Grabmal des Markgrafen Joachim Ernst von Brandenburg* in der Klosterkirche von Heilsbronn, das von Abraham Grass modelliert und von Georg Herold in Nürnberg gegossen wurde. Da es sich bei der Statuette allem Anschein nach jedoch nicht um ein Modell für ein Denkmal in Lützen handelt,

295 Der heutige Verbleib des von Füssli erwähnten Blattes ist unbekannt. Es zeigte eine allegorische Darstellung der Bildhauerkunst und war folgendermaßen bezeichnet: „Dises mach ich Jörg Schweigger, Bildhauergesell in Nürnberg zum freuntelchen Angdenckhen, geschehen den 12. Sept. 1633.“, zit. n. Schuster 1965, S. 7f.

296 Vgl. Q 2.

297 Vgl. Q 15 und Q 16.

298 Vgl. Q 18.

299 Eine umfassende Studie zur Goldschmiedefamilie Ritter hat Ralf Schürer vorgelegt (Schürer 2005). Zu Christoph Ritter III. siehe S. 296–348 ebd.

300 Klaus Pechstein schrieb ihm einige Medaillen mit Porträts von Nürnberger Patriziern zu, die aus den frühen 1640er Jahren stammen; vgl. Pechstein 1982, S. 24, Abb. 10–12. Diese sind jedoch sowohl stilistisch als auch technisch ganz anders als Schweiggers Bronzemedailles gearbeitet.

301 Pechstein 1982, S. 22.

302 Zu Jeremias Ritter (1582–1646), ab 1605 Meister, ab 1622 Münzmeister, ab 1632 Ratsherr, siehe Thieme-Becker, Bd. 28, S. 386.

303 Vgl. Weihrauch 1954, S. 91 und Schuster 1965, S. 7.

sondern vielmehr um ein privates Andachtsstück, ist die These unhaltbar, mit dem Auftrag sei ursprünglich Grass betraut gewesen und Schweigger habe ihn nach dessen Tod übernommen. Die Parallelen setzen jedenfalls keine Kenntnis des Heilbronner Grabmals voraus, sondern können auch auf druckgraphischen Darstellungen des schwedischen Königs auf dem Totenbett basieren, die zu dieser Zeit kursierten.<sup>304</sup> Da Grass das Grabmal in Bayreuth fertigte, hätte Schweigger zu dieser Zeit Nürnberg verlassen müssen, wofür es keine Anhaltspunkte gibt.<sup>305</sup>

Neben den durch Beschriftungen sicher in die 1630er und 1640er Jahre datierbaren kleinformatigen Arbeiten selbst haben sich nach 1636 für mehr als ein Jahrzehnt keine archivalischen Belege zum Leben und Werk des Bildhauers erhalten. Ab 1650 taucht Schweiggers Name dann jedoch mehrfach in den Ratsverlässen und Stadt-Rechnungsbelegen sowie in Quellen von Sankt Sebald auf. Sie dokumentierten nicht nur die große Vielfalt der nun erteilten Aufgaben, sondern auch die Zusammenarbeit mit Vertretern anderer Gewerke.<sup>306</sup> Am 20. Juli 1650 beauftragte die Stadt Nürnberg Johann Carl, Rupprecht Hauer und Georg Schweigger per Ratsverlass, „unterschiedliche Entwürfe und Abrisse fürderlich zu machen“.<sup>307</sup> An der neuen Kanzel in Sankt Sebald (Kat. H 3) arbeitete Schweigger 1657 gemeinsam mit dem Schreiner Leonhard Ackermann.<sup>308</sup> In den Rechnungsbelegen zur Ehrenpforte für Leopold I. im Jahr 1658 (Kat. V 5) sind neben Georg Schweigger auch Christoph Ritter und Georg Pfründt dokumentiert. In demselben Jahr lieferte Schweigger den Skulpturenschmuck für den neuen Tucheraltar in Sankt Sebald (Kat. H 2), für den Matthias Merian (1593–1650) das Gemälde fertigte. Beim Neptunbrunnen (Kat. B 8) für den Hauptmarkt in Nürnberg wurden Schweigger und Ritter für die Gesamtplanung, Wolff Hieronymus Heroldt für den Guss bezahlt.<sup>309</sup>

Ein weiteres Betätigungsfeld Schweiggers ist für das Jahr 1652 dokumentiert. In diesem Jahr renovierte Schweigger ein Kruzifix von Veit Stoß in der Pfarrkirche St. Sebald, wobei Leonhard Heberlein (1584–1656) die Übermalung vornahm.<sup>310</sup> Dazu ist überliefert, dass er das Christusbild „wegen der Kunst so hoch ästimierte, daß er es, so es hätte seyn können, gegen Erlegung eines großen Stuck Geldes erkauffet hätte“.<sup>311</sup> Über die Folgen, welche die intensive Auseinandersetzung des Bildhauers mit der Skulptur mit sich brachte, wird im Zusammenhang mit den Kruzifixen im siebten Kapitel ausführlicher zu sprechen sein.<sup>312</sup>

Was mögliche Aufenthalte Schweiggers außerhalb von Nürnberg betrifft, so berichtet Andreas Gulden, er sei im Vorfeld der Arbeiten am Neptunbrunnen nach Augsburg und Salzburg gereist:

304 Beispielsweise von Lukas Kilian, Gustav II. Adolf auf dem Totenbett, Kupferstich, Nürnberg 1632 (für eine Abb. siehe Sauerlandt 1933, Abb. 11) und Anonymer Kupferstecher, Gustav Adolf auf dem Totenbett, Illustration in: Samuel Gloner: Klaglied Über den Hochbetrawten (...) Fürsten und Herren Gustavi Adolphi, Flugblatt 1632 (für eine Abb. siehe <https://vd17.gbv.de/vd/vd17/1:622678Z>, Zugriff vom 21.10.2022).

305 Schuster 1965, S. 7.

306 Zu diesem Aspekt siehe auch Kapitel 7 dieser Arbeit.

307 Ratsverlass Samstag 20. July 1650, Staatsarchiv Nürnberg, 2374, Ratsverlässe; zit. nach Weihrauch 1954, S. 124. Zu dem Projekt siehe auch S. 255 f. in Kapitel 7 der vorliegenden Arbeit.

308 Vgl. Q 8.

309 Weihrauch 1954, S. 87–142.

310 Vgl. Q 6.

311 Doppelmayr, handschriftliche Notizen im persönlichen Exemplar, zit. n. Müller 1961, S. 16.

312 Vgl. S. 277 f. dieser Arbeit.

„Alle Bilder auf denen Brunnen zu Augsburg und Salzburg, haben Schweicker und Ritter, auf ihren zuvorgethanen Reisen, falsch befunden. Der Salzburger Brunn ist zwar von rothem Marmor, aber dem Stein fehlt die Perfection, daß man nicht, wie das Metall, formiren und überschneiden kann.“<sup>313</sup>

Mehrere Aspekte sprechen dafür, dass diese Nachricht wahr ist. Zum einen wurde in Salzburg zwischen 1656 und 1661 ein monumentaler Brunnen aus Untersberger Marmor für den Residenzplatz errichtet.<sup>314</sup> Es ist gut denkbar, dass Informationen über das ambitionierte Projekt bis nach Nürnberg gedrungen waren und den Rat der Stadt bewogen hatten, Schweigger und Ritter nach Salzburg zu entsenden. Der im Auftrag von Erzbischof Guidobald Graf von Thun und Hohenstein vermutlich von Tommaso di Garona (um 1620–1667) geschaffene Brunnen stellt vier Wasser speiende Merrösser dar, die von einem Felsen im Zentrum des Brunnens nach außen streben und den Meerrössern des Nürnberger Brunnens insofern nahestehen, als sie ebenfalls blätterförmige Hufen aufweisen. Eine Reise nach Augsburg erscheint im Vorfeld eines monumentalen Brunnenprojekts ebenfalls nachvollziehbar, wobei der von Hans Daucher geschaffene Neptunbrunnen kaum Anlass für eine solche Reise gewesen sein dürfte. Vielmehr sind die drei Prachtbrunnen aus Bronze als Studienobjekte und potentielle Vorbilder denkbar: der 1588–1594 nach Modellen des niederländischen Bildhauers Hubert Gerhard geschaffene Augustusbrunnen sowie die 1596 bis 1599 von dem Niederländer Adriaen de Vries modellierten und Wolfgang Neidhardt gegossenen Merkurbrunnen und Herkulesbrunnen.<sup>315</sup>

Weniger glaubhaft erscheint dagegen die Annahme, Schweigger sei für Vorstudien zum Brunnen nach Italien geschickt worden, die vor allem in der kunsthistorischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts, aber auch noch in jüngerer Zeit vertreten wurde.<sup>316</sup> Wie schon Margarete Schuster anmerkte, gründet sie vermutlich auf Christoph Gottlieb von Murrs Angabe in der *Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in das H. R. Reichs freyen Stadt Nürnberg* von 1778, die Idee für den Brunnen stamme vom Neptunbrunnen in Bologna.<sup>317</sup> Diese Verbindung entbehrt jedoch nicht nur zeitgenössischer Anhaltspunkte, sondern vor allem formaler Grundlagen (vgl. Kat. B 16).<sup>318</sup>

Zwei Schüler sind für Schweigger belegt: Zum einen Jeremias Eißler (1641–1702), der sich Doppelmayr zufolge im Jahr 1656 bei Schweigger in die Lehre begab und ihn bei der Fertigstellung des Neptunbrunnens unterstützte.<sup>319</sup> Als Eißler 1702 starb, wurde er in demselben Grab wie Schweigger beigesetzt, und das Grab mit einem zuvor von Eißler gefertigten Epitaph versehen, dessen Schrifttafel an beide Bildhauer erinnert.<sup>320</sup> Unter Eißlers Arbeiten befinden sich mehrere Epitaphien auf dem Nürnberger Johannisfriedhof sowie ein Bronzekruzifix

313 Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828), S. 75. Für eine Transkription der gesamten Vita siehe Q 15.

314 Zum Salzburger Residenzbrunnen siehe Dehio Salzburg 1986, S. 607.

315 Zum Augustusbrunnen siehe Diemer 2004, S. 220–241 und Kat.-Nr. G 8, zum Merkurbrunnen siehe Friedel 1974, bes. S. 59–71, zum Herkulesbrunnen siehe Friedel 1974, S. 72–87.

316 Vgl. Brinckmann 1917, S. 351; Sandrart (Ed. Peltzer 1925), Anm. 1038, S. 409; Feulner/Müller 1953, S. 508; Schedler 2008, S. 320 – sämtliche ohne Quellenbeleg! Zu den Konsequenzen der Italienreise für die Bewertung des Brunnens durch die kunsthistorische Forschung siehe auch S. 19 der Einleitung dieser Arbeit.

317 Schuster 1965, S. 8; vgl. Murr 1778, S. 420. Für eine Transkription der Textstelle siehe Kat. B 8.

318 Zu den potentiellen Vorbildern des Brunnens siehe S. 273–277 in Kapitel 7 dieser Arbeit.

319 Doppelmayr 1730, S. 256.

320 Vgl. Grieb 2007, Bd. 1, S. 334 f., s. v. „Eisler, Jeremias“. Zum Grabmal siehe Maué 2012, S. 15–17.

am Salemer Münster, der Schweiggers Kruzifixen nahesteht.<sup>321</sup> Außerdem wurde Eißler ein Porträtmedaillon Schweiggers zugeschrieben (Kat. P 8).

Von einem weiteren Schüler Schweiggers berichtet Joachim von Sandrart in seiner *Teutschen Academie*:

„Balthasar Stockomer von Nürnberg wurde von erster Jugend an bey jetztgedachtem Schweickard zu der Bildhauerey Kunst erzogen, von dannen er sich nach Italien begeben [...]“<sup>322</sup>

Das Œuvre Balthasar Stockamers (gest. 1700) wurde in den letzten Jahren von Eike Schmidt genauer untersucht und verortet: Stockamer fertigte ab 1664 Elfenbeinstatuetten für Kardinal Leopoldo de' Medici (1617–1675) an.<sup>323</sup> Eine inhaltliche oder stilistische Anbindung an Georg Schweiggers kleinplastische Arbeiten ist dabei jedoch nicht festzustellen.<sup>324</sup>

Von Schweiggers Anerkennung durch die Zeitgenossen zeugt vor allem die Vita von Andreas Gulden (1606–1683) in der 1660 verfassten Fortsetzung der von Johann Neudörffer begründeten *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten*.<sup>325</sup> Bei Schweiggers Vita handelt es sich nicht nur um die längste der enthaltenen Biographien, auch werden die verschiedenen Aufgaben des Bildhauers so differenziert dargestellt wie bei keinem anderen berücksichtigten Künstler. Auch als Quelle ist Guldens Text von großer Bedeutung, da er für einige Arbeiten Georg Schweiggers die einzige zeitgenössische Quelle darstellt. So könnte es sich bei dem 1652 gefertigten Bronzekruzifixus, den Gulden erwähnt, um den Schweigger zugeschriebenen Kruzifixus in Bannio handeln (Kat. B 25).<sup>326</sup> Darüber hinaus ist einzig durch Gulden, der laut eigener Angabe im Jahr 1660 Gelegenheit hatte, mit Schweigger zu sprechen, verbürgt, dass der Bildhauer für die Figuren des Neptunbrunnens Aktzeichnungen anfertigte: So sei der Neptun „ein Conterfait Pauli Fürlegers, so sich dazumahl bey Herren Gutthäter aufgehalten, und sich ganz entblößt, also abzeichnen lassen“ und einer „schönen und langen Jungfrau, [...] ihren blossen Leib zu stellen“ habe er 20 Taler gezahlt.<sup>327</sup>

321 Für das Salemer Kruzifix und seine ursprüngliche Aufstellung zusammen mit einer lebensgroßen, Franz Joseph Feuchtmayer zugeschriebenen Skulptur einer Maria Magdalena siehe Knapp 2004, S. 383 und Obser 1911; zum Verhältnis zu Schweiggers Kruzifixen vgl. Müller 1942, S. 192–194.

322 Joachim von Sandrart, TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 353, <http://ta.sandrart.net/-text-581,10.12.2021>; Johann Gabriel Doppelmayr wiederholte diese Verbindung in seinen *Historischen Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern* von 1730: „Balthasar Stockamer, Ein Bildhauer, hatte in dieser Kunst Georg Schweiggern zu seinem Lehrmeister, nachdeme nun selbiger einen guten Grund hierinnen geleet, gieng er nach Italien, und machte sich durch seinen weitem Kunst-Fleiß, da er mehrtheils Bilder aus Helffenbein verfertigte, und an solchen vielen Verstand zeigte, nach einiger Zeit daselbst so bekandt und berühmt, daß ihn der Groß-Herzog von Florentz in seine Dienste nahm [...]“ Vgl. Doppelmayr 1730, S. 253.

323 Siehe Schmidt 2002 und Schmidt 2012, hier S. 93–111 (Das römische Stipendium des Johann Balthasar Stockamer).

324 Vgl. Schmidt 2002, S. 96.

325 Für den vollständigen Text siehe Q 15.

326 Um den Kruzifixus in Koblenz (Kat. B 15), den einzigen durch Inschrift für Schweigger gesicherten Kruzifixus aus Bronze, kann es sich nicht handeln, da dieser erst 1685 gegossen wurde. Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass sich der in Guldens Text genannte Kruzifixus nicht erhalten hat oder noch nicht identifiziert worden ist.

327 Für den vollständigen Text siehe Q 15. Bei dem erwähnten Paul Fürleger handelt es sich vermutlich um einen Spross der Nürnberger Kaufmannsfamilie Fürleger (vgl. Diefenbacher/Endres 2000, s. v. „Fürleger, Kaufmannsfamilie“). Christa Schaper erwähnt bei der Rekonstruktion der Geschichte der Familie seit dem 14. Jahrhundert zwei Mitglieder der Familie, die „Paul“ im Namen tragen und deren Lebensdaten eine Identifizierung mit dem





Abb. 6 Christoph d. J. Eimmart, Bildnis Georg Schweiggers im Alter von 60 Jahren, Kupferstich, 1673 oder später, hier: Exemplar Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek

Weitere wertvolle Informationen liefert Johann Gabriel Doppelmayrs Schweigger-Vita, die jedoch mit einer gewissen Vorsicht betrachtet werden müssen, weil der Autor 1677 geboren wurde und seine Schrift im Jahr 1730 erschien, also vierzig Jahre nach Schweiggers Tod. Zum einen gibt er darüber Auskunft, dass Schweigger viele verschieden große Kruzifixe aus Holz hergestellt habe, die nach Köln, Prag und Polen verschickt worden seien.<sup>328</sup> Weiterhin habe Schweigger laut Doppelmayr Heerpauken aus Stahl und Harnische aus besonderen Materialien hergestellt, die leicht und schussicher waren.<sup>329</sup> Schweiggers Werk konnte bislang jedoch weder eine größere Anzahl an Kruzifixen noch an Pauken und Harnischen zugeordnet werden und vermutlich haben sich diese Arbeiten nicht erhalten. Dafür, dass Doppelmayr sorgfältig mit seinen Quellen umging und seine Angaben trotz des zeitlichen Abstands zu Schweiggers Wirkungszeit verlässlich sind, spricht jedoch die Tatsache, dass in den Fällen, in denen die Überlieferungssituation vorteilhafter ist, die von ihm gemachten Angaben sich mit denen in anderen Quellen decken.

Neben den zeitgenössischen Biographien bei Gulden und Sandrart belegen mehrere zeitgenössische Porträts des Bildhauers in verschiedenen Medien sein Selbstbewusstsein und seine etablierte Stellung in der Stadtgesellschaft. Das früheste dokumentierte, von Johann Paul Auer gefertigte Porträt zeigt den Bildhauer im Alter von 45 Jahren (Kat. P 1). Von einem Stich Georg Christoph Eimmarts d. J. (Kat. P 4) aus dem Jahr 1673 oder später nach einem weiteren heute in Privatbesitz befindlichen Porträt von Auer, haben sich zwei Versionen erhalten. Eine zeigt im Hintergrund das Schweiggersche Wappenschild, während die andere eine figürliche Darstellung im Oval enthält, wobei sich von der Version mit Schweiggerschem Wappen mehr Abzüge erhalten haben (Abb. 6). Ein Bildgedicht rühmt Schweiggers Kunst und betont seine Nähe zu Fürsten:

Georg Schweigger. AEtat: 60.  
 Diß: ist der Mann, den ja so mancher Fürst begrüßt.  
 Ob vieler Wissenschaft wormit er ausgerüst:  
 Metall, Holz, Stein und Bein, die machen von Ihm reden,  
 Sein Kunst und Ehren-Ruhm, wird selbst der Tod nicht töden.  
 Zu wolverdienten Ehren schrieb es seinem werthen freund  
 Polyanthus.

Die Tatsache, dass es sich bei dem Verfasser des Bildgedichts um den Apotheker Johann Leonhart Stöberlein (1636–1696) handelt<sup>330</sup>, der ab 1672 Mitglied des Pegnesischen Blumenordens war,<sup>331</sup> zeigt Schweiggers gute Vernetzung und Anerkennung durch die Nürnberger Bürger an.

Das bei weitem repräsentativste Porträt des Bildhauers ist jedoch das 1674 datierte Porträtmalerei von Sir Godfrey Kneller (1646–1723), das Schweigger ohne Bildhauerattribute zeigt (Kat. P 6). Das Bildnis ist auch deshalb von Bedeutung, weil die Originalität der Datierung darauf hinweisen würde, dass Schweigger sich 1674 in Venedig aufhielt. J. Douglas Stewart

bei Gulden erwähnten Fürleger zulassen würden: Einen 1601 geborenen Paul Conrad und einen 1636 geborenen Georg Paul Fürleger; vgl. Schaper 1986, Stammtafel nach S. 32. Bei „Gutthäter“ handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Hieronymus Gutthäter (1617–1699), für den Schweigger auch das Epitaph fertigte (Kat. B 10).

328 Für den vollständigen Text siehe Q 18.

329 Ebd.

330 Für diesen Hinweis sei herzlich Claudia Maué gedankt.

331 Vgl. Jürgensen 2006, S. 428–430.

zufolge habe sich Kneller nämlich erst Anfang des Jahres 1675 auf seiner Rückreise nach Lübeck in Nürnberg aufgehalten,<sup>332</sup> wo er vermutlich Joachim von Sandrart traf, der kurze Zeit später in seiner *Teutschen Academie* die erste Biographie Knellers veröffentlichen sollte.<sup>333</sup>

In Hinblick auf die Zielstellung der vorliegenden Untersuchung können zwei Besonderheiten zur Dokumentenlage und Überlieferung festgehalten werden: Die kleinplastischen Arbeiten, die Georg Schweigger in den 1630er und 1640er schuf, gehören – gemeinsam mit einigen wenigen anderen Arbeiten – zu den raren Beispielen der Gattung, die sich aus dieser Zeit überhaupt erhalten haben. Es sind zwar keine Archivalien überliefert, die den Entstehungskontext der Werke erhellen könnten, zumindest die Reliefs werden jedoch in zeitgenössischen Quellen lobend erwähnt. Andreas Gulden weist darauf hin, dass sie zu hohen Preisen an Ausländer verkauft wurden, was vor dem Hintergrund, dass Nürnberg traditionell Waren für den Export schuf und ausländische Händler sich in der Stadt aufhielten, gut nachvollziehbar ist, insbesondere in Zeiten, in denen es an Aufträgen seitens der Kirchen und des Rats der Stadt mangelte.

Interessanterweise wird in keiner zeitgenössischen Quelle Georg Schweiggers Rückgriff auf das Werk Albrecht Dürers thematisiert, wenngleich andere Dokumente aus dieser Zeit durchaus eine gesteigerte Aufmerksamkeit für den Umgang mit Dürers Erbe belegen.

332 Für diese These spricht, dass Kneller das Porträt von Sebastiano Bombelli mit „in Venetia“ und „1675“ beschriftete; vgl. Stewart 1982, S. 9.

333 Vgl. Stewart 1982, S. 10 f., Für Sandrarts Vita des Malers siehe Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), TA 1679, III (Malerei), S. 78, <http://ta.sandrart.net/-text-1093>, 10.12.2021. Vom dem aus Lübeck stammenden Künstler, der seine Ausbildung zum Maler in Amsterdam bei Rembrandt und Ferdinand Bol genossen haben soll, haben sich nur wenige Werke aus dem ersten drei Lebensjahrzehnten erhalten. Erst während seines Aufenthalts in England ab 1676 gelang der Aufstieg zum gefragten Porträtmaler der besseren Gesellschaft und Aristokratie in England.



### 3 Schweiggers kleinplastische Bildwerke aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges

Georg Schweiggers früheste erhaltene Arbeit, das 1633 datierte Hochrelief von König Gustav II. Adolf von Schweden auf dem Totenbett (Kat. S 1), entstand rund ein Jahr nach dessen Tod in der Schlacht bei Lützen zu einem Zeitpunkt, an dem die Auswirkungen des Krieges Nürnberg vor allem durch die lange Belagerung durch kaiserliche und schwedische Truppen im Winter 1631/32 stark in Mitleidenschaft gezogen hatten. Der Bildhauer war zu diesem Zeitpunkt erst zwanzig Jahre alt und hatte sich nur wenige Monate zuvor in einer Stammbucheintragung als Geselle ausgewiesen.<sup>334</sup>



Abb. 7 Georg Schweigger, König Gustav II. Adolf von Schweden auf dem Totenbett, Solnhofener Stein, bronziert und vergoldet, 1633, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (Kat. S 1)

Interessanterweise schuf Schweigger in diesem und dem darauffolgenden Jahrzehnt ausschließlich kleinplastische Bildwerke, die einen hohen geographischen Verbreitungsgrad erreichten. Bemerkenswert sind dabei vor allem zwei Werkkomplexe: Die Ende der 1630er Jahre geschaffene Folge von Medaillons berühmter Reformatoren und Humanisten aus Bronze und die im Laufe der 1640er Jahre aus Solnhofener Stein gearbeitete Gruppe kleinformatiger Reliefs mit szenischen Darstellungen aus dem Leben des Johannes. Im folgenden Kapitel sollen die Werke dieser beiden Komplexe untersucht werden, wobei die Analyse von der Frage geleitet sein wird, wie sich das Verhältnis der Werke zur Kunst Albrecht Dürers genauer fassen lässt und wie diese Bezugnahme motiviert gewesen sein könnte. Darüber hinaus sollen weitere formale und inhaltliche Aspekte der Werke in den Blick genommen und geklärt werden, ob diese typisch für ihre Zeit sind oder ebenfalls an bestehende Traditionen anknüpfen.

334 Vgl. Anm. 295.

3 Schweiggers kleinplastische Bildwerke aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges



Abb. 8 Georg Schweigger, Paracelsus, Bronze, vergoldet, 1636/1638, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Kat. B 1)



Abb. 9 Georg Schweigger, Melancthon, Bronze, vergoldet, 1638, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Kat. B 2)



Abb. 10 Georg Schweigger, Willibald Pirckheimer, Bronze, vergoldet, 1638, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Kat. B 3)



Abb. 11 Georg Schweigger, Martin Luther, Bronze, 1638, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Kat. B 4)



Abb. 12 Georg Schweigger, Erasmus von Rotterdam, Bronze, 1638, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Kat. B 5)

### 3.1 Die Medaillonfolge berühmter Reformatoren und Humanisten<sup>335</sup>

Ende der Dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts schuf Georg Schweigger fünf kleinformatige Medaillons aus Bronze mit Durchmesser zwischen 75 und 82 Millimetern (Abb. 8–12). Diese Hochreliefs stellen die Bildnisse fünf bedeutender Persönlichkeiten dar, die im vorausgehenden Jahrhundert gelebt hatten. Es handelt sich dabei um den Schweizer Arzt Theophrastus Bombastus von Hohenheim, besser bekannt als Paracelsus, den Theologen und Humanisten Philipp Melancthon, den Nürnberger Humanisten Willibald Pirckheimer, deren Medaillons sich heute in der Skulpturensammlung des Berliner Bode-Museums befinden (siehe Kat. B 1, B 2, B 3) sowie um den deutschen Reformator Martin Luther und den niederländischen Gelehrten Erasmus von Rotterdam, deren Bronzen im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig aufbewahrt werden (siehe Kat. B 4 und B 5).

Die Zuschreibung dieser fünf Stücke an Schweigger und ihre Datierung basieren auf den Inschriften, die sich auf den Rückseiten der schwarzen Holzrahmen befinden, die sich gemeinsam mit den drei Berliner Medaillons erhalten haben und als original gelten können.<sup>336</sup> Die vergoldeten, fein ziselierten Bronzen selbst sind weder signiert noch sigliert. Zwei dieser drei Medaillons, nämlich diejenigen mit den Bildnissen Pirckheimers und Melancthons, weisen im Inneren der rückseitigen Deckel folgende Beschriftungen auf: „Georg Schweigger Bilthauer in Nürnberg fct.“ bzw. „Georg Schweigger Bilthauer zu Nürnberg fct.“. Im Fall des Pirckheimer-Porträts ist die Jahreszahl 1638 beigefügt.<sup>337</sup> Die Rahmen tragen Inschriften in Antiqua, die den Namen und das Alter der abgebildeten Person auf Latein wiedergeben.

335 Bei dem vorliegenden Abschnitt handelt es sich um eine überarbeitete und erweiterte Fassung meines Vortrages auf den internationalen Studientagen „Le Arti a dialogo“, der 2014 mit dem Titel „Georg Schweigger, Medailleur? Voraussetzungen und Wirkung der Porträtmedaillons des Nürnberger Bildhauers“ in den Tagungsakten der Scuola Normale Superiore publiziert wurde; vgl. Ott 2014.

336 Der Deckel der Rückseite des Medaillons von Paracelsus ist verloren gegangen.

337 Siehe Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 328, Nr. 205 (Bernhard Decker).

Mit vergleichbaren runden Rahmen waren vermutlich auch die zwei Medaillons in Braunschweig mit den Bildnissen von Luther und Erasmus gefasst, die heute jedoch in Rahmen des 19. Jahrhunderts aufbewahrt werden. In ihrem Fall basiert die Zuschreibung neben den stilistischen Parallelen zu den Berliner Stücken ebenfalls auf Beschriftungen, die auf Papierzetteln an der Rückseite der Rahmen angebracht sind. Während der Name „Schweigger“ und das Datum der Ausführung in derselben Weise wiedergegeben werden wie im Innern der Deckel der Berliner Medaillons, liegt es nahe, dass es sich bei der Antiqua-Schrift um eine Transkription der Inschrift handelt, wie sie umlaufend auf den heute verlorenen Originalrahmen zu sehen gewesen sein muss.<sup>338</sup> Auch wenn die Braunschweiger Bronzen nicht vergoldet sind, weisen sie sowohl in der Präzision als auch in der Feinheit der Ausführung ein hohes Qualitätsniveau auf, das den Berliner Stücken in keiner Weise nachsteht.

Die drei Berliner Medaillons wurden ohne Namen des Bildhauers zum ersten Mal 1688 im Inventar der königlichen Kunstkammer aufgeführt,<sup>339</sup> die Braunschweiger Stücke erst im Inventar des Herzoglich Braunschweigischen Museums von 1787, dort jedoch mit dem Hinweis, von dem Nürnberger Bildhauer Georg Schweigger verfertigt worden zu sein.<sup>340</sup> Bemerkenswerterweise waren die Berliner Medaillons nicht im Verzeichnis der „Kunstsachen“, sondern bei den „Naturalia“ aufgeführt, das ansonsten Skelette, Vegetabilien und Steine umfasste. Dies deutet darauf hin, dass die Medaillons vor allem wegen der dargestellten Persönlichkeiten von Interesse waren, und zwar nicht etwa als Humanisten oder Reformatoren, sondern als Naturforscher.<sup>341</sup> Das Planetenzeichen Venus (♀), mit dem die drei Medaillons versehen sind, geht auf die Systematik des Verwalters der Kunst- und Raritätenkammer Christian Albrecht Kunckel zurück,<sup>342</sup> und wurde zur Kenntlichmachung figürlicher Darstellungen und Porträtbildnisse verwendet.<sup>343</sup>

Von diesen fünf Medaillons haben sich zahlreiche Nachgüsse und Varianten in unterschiedlichen Materialien erhalten, die sich heute in Sammlungen in Europa und in den Vereinigten Staaten von Amerika befinden und im Kunsthandel im Umlauf sind.<sup>344</sup> Manche von ihnen werden gemeinsam mit Güssen aufbewahrt, welche im gleichen Format und Material sowie in ähnlicher Ausführung die Bildnisse weiterer Persönlichkeiten des 16. Jahrhunderts zeigen, darunter Johann Calvin, Kaiser Maximilian I., Kaiser Karl V. und Albrecht Dürer. Die Tatsache, dass sich in zwei Sammlungen – im Wiener Kunsthistorischen Museum und im Badischen Landesmuseum Karlsruhe – identische Zusammenstellungen von acht Medaillen (die fünf schon genannten Porträts gemeinsam mit den Bildnissen Dürers, Maximilians I. und Karls V.) erhalten haben, brachte in der Forschung die These hervor, dass auch die Gruppe der

338 Siehe Berger/Krahn 1994, S. 271. Bei Luther lautet die Notiz: „EFFIGIES DN: MARTINI LVTHERI SS TEOLOG. D. AETATIS SVAE LXIII. Georg Schweigger Bildhauer in Nürnberg fec: 1638.“ Bei Erasmus: „IMAGO ERASMI ROTTERODAMI. AETATIS SVAE LXIV. Georg Schweigger Bildhauer in Nürnberg fec: 1638.“

339 Berlin, GStA PK HA I, Allgemeine Verwaltung Rep. 9, Nr. D2 fasc. 1, fol. 125r–167v, hier 161v, Nr. 30–32. Für den genauen Wortlaut siehe Katalog.

340 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, H 29 (1787): *Beschreibung oder Inventarium des Herzoglich Braunschweigischen Museum. Erster Band*, Nr. 195 und 196. Für den genauen Wortlaut siehe Katalog.

341 Vgl. Segelken 2010, S. 115.

342 Vgl. Ebd., S. 113.

343 Vgl. Ebd., S. 115.

344 Vgl. Katalog – Bronze, Repliken.

eigenhändigen Hochreliefs ursprünglich nicht fünf, sondern mindestens acht Stücke umfasste.<sup>345</sup>

Um das Verhältnis zwischen den zahlreichen heute bekannten Repliken und den eigenhändigen Bronzereliefs Schweiggers aufzuklären, soll jedoch zunächst der formale und thematische Kontext ihrer Entstehung rekonstruiert werden. Dazu wird der Frage nach den Vorbildern nachgegangen, auf die sich der Bildhauer bezog, sowie nach den möglichen Gründen für diese Auswahl. In einem weiteren Schritt wird diskutiert, mit welchen anderen künstlerischen Gattungen die Hochreliefs im Dialog stehen und dargestellt, wie diese sich in das Gesamtwerk des Künstlers einfügen. Daran anschließend soll das Augenmerk auf verschiedene Aspekte der Rezeption der Medaillons gelegt werden, sowie auf die Konsequenzen, die diese für die weitere Kenntnis und Bewertung des Bildhauers Georg Schweigger und seines Werkes hatte.

### 3.1.1 Die dargestellten Persönlichkeiten und ihre Bezüge zur Porträtdesign der Dürerzeit

Bei den Vorlagen für die Porträts handelt es sich um Stiche von Albrecht Dürer und einigen seiner Zeitgenossen.<sup>346</sup> Für das Porträt von Philipp Melanchthon griff Schweigger auf den Stich zurück, den Dürer im Jahr 1526 realisierte (Abb. 13)<sup>347</sup>, dasjenige von Willibald Pirckheimer gestaltete er nach der Vorlage des Bildnisses, das Dürer 1524 schuf (Abb. 14).<sup>348</sup> In diesem Fall stimmt selbst die Formulierung der Inschrift auf dem Medaillonrahmen mit derjenigen des Druckes überein. Das Bildnis von Erasmus fertigte Schweigger nach einem in den 1620ern geschaffenen Kupferstich von Lucas Vorsterman dem Älteren (Abb. 15), dem wiederum ein Gemälde von Hans Holbein dem Jüngeren zu Grunde lag.<sup>349</sup> Weniger eindeutig ist der Fall bei den Medaillons mit den Bildnissen Luthers und Paracelsus' gelagert. Für das Luther-Porträt kann zwar das von Heinrich Aldegrever geschaffene Bildnis aus dem Jahr 1540 als Modell angenommen werden (Abb. 16),<sup>350</sup> allerdings lassen sich hier mehrere Abweichungen feststellen: So ist der Kopf im Medaillon stärker zur Seite gedreht als in der Graphik, das Hemd mit Knöpfen und Kragen ist differenzierter gestaltet und die Altersangabe auf der rückwärtig hinterlegten Inschrift („AETATIS SVAE LXIII.“) weist auf ein abweichendes Entstehungsjahr hin, für das sich jedoch keine entsprechende Graphik nachweisen lässt. Dem Porträt des Paracelsus steht in motivischer Hinsicht die Porträtfassung Tobias Stimmers aus der zweiten Hälfte des

345 Vgl. Kranz 2001/02, S. 129, und Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 127. Die darin getroffene Aussage, die Karlsruher Serie könne neben einer weiteren in Wien als vollständig gelten, muss dahingehend korrigiert werden, dass die in der Wiener Kunstkammer aufbewahrten Stücke keine einheitliche Serie bilden, sondern mehreren, durch abweichende Provenienzen belegten Gruppen angehören. Eine qualitativ hochwertige Folge umfasst Erasmus, Melanchthon, Luther, Dürer und Pirckheimer (Inv.-Nr. KK 6066, KK 6070, KK 6082, KK 6090 und KK 6091). Auf diese verwiesen sowohl Bernard Decker im oben genannten Katalog, Kat.-Nr. 72, als auch Manfred Leithe-Jasper in Ausst. Kat. Wien 1994, Kat.-Nr. 59. Eine weitere Gruppe beinhaltet die Porträts von Luther, Maximilian I., Paracelsus und Erasmus (Inv.-Nr. E 7822, E 7823, E 7824 und E 7825). Weiterhin werden hier als Einzelexemplare die Bildnisse von Karl V. (Inv.-Nr. KK 7277) und von Maximilian I. (Inv.-Nr. KK 6081) aufbewahrt.

346 Vgl. Schuster 1965, Kat.-Nr. 8–12.

347 Schuster 1965, Kat.-Nr. 9. Vgl. Bartsch 1803–1821, Bd. 7, Nr. 105.

348 Siehe Schuster 1965, Kat.-Nr. 8. Vgl. Bartsch 1803–1821, Bd. 7, Nr. 106.

349 Hans Holbein d. J., Erasmus von Rotterdam, New York, Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection. Für Lucas Vorstermanns Kupferstich nach Holbein vgl. C. Schuckman, *Lucas Vorsterman I*, Amsterdam 1993 (Hollstein, 43), Nr. 153.II.

350 Schuster 1965, Kat.-Nr. 12, und Bartsch 1803–1821, Bd. 8, Nr. 184.





Abb. 13 Albrecht Dürer, Philipp Melancthon, Kupferstich, 1526



Abb. 14 Albrecht Dürer, Willibald Pirckheimer, Kupferstich, 1524

16. Jahrhunderts am nächsten (Abb. 17), während für die Inschrift der Holzschnitt Augustin Hirschvogels aus dem Jahr 1540 als Vorlage gedient haben dürfte (Abb. 18).<sup>351</sup>

Schweiggers durchaus erstaunliche Entscheidung, in seinen Medaillons Persönlichkeiten des 16. Jahrhunderts darzustellen und sich dabei größtenteils auf graphische Vorlagen der Dürer-Zeit zu beziehen, wurde in der Forschungsliteratur mit der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einsetzenden „Dürer-Renaissance“ erklärt, ohne dabei nach den genauen Gründen für die Auswahl der dargestellten Personen, das gewählte Medium oder den möglichen Adressatenkreis zu fragen.<sup>352</sup> Im Folgenden sollen daher formale und inhaltliche Aspekte diskutiert werden, die für das Verständnis der Medaillons und ihres Stellenwertes in der Entstehungszeit unverzichtbar sind.

351 Der von Margarete Schuster geäußerten und von Bernhard Decker 1981 wiederholten Annahme, als Vorlage habe eine Stichwiedergabe des Salzburger Epitaph-Bildnisses des Paracelsus aus dem Verlag Claes Jansz. Visscher in Amsterdam gedient (Schuster 1965, Kat.-Nr. 10, und Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 206 [Bernhard Decker]) kann nicht gefolgt werden. Wolf-Dieter Müller-Jahnke wies darauf hin, dass das Salzburger Epitaph erst im 18. Jahrhundert entstanden ist und das Bildnis des Vaters Wilhelm zeigt, vgl. Müller-Jahnke 1991, S. 304, Anm. 18. Da sich von Schusters Arbeit kein Exemplar mit Abbildungsteil erhalten hat, kann nicht sicher nachvollzogen werden, worauf sich die Autorin bezog.

352 Schuster 1965, S. 41–43. Zum problematischen Begriff der Dürer-Renaissance siehe auch die Ausführungen im ersten Kapitel der vorliegenden Arbeit.

3.1 Die Medaillonfolge berühmter Reformatoren und Humanisten



Abb. 15 Lucas Vorsterman d. Ä. nach Hans Holbein d. J., Erasmus, Kupferstich, 1622–1628

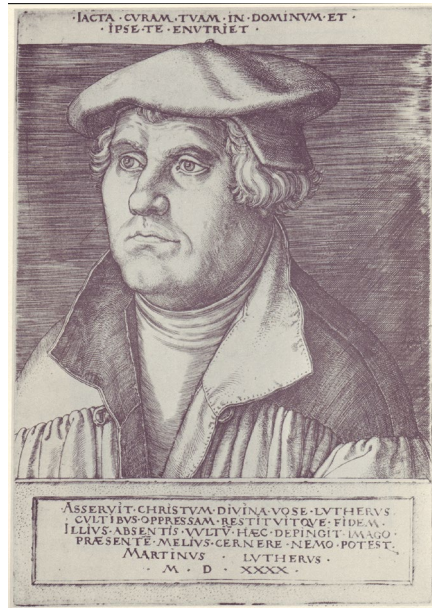


Abb. 16 Heinrich Aldegrever, Martin Luther, Kupferstich, 1540



Abb. 17 Tobias Stimmer, Paracelsus, Holzschnitt, in: Nicolaus Reuser, Contrafacturbuch, Straßburg 1587, S. 22



Abb. 18 Augustin Hirschvogel, Paracelsus, Kupferstich, 1540



### 3.1.2 Formale Voraussetzungen – die Medaillenkunst und das kleinformatige gemalte Rundporträt der deutschen Renaissance

Die Hochreliefs von Georg Schweigger sind in formaler Hinsicht nicht ohne die weite Verbreitung und den großen Erfolg der Porträtmedaille in Deutschland denkbar. Das neue Medium, das sich in Italien bereits im 15. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute, hatte sich – unter anderem wohl dank der regen Tätigkeit von Medailleuren während des Augsburger Reichstags im Jahr 1518 – in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch nördlich der Alpen etabliert. Das Aufkommen der Medaille ist dabei eng verknüpft mit der Entstehung des autonomen gemalten und plastischen Porträts in Deutschland. Parallelen und wechselseitige Abhängigkeiten zwischen den künstlerischen Gattungen wurden bereits von mehreren Autoren konstatiert<sup>353</sup> und geben Anlass, auch für Schweiggers Hochreliefs nach möglichen Vorläufern in der zeitgenössischen Medaillenkunst zu fragen. Und tatsächlich finden sich Medaillen für dieselben Persönlichkeiten, die Schweigger in seinen Medaillons abbildet, jedoch – in Abhängigkeit von der Person – in unterschiedlich hoher Anzahl. So ist etwa Luther diejenige historische Persönlichkeit, die das größte Echo überhaupt in der Medaillenkunst auslöste.<sup>354</sup> Bereits im Jahr 1706 war die Anzahl und Vielfalt der Medaillen mit dem Konterfei Luthers so groß, dass sie Christian Juncker zu einer eigenen Publikation mit dem Titel *Das guldene und silberne Ehren-Gedächtnis des theuren Gottes-Lehrers D. Martini Lutheri* veranlassten.<sup>355</sup> Von Paracelsus ist mir hingegen keine Medaille bekannt geworden, die nachweislich früher als Schweiggers Relief entstanden ist. Das in Johann David Köhlers *Historischer Münzbelustigung* (Nürnberg 1739) illustrierte und dort – vermutlich aufgrund des angegebenen Alters des Dargestellten – in das Jahr 1539 datierte „Schaustück“<sup>356</sup> (Abb. 19) kann zwar heute noch in mehreren Exemplaren nachgewiesen werden, seine tatsächliche Entstehungszeit liegt jedoch im Dunkeln.<sup>357</sup>

Weder für diese beiden Extremfälle, noch für die anderen von Schweigger dargestellten Persönlichkeiten lässt sich ein Beispiel aus der Medaillenkunst feststellen, das sich auf dasselbe graphische Modell beziehen würde wie der Nürnberger Bildhauer. Bemerkenswert ist auch, dass sich auf den Medaillen des 16. Jahrhunderts eine Tendenz zu Profildarstellungen ausmachen lässt – als Beispiel hierfür sei die berühmte Medaille von Quentin Massys mit dem Porträt des Erasmus von Rotterdam aus dem Jahr 1519 angeführt (Abb. 20) –, während



Abb. 19 Illustration einer Paracelsus-Medaille, in: Köhler 1739

353 Zum Verhältnis zwischen Porträtmedaille und Porträtskulptur siehe unter anderen Smith 2004; für das Verhältnis zwischen Porträtmedaille und Malerei Kranz 2004. Zum Einfluss der Medaillenkunst auf andere Bildkünste siehe zuletzt Pfisterer 2013 b und explizit zur Beziehung von Medaille und Kleinplastik Hirsch 2013.

354 Siehe Grund 2013, hier S. 59 f.

355 Juncker 1706. Siehe auch Schnell 1983.

356 Köhler 1739, S. 369–376 (*Ein Schaustück, des durch gute und böse Gerüche weltbekanntten grossen Meisters des Spagyrischen Artzeney-Kunst, des Theophrastus Paracelsus, von Anno 1539*).

357 Siehe Müller-Jahnke 1991, hier S. 305 f. und Kat.-Nr. 6.



Schweigger die Männer durchweg in Dreiviertelansicht vorstellte. Bei einem Blick in gedruckte Bildnisvitenbücher der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird allerdings deutlich, dass die von Schweigger als Vorlagen genutzten Bildnisse durchaus eine starke Verbreitung und Rezeption erfahren hatten. So werden beispielsweise in den *Icones quinquaginta virorum illustrium*, einer von Theodor de Bry in den Jahren 1597 bis 1599 veröffentlichten Sammlung von Gelehrtenporträts, von Melanchthon, Pirckheimer und Paracelsus eben jene graphischen Modelle gezeigt, die auch Schweigger später nutzen sollte, nämlich Kopien nach den Porträts von Albrecht Dürer beziehungsweise Tobias Stimmer.<sup>358</sup> Umso erstaunlicher erscheint es, dass Schweigger der erste Künstler sein sollte, der diese Graphiken ins Dreidimensionale übertrug. Auch wenn einige Eigenschaften der Hochreliefs von Schweigger, wie die Einseitigkeit, die Gusstechnik und die Hinzufügung von Inschriften auf dem Rahmen auch die deutschen Porträtmedaillen des 16. Jahrhunderts kennzeichnen – mehr als zwei Drittel der deutschen Medaillen der frühen Medaillenkunst waren einseitig<sup>359</sup>, sind die Unterschiede eklatant: Die Bildnisse der Renaissancemedaillen zeigen das Gesicht fast immer im Profil und im Flachrelief gearbeitet.



Abb. 20 Quentin Massys, Erasmus von Rotterdam, Bronze, 1519, Exemplar London, Victoria and Albert Museum

Neben der Medaillenkunst ist jedoch auch der Einfluss einer weiteren Form der Bildnis-kunst spürbar, nämlich der gemalten bzw. plastischen Porträts in Tondoform, die in etwa zeitgleich zu den Medaillen aufkamen und in einem gewissen Wettbewerb mit diesen standen. So waren die kleinformatigen Porträts von Martin Luther und seiner Frau Katharina von Bora, die in den Jahren 1525/26 in großer Anzahl produziert wurden, die ersten gemalten Porträts in runder Form in Deutschland und gleichzeitig Teil einer beispiellosen Bilderkampagne (Abb. 21 und 22).<sup>360</sup> Wenige Zeit später war Holbein der Jüngere mit seinen miniaturhaften Tondobildnissen, unter denen sich auch Bildnisse von Erasmus von Rotterdam und Melanchthon befinden, überaus erfolgreich (Abb. 23).<sup>361</sup> Dass die hohe Wertschätzung kleinformatiger Tondoporträts bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts anhielt, als die runde Form aus der zeitgenössischen Porträtkunst verschwunden war, belegt eine Zeichnung der Kunstsammlung Johann Septimius Jörgers (1594–1662), eines der wenigen visuellen Zeugnisse des privaten Sammlungswesens in Nürnberg aus dieser Epoche (vgl. Abb. 2).<sup>362</sup>

Während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ging die Produktion von Porträtmedaillen stark zurück, wofür sicher die Ereignisse des Dreißigjährigen Krieges mitverantwortlich sind.

358 Vgl. Boissard/de Bry 1597–1599.

359 So eine Schätzung Jeffrey Chipps Smiths, vgl. Smith 2004, S. 279–281.

360 Zuletzt Guido Messling in Ausst. Kat. Wien/München 2011, Kat.-Nr. 173.

361 Heute in Basel, Kunstmuseum.

362 Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. B 610a. Zur Zeichnung siehe Gatenbröcker 1996, S. 495–498, Kat.-Nr. 292 sowie Ausst. Kat. Metzingen 1991, S. 91–94, Kat.-Nr. 33 (Silke Gatenbröcker).

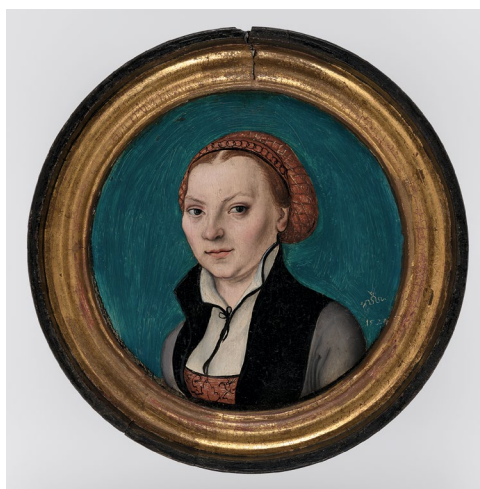
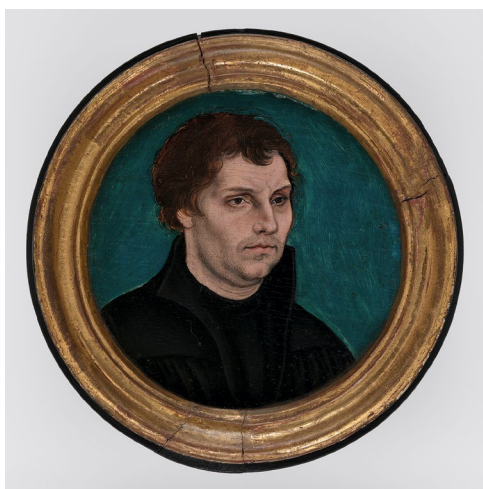


Abb. 21 und 22 Lucas Cranach der Ältere, Martin Luther und Katharina von Bora, 1525, Basel, Kunstmuseum

Eine der beiden Bildtafeln in den *Historischen Nachrichten von den Nürnbergschen Mathematicis und Künstlern* von Johann Gabriel Doppelmayr aus dem Jahr 1730, die diverse Medaillen von Künstlern und Mathematikern des 16. und 17. Jahrhunderts abbildet, kann diesen Rückgang indirekt illustrieren (Abb. 24).<sup>363</sup> Es überwiegen hier Medaillen aus dem 16. Jahrhundert, während aus dem 17. Jahrhundert lediglich die Medaillen auf Hans Petzold, Georg Schwanhardt, Joachim von Sandrart und Georg Schweigger wiedergegeben sind. Zu der Zeit, in der Georg Schweigger seine Medaillonfolge anfertigte, wurde die Nachfrage nach Porträts von Bürgern in erster Linie durch Werke der Druckgraphik und der Malerei erfüllt, und für die Plastik lässt sich eine Zunahme von Arbeiten aus Wachs feststellen.<sup>364</sup> In der Medaillenkunst spielte das Porträt unterdessen eine nachgeordnete Rolle, vielmehr bestimmten aktuelle politische Geschehnisse, die Erinnerung historischer Ereignisse und der Friedenswunsch die Darstellungen.<sup>365</sup> Im Unterschied zum 16. Jahrhundert war nun die Prägung zur dominierenden Technik in der Medaillenkunst geworden, und während Bildhauer in den Reichsstädten



Abb. 23 Hans Holbein der Jüngere, Erasmus von Rotterdam, 1529/1532, Basel, Kunstmuseum

363 Vgl. Doppelmayr 1730, Taf. XIV.

364 Für Beispiele siehe Ausst. Kat. Nürnberg 1985, Kat.-Nr. 690 (Hans VII. Praun) und 691 (Hans Danreuter), und Samml. Kat. Nürnberg 1997, Kat.-Nr. 7 (Die Septemviren des Nürnberger Rates von 1625–27) und 13 (Bildnis der Anna Maria Eiser [Eysser]).

365 Für die große Bandbreite an Themen und Funktionen siehe beispielweise das Werk des aus Straßburg stammenden Medailleurs Sebastian Dadler bei Maué 2008.

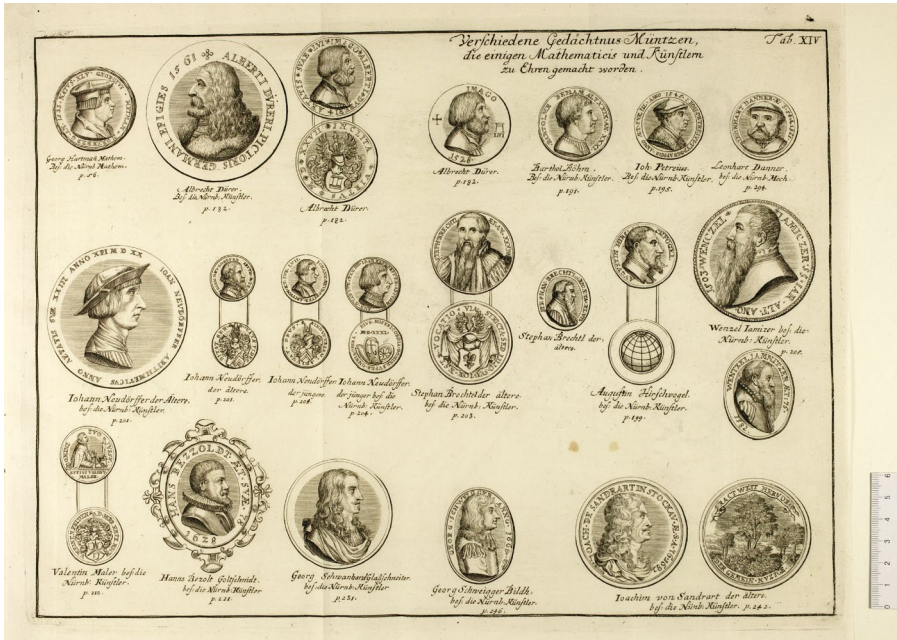


Abb. 24 Verschiedene Gedächtnus-Müntzen, die einigen Mathematicis und Künstlern zu Ehren gemacht worden, in: Doppelmayr 1730, Tf. XIV

wie beispielsweise Nürnberg und Augsburg bei der frühen Entwicklung der Medaillenkunst eine wichtige Rolle gespielt hatten, verlagerte sich die Aktivität der Medailleure im frühen 17. Jahrhundert an fürstliche Residenzen wie etwa Heidelberg, Dresden, Berlin und Wien. Wenn überhaupt, dann gab es hier noch eine geringfügige Nachfrage nach Porträtmedaillen, beispielsweise in Form der sogenannten „Gnadenpfennige“, Medaillen, die vom Fürsten in Auftrag gegeben und als Anerkennung für bestimmte Verdienste verschenkt wurden.<sup>366</sup> Hinsichtlich des technischen Aufwands und der Präzision in der Ausführung kommen diese Medaillen ovaler Form, die oft in edlen Metallen gegossen und manchmal mit Gemmen verziert sind, den Schweiggerschen Medaillons zu ihrer Zeit vielleicht am nächsten.

Die Medaillonserie berühmter Männer von Georg Schwegger ist somit bereits in formaler Hinsicht überaus bemerkenswert: Auch wenn sich kleinformatige Porträts im 17. Jahrhundert noch immer großer Beliebtheit erfreuten, stellte die Wahl der Materialien Bronze und Gold in Verbindung mit der runden Form, der Gusstechnik und der Ausarbeitung als Hochrelief eine Rarität dar. Darüber hinaus bilden auch die dargestellten Personen eine Besonderheit, da ihre Wiedergabe im 17. Jahrhundert bis auf wenige Ausnahmen auf die Graphik beschränkt war. Die Drucke, die Schwegger als Vorbilder auswählte, gehörten zu seiner Zeit zu den meistverbreiteten Porträttypen der jeweils dargestellten Personen und haben bis heute unser Bild von diesen Persönlichkeiten geprägt. Wenn Schwegger diese graphischen Bildnisse in die Dreidimensionalität überträgt, weiß er als erster Bildhauer überhaupt ihre besonderen Qualitäten, sprich ihre enorme Körperlichkeit und Lebensnähe, zu nutzen und zu steigern. Mit seinen

366 Vgl. Börner 1981.



plastischen Bildnissen nobilitierte er nicht nur die dargestellte Person, sondern begab sich gleichzeitig in einen Wettstreit mit dem Zeichner der graphischen Vorlage.

### 3.1.3 Das Verhältnis der Medaillons zu anderen Porträts in Schweiggers Œuvre

Die wenigen kleinplastischen Bildnisse, die sich neben den Medaillons von Schweigger erhalten haben, weisen nur bedingt Ähnlichkeiten mit den soeben vorgestellten Stücken auf. Die mit der Jahreszahl „1633“ versehene Statuette *Gustav Adolfs II. von Schweden auf dem Totenbett* (Kat. S 1), weist zwar in der detailreichen Ausführung von Spitze und Handschuhen auf die präzise Gestaltung der Kleidung in den Medaillons voraus, die Auffassung des Gesichts bleibt jedoch summarisch, auch wenn sie der von anderen zeitgenössischen Porträts Gustav Adolfs bekannten Physiognomie folgt.

Den Porträtmedaillons näher stehen zwei runde Hochreliefs aus Solnhofener Stein mit dem Bildnis einer Bürgersfrau, signiert und mit „1641“ datiert (Kat. S 3), sowie mit dem Bildnis von Ferdinand III. aus dem Jahr 1643 (Kat. S 8). In beiden Fällen ist ein Bezug zur Medaillenkunst erkennbar: Das drei Jahre nach den Bronzemedaillons entstandene Frauenbildnis (Abb. 25) erinnert an Porträtmedaillen des 16. Jahrhunderts mit der Darstellung Hauben tragender Bürgersfrauen, wie sie beispielsweise von Christoph Weiditz und Friedrich Hagenauer erhalten



Abb. 25 Georg Schweigger, Bildnismedaillon einer Unbekannten, Solnhofener Stein, 1641, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Kat. S 3)



Abb. 26 Christoph Weiditz, Porträt einer Frau (Regina Lamparter von Greiffenstein(?), 1528, Amsterdam, Rijksmuseum



Abb. 27 Friedrich Hagenauer, Anna von Frundsberg, Birnenholz, 1550, London, Victoria and Albert Museum



Abb. 28 Georg Schweigger, Ferdinand III., Solnhofener Stein, 1643 Wien, Kunsthistorisches Museum (Kat. S 8)



Abb. 29 Alessandro Abondio (zugeschrieben), Gnadenmedaille Ferdinand III., Medaille, Avers, Gold, 1637/57, Wien, Kunsthistorisches Museum

haben (Abb. 26 und 27).<sup>367</sup> Auch wenn das Bildnis im Profil aufgenommen ist und sich somit in die Tradition von Renaissance-medailles stellt, weist es in seiner Plastizität und hinsichtlich der Raumillusion über diese hinaus, vor allem aufgrund des Effekts des Arms, der hinter dem Rahmen zu verschwinden scheint. Während sich für dieses Motiv bislang weder eine Druckgraphik noch eine Medaille als Vorlage nachweisen lassen, folgt Schweiggers Relief mit dem Bildnis Ferdinands III. (Abb. 28) einer Alessandro Abondio (circa 1570–1651) zugeschriebenen Medaille (Abb. 29).<sup>368</sup> Dabei ist Schweiggers Medaillon mehr als eine einfache Wiederholung: Das Medaillon ist nicht nur wesentlich größer als die Medaille, das Relief ist auch erheblich höher, was die Monumentalität des Porträts verstärkt. Mit seinen 81 Millimetern Durchmesser hat das Medaillon dieselbe Größe wie die Bronzemedallions, jedoch ist keine Version aus Metall bekannt. Offen bleibt, ob die Reliefs als Modell für einen Guss dienten bzw. dienen sollten, oder ob sie als eigenständige Kunstwerke konzipiert waren. Für letztere Annahme spricht, dass Schweigger das Material Kalkstein, das seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sowohl für Modelle von Plaketten und Medaillen als auch für autonome Kunstwerke Verwendung fand, auch für seine nur wenige Jahre später gearbeiteten Reliefs wählte, die als eigenständige Werke angesehen und geschätzt wurden.<sup>369</sup>

#### 3.1.4 Erfolg und Verbreitung von Repliken der Porträtfolge

Die Schweigger-Biographien in Guldens *Nachrichten* und Sandrats *Teutscher Academie* schweigen über Schweiggers Aktivität als Bildhauer von Porträtmedaillons. Von besonderer Bedeutung ist daher eine Erwähnung in der Schweigger-Vita, die 1683 in der lateinischen Edi-

<sup>367</sup> Schuster 1965, S. 52.

<sup>368</sup> Vgl. Schuster 1965, S. 112, und Theuerkauff 1974, S. 68.

<sup>369</sup> Zu den Reliefs siehe Kap. III.2., S. 91 ff., zur Verwendung des Materials Solnhofener Stein S. 102 ff.

tion von Sandrarts *Teutscher Academie*, der *Academia Nobilissimae artis pictoriae* veröffentlicht wurde:

„Und was müsste ich nicht alles berichten über seine kleinformatigen Arbeiten, die er in großer Anzahl in Metall fertigte, worunter sich Wappen, Rundschilder, Epitaphien und viele andere ähnliche Objekte befinden. Aufgrund dieser Werke verdienen nicht nur seine handwerklichen Fähigkeiten, sondern auch sein größter Fleiß Tag für Tag andauerndes Lob“<sup>370</sup>

Eben diese Aussage von Sandrart, mit einem Bezug auf die Qualität der Rundschilder („clypei“) könnte als der erste Hinweis auf die Verbreitung von Repliken der Porträtmedaillons schon zum Ende des 17. Jahrhunderts gedeutet werden. Der früheste echte Beleg dafür findet sich jedoch erst in einer Ausgabe der numismatischen Wochenschrift *Der Nuernbergischen Muenz-Belustigen Erster Theil* von 1764, die dem so genannten Schaustück von Willibald Pirckheimer gewidmet ist.<sup>371</sup> Auch wenn der Verfasser sich mehr für das Leben der dargestellten Persönlichkeit interessiert als für das Objekt an sich, weshalb Hinweise auf seine Entstehungszeit oder seinen Urheber fehlen,<sup>372</sup> liefert die Illustration den Beweis dafür, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Repliken, zumindest des Pirckheimer-Porträts, im Umlauf waren. An anderer Stelle der Wochenschrift gibt der Autor Georg Andreas Will (1727–1798), Professor für Philosophie der Universität Altdorf, an, er habe sich Kopien von den Stücken anfertigen lassen, die ihm seine Kollegen als Leihgaben zur Verfügung gestellt hätten. Es muss dahingestellt bleiben, ob das Exemplar der Willschen Sammlung mit einem der Medaillons aus verschiedenen Materialien identisch ist, die heute im Münzkabinett des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg aufbewahrt werden;<sup>373</sup> es dürfte ihnen in jedem Fall sehr ähnlich gewesen sein.

Wills Beobachtung, dass das Medaillon von Pirckheimer ein Pendant zu einem Porträt von Albrecht Dürer gewesen sei, das in einer früheren Ausgabe vorgestellt worden sei, führt schließlich zurück zu der Frage der möglichen Rekonstruktion einer Serie.

Insgesamt haben sich in vier Sammlungen – Karlsruhe, Wien, Brescia und Venedig – fünf Serien erhalten, die mit Schweiggers Folge in Verbindung stehen. Während die Gruppe in Venedig mit Pirckheimer, Luther, Erasmus und Paracelsus vier Porträts umfasst, die zwar in Material und Format uneinheitlich gestaltet sind, jedoch allesamt auf Schweiggers eigenhändig geschaffene Bronzemedailleurs rekurren (Kat. B 1 Replik 2, Kat. B 3 Replik 5, Kat. B 4 Replik 5, Kat. B 5 Replik 3), haben sich die anderen Folgen gemeinsam mit Güssen erhalten, die weitere Persönlichkeiten zeigen und den übrigen in Material, Format und Figurenauffassung nahestehen. So gehört zu der Folge in Brescia neben den fünf für Schweigger gesicherten Medaillons auch ein Medaillon von Dürer (Kat. B 5 Replik 3).<sup>374</sup>

370 Übersetzung der Autorin nach Sandrart 1683 (Online-Ed. 2012), S. 352 (Teil 2, Buch III, Kap. XXIV): „Quid enim de operibus eius minoribus referam, e metallo in magna elaboratis copia, ut sunt insignia, clypei, monumenta, et similia plurima: cum talibus non peritia saltem, sed et sedulitas eius maxima adhuc quotidie cum encomio sese prodat continuo“.

371 Will 1764–1767, Bd. I, S. 337 (Nr. 43, 27. October 1764).

372 Es war jedoch offensichtlich üblich, die Namen der Medailleure nicht zu nennen, denn auch Juncker und Köhler verzichten in ihren Publikationen auf Angaben der Urheber der beschriebenen und abgebildeten Medaillen.

373 Vgl. Kat. B 3 Repliken 7–10.

374 Vgl. Samml. Kat. Brescia 1974, Kat.-Nr. 250–255.

Im Badischen Landesmuseum Karlsruhe werden die Repliken der fünf Porträtmedaillons gemeinsam mit Bildnissen Albrecht Dürers, Maximilians I. und Karls V. aufbewahrt (Abb. 30).<sup>375</sup> Daraus wurde die These abgeleitet, dass diese Stücke ebenfalls auf Vorbildern von Schweigger basieren müssten. Außer formalen Analogien wie Material, Technik und Maße ist das ausschlaggebende Argument zugunsten dieser Annahme, dass den Stücken ebenfalls graphische Vorlagen der Dürer-Zeit als Vorlagen dienten.<sup>376</sup> Darüber hinaus wurden in der Vergangenheit Gussmedaillen mit den Bildnissen Kardinal Christoph Widmanns<sup>377</sup>, Johann Calvins (Kat. B 21)<sup>378</sup>, Ulrich Zwinglis (Kat. B 22)<sup>379</sup> und Gustav Adolfs (Kat. B 23) mit Schweiggers Porträtfolge in Verbindung gebracht, wobei von den zuletzt genannten Porträts nur jeweils ein Exemplar bekannt ist.

Die Ausführung mancher Stücke kommt derjenigen der Originale sehr nahe, was eine Mitwirkung Schweiggers an den Repliken möglich erscheinen lässt. Insbesondere bei den Wiener Exemplaren der qualitativ hochwertigen Gruppe erscheint dies naheliegend (vgl. Kat. B 2 Replik 4, Kat. B 3 Replik 6, Kat. B 5 Replik 2, Kat. B 19 Replik 1, Kat. B 20 Replik 10). Eine Untersuchung der Karlsruher Serie, der in der Literatur als angeblich zweite vollständig erhaltene Serie hohe Bedeutung beigemessen wurde, ergab dagegen, dass die Ausführung nicht einmal annähernd das Qualitätsniveau der Medaillons in Berlin und in Braunschweig erreicht. Ein originäres Werk Schweiggers meinte John Graham Pollard in einem qualitativ hochwertigen Exemplar eines Medaillons mit dem Bildnis Maximilians I. in Washington zu erkennen (Kat. B 18 Replik 2).<sup>380</sup>

Andere Güsse jedoch sind in den Details deutlich weniger sorgfältig gearbeitet, unterscheiden sich im Format beziehungsweise in den Proportionen, wie beispielsweise das Pirckheimer-Medaillon in Venedig, oder beschränken sich darauf, die Büste zu reproduzieren, wie die Luther-Miniatur ebendort.<sup>381</sup> Eine Zurückführung weiterer Porträts auf Schweigger mithilfe stilistischer und technischer Kriterien bleibt daher problematisch.

Neben den Fassungen aus Metall haben sich mehrere Medaillons aus Holz, Wachs und Elfenbein erhalten, die mit den für Schweigger gesicherten Fassungen in Verbindung gebracht werden können. Während zwei in Wien aufbewahrte Elfenbeinmedaillons von Pirckheimer und Zwingli den entsprechenden Bronzefassungen sehr nahestehen,<sup>382</sup> weichen die Porträts einer Serie von Elfenbein-Büsten in Braunschweig, welche die Bildnisse Pirckheimers, Maximilians I., Melanchthons, Luthers und Dürers umfasst, in der Körperauffassung deutlich von Schweiggers Bronzen ab.<sup>383</sup> Im Fall des Pirckheimer-Medaillons haben sich auch Versio-

375 Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. MK 8548–MK 8555. Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 71 (Bernhard Decker).

376 Siehe Schuster 1965, Kat.-Nr. 13 (Maximilian I.), Kat.-Nr. 15 (Dürer) und S. 62 f. (Karl V.) sowie Kranz 2001/02, S. 129 f.

377 Die von der älteren Forschung angenommene Zugehörigkeit einer Medaille auf Kardinal Christoph Widmann (vgl. Samml. Kat. Wien 1919, Kat.-Nr. 465 und Taf. 37) wurde bereits von Schuster zu Recht zurückgewiesen; vgl. Schuster 1965, S. 63 und S. 187 f.

378 München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 29/164. Siehe Schuster 1965, S. 60 und Kat.-Nr. 14.

379 München, Kunstammer Georg Laue (zum Verkauf im Jahr 2011).

380 Vgl. Pollard 2007, Kat.-Nr. 757.

381 Vgl. Kat. B 1 Replik 2 und Kat. B 5 Replik 3.

382 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 3649 und 3652; vgl. Samml. Kat. Wien 1935, S. 124, Nr. 20.18; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 209/210 (Bernhard Decker).

383 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Elf 246, 249, 251, 252, 255; vgl. Museumsführer Braunschweig 1887, S. 241, Nr. 400, S. 249, Nr. 580 und Nr. 581, S. 251, Nr. 626–628.



3 Schweiggers kleinplastische Bildwerke aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges



Abb. 30 Nach Georg Schweigger, Bildnismedaillons von Kaiser Maximilian I., Kaiser Karl V., Luther, Melanchthon, Erasmus, Pirkheimer, Paracelsus und Dürer, Bronze, Mitte des 17. Jahrhunderts, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum (Kat. B 18 Replik 1, Kat. B 19 Replik 4, Kat. B 5 Replik 1, Kat. B 2 Replik 2, Kat. B 4 Replik 2, Kat. B 3 Replik 3, Kat. B 1 Replik 7, Kat. B 20 Replik 2)





Abb. 31 Unbekannter Künstler nach Georg Schweigger, Pirkheimer-Medaillon, farbiges Wachs, München, Staatliche Münzsammlung



Abb. 32 Carl Alexander von Heideloff, Dürer-Pirkheimer-Brunnen, 1821, Nürnberg, Maxplatz

nen aus Wachs erhalten, die sowohl frei modelliert als auch nach gegossener Form nachbearbeitet sein könnten (Abb. 31).<sup>384</sup> Es ist gut denkbar, dass zumindest einige dieser Werke von Schweigger selbst geschaffen wurden. Einen zeitgenössischen Hinweis darauf, dass Schweigger auch Arbeiten aus Elfenbein herstellte, liefert ein Bildgedicht auf einem Porträtstich des Bildhauers.<sup>385</sup>

Die Strahlkraft des Schweiggerschen Pirkheimer-Medaillons ist jedenfalls noch für das 19. Jahrhundert verbürgt: Damals diente es Carl Alexander von Heideloff als Vorbild für das Medaillon auf der Westseite des Dürer-Pirkheimer-Brunnens, der 1821 auf dem Nürnberger Maxplatz errichtet wurde (Abb. 32).<sup>386</sup>

### 3.1.5 Bildnisserien und Erinnerungskultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Wenngleich von früheren Autoren wiederholt angemerkt wurde, dass die in der Literatur kursierende Bezeichnung „Reformatorenserie“ wenig zutreffend sei,<sup>387</sup> wurde die Auswahl der dargestellten Persönlichkeiten beziehungsweise die mögliche Ergänzung der Folge um weitere Porträts bislang nicht unter inhaltlichen Aspekten diskutiert. Dabei dürfte die Zusammenstellung der in einer Porträtfolge zusammengestellten Persönlichkeiten sicherlich nicht beliebig gewesen sein.

384 Pirkheimer-Medaillon, rotes Wachs, 82 mm Dm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 168; vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1962, C 34; Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Kat.-Nr. 8, S. 8; Kranz 2001/02, S. 137, Anm. 22. Pirkheimer-Medaillon, farbiges Wachs auf runder Schieferplatte montiert, 108 mm Dm; vgl. Kranz 2001/02, S. 128.

385 Zu dem von Leonhart Stöberlein verfassten Bildgedicht siehe S. 116, für Eimmarts Porträtstich Abb. 6 und Kat. P 4.

386 Vgl. Knop 2009, S. 69f. und Kat.-Nr. 5. Die Autorin verweist als Vorbild für das Pirkheimer-Medaillon allerdings auf Dürers Kupferstich von 1524, nicht auf Schweiggers Bronzemedaille, vgl. ebd., S. 276.

387 Schuster 1965, S. 54, und Kranz 2001/02, S. 129.

Ein Blick auf gedruckte Porträtsammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts belegt, dass die thematische Bandbreite insgesamt zwar groß war, jede Publikation für sich genommen aber einen Sinnzusammenhang meist schon im Titel genau definierte.<sup>388</sup> So versammelten die illustrierten Porträtbücher, deren erster deutscher Vertreter Nikolaus Reusers *Icones sive imagines virorum literis illustrium* von 1587 (Straßburg bei Bernhard Jobin) war, beispielsweise Gelehrte oder Vertreter bestimmter Berufsgruppen sowie geistliche oder weltliche Herrscher. Gelegentlich waren die behandelten Personen dabei nach ihrer geographischen Herkunft geordnet oder der Fokus einer Porträtsammlung wurde auf ein bestimmtes Sprachgebiet gelegt. Die bekannten Publikationen oszillieren aber nicht nur zwischen Werken mit patriotisch-nationalem Anspruch und Porträtsammlungen, die eine „gesamteuropäische“ Darstellung verfolgten, auch verschiedene konfessionelle Ausrichtungen konnten in der Auswahl der Persönlichkeiten ihren Ausdruck finden.<sup>389</sup> Ebenso

waren Porträtfolgen verbreitet, welche die Genealogie eines Herrscherhauses vor Augen führten, berühmte gelehrte Söhne einer Stadt oder einer Universität sowie Künstler präsentierten.<sup>390</sup> Bei den Dargestellten konnte es sich sowohl um zeitgenössische als auch um historische Persönlichkeiten handeln.

Vergleichbares lässt sich für die plastischen Bildkünste dieser Zeit konstatieren. So ist in etwa zeitgleich mit der Zunahme an gestochenen Bildnisserien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Aufkommen von Porträtfolgen in Medaillenform zu beobachten: Um 1574/76 ließ etwa der Kurfürst von Sachsen Medaillensuiten zu den letzten 28 Päpsten, den sächsischen Herzögen und den französischen Königen herstellen.<sup>391</sup> Eine 1587 datierte Federzeichnung belegt die Existenz einer Porträterie aus Wachs, welche die wichtigsten Augsburger Reformatoren zeigt (Abb. 33).<sup>392</sup> Auch in der italienischen und französischen Medaillenkunst lässt sich



Abb. 33 Maler Ludwig, Nachzeichnungen nach Wachs- bildnissen Augsburger Reformatoren und Selbstbildnis, lavierte Federzeichnung, 1587, München, Bayerische Staatsbibliothek

388 Einen hervorragenden Überblick über die verschiedenen Formen und Funktionen graphischer Porträtsammelwerke im 16. und 17. Jahrhundert liefert Susanne Skowronek im Kapitel 2.3: Exemplum und Kollektiv: Porträtserien und Porträtsammlung; vgl. Skowronek 2000, S. 66–79.

389 Skowronek 2000, S. 72.

390 Ebd., S. 73 f.

391 Pfisterer 2013 a, S. 16.

392 Maler Ludwig, Nachzeichnungen nach Wachs- bildnissen Augsburger Reformatoren und Selbstbildnis, lavierte Federzeichnung, 1587, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Germ. 7228. Hinweis bei Pfisterer 2013 a, S. 17.

um diese Zeit eine Neigung zur Herstellung von Serien nachweisen.<sup>393</sup> Ein ausgeprägtes Interesse für die Historie wird dabei in den seltensten Fällen alleinige Motivation für die Aufträge gewesen sein, eine mindestens ebenso gewichtige Rolle werden repräsentative Ansprüche gespielt haben, insbesondere wenn für die Produktion von Bildnisserien kostspielige Materialien Verwendung fanden. So wurden etwa an den Höfen im Verlauf der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts dynastische Genealogien sehr beliebt, die in Muschel, Elfenbein oder vergoldeter Bronze gefertigt waren, allerdings vorwiegend im Oval, nicht im Rund. Namentlich heute nicht mehr nachweisbare Künstler schufen beispielsweise eine aus Muschel gearbeitete 48-teilige Serie mit Bildnissen von Habsburgern<sup>394</sup> und eine Folge mit ursprünglich 13 Kaiserbildnissen von Rudolf I. (Regierungszeit 1272–1291) bis Ferdinand III. (Regierungszeit 1637–1657), welche sich stilistisch mit Schweiggers Porträtbüste Ferdinands III. (Kat. B 7) in Verbindung lassen (Abb. 34).<sup>395</sup> Möglicherweise waren auch diese Medaillons zur Verzierung eines Möbelstückes bestimmt, wie beispielweise der Kabinettschrank Kaiser Ferdinands III. von Hans Fend und Jeremias Ritter nahelegt, der Bildnisse sowohl antiker Imperatoren als auch der Kaiser des Reiches von Karl dem Großen bis Ferdinand III. umfasst.<sup>396</sup> Etwa gleichzeitig beauftragte in Rom Papst Urban VIII. Medaillenserien, die propagandistische Zwecke zugunsten der Barberini erfüllten.<sup>397</sup>

Diese Beispiele gehen gut mit der Tatsache zusammen, dass drei von Schweiggers erhaltenen eigenhändigen Medaillons sogar vergoldet waren. Es erscheint naheliegend, dass der Bildhauer sich mit diesen (und noch weiteren, heute möglicherweise verlorenen) Werken gezielt an ein fürstliches Publikum wenden wollte.

Zugleich bot das gewählte Medium die Möglichkeit, unproblematisch Repliken in einfacheren Materialien herzustellen, um damit einen wachsenden Markt an gelehrten Sammlern zu bedienen. Gerade das Sammeln von Bildnissen berühmter Persönlichkeiten der Vergangenheit erfreute sich seit der Renaissance großer Beliebtheit, wie beispielsweise die numismatischen Schriften Pirro Ligorio (1514–1583), Enea Vicos (1523–1567) oder des römischen Bibliothekars Fulvio Orsini (1529–1600) belegen, deren Interesse allerdings antiken Persönlichkeiten galt.<sup>398</sup> Im 17. Jahrhundert ist vor allem Ezechiel Spanheim (1629–1710) als herausragender Protagonist der noch jungen numismatischen Wissenschaft und des Sammlungswesens nördlich der Alpen zu nennen.<sup>399</sup>

Ein verstärktes Interesse für Bildnismedaillen nicht mehr nur antiker Persönlichkeiten belegen die gegen Ende des 17. Jahrhunderts aufkommenden Medaillenkataloge, die bestimm-

393 Für Beispiele siehe Simonato 2008, S. 116.

394 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. ANSA XII 784/1 bis ANSA XII 784/48; Vgl. Ausst. Kat. Pforzheim/Halle/Cambridge 2010, S. 94, Kat.-Nr. 8–10 (Thomas Kuster), mit Verweis auf vergleichbare Serien im Auftrag Ludwigs XIII. für den französischen Hof und für den sächsischen Kurfürsten Johann Georg II.

395 London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A.11-1977 bis A.19-1977.

396 Hans Fend und Jeremias Ritter, Kabinettschrank Kasier Ferdinands III., Augsburg 1638, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 3396; vgl. Ausst. Kat. Pforzheim/Halle/Cambridge 2010, S. 44 f.

397 In diesem Zusammenhang sei auf die Medaillen-Abbildungen von Päpsten des 16. und 17. Jahrhunderts in A. Chacón, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum* (Rom 1630), verwiesen; vgl. Simonato 2008, S. 124 ff.

398 Zur Erforschung antiker Münzen in der Renaissance vgl. die Beiträge in den Akten zur Berliner Tagung „Translatio Nummorum“ im Jahr 2011 (Peter/Weisser 2013). Für einen Abriss der Geschichte der Medaillenkunde auf dem Weg zur Wissenschaft siehe Pfisterer 2008, S. 129–202.

399 Für einen Überblick zur europäischen numismatischen Literatur im 17. Jahrhundert siehe Dekesel/Stäcker 2005. Hierin auch eine Untersuchung zur Position Ezechiel Spanheims.



3 Schweiggers kleinplastische Bildwerke aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges

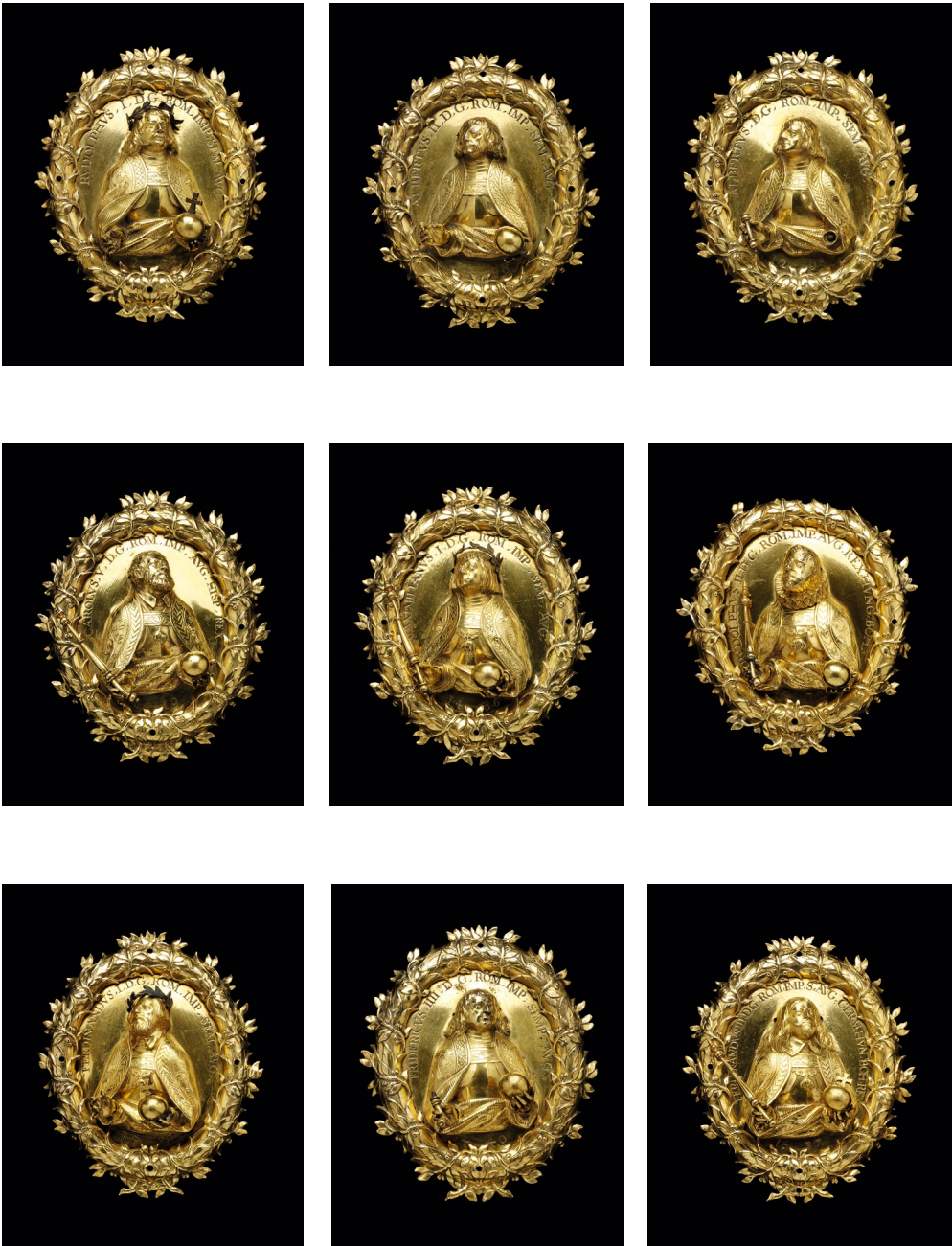


Abb. 34 Unbekannter Künstler, Neun ovale Medaillons mit den Bildnissen Habsburger Herrscher, ca. 1650–1675, London, Victoria and Albert Museum

ten Personengruppen oder herausragenden Einzelpersonen gewidmet waren und laut Ulrich Pfisterer in mancher Hinsicht die Bildnisvitenbücher ablösen.<sup>400</sup>

Auch Siegmund Jacob Apin 1728 in Nürnberg publizierte *Anleitung, wie man die Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln und denen dagegen gemachten Einwendungen gründlichen begegnen soll* verdeutlicht, dass Porträts auf Medaillen mit gemalten und gezeichneten Bildnissen zumindest gleichgezogen hatten:

„Reg. VI. Weil auch öftters sauber gezeichnete oder gemahlte Portraits, wie auch Münzen von Gelehrten (o) zu haben sind, so lege auch solche mit bey, oder so sie eine ausserordentliche Größe haben, so stelle sie in deiner Bibliothequ auf. Es ist dieses eine Zierd einer wohlangelegten / gelegten Bibliothequ, wie schon oben (p) erwiesen worden. Und in diesen wenigen Regeln bestehet die Antwort der vorgelegten Frage.“<sup>401</sup>

Anders als frühere Autoren beantwortete Apin die Frage, welches Medium vorzuziehen sei, jedoch nicht uneingeschränkt zugunsten der Medaille:

„Dieweil ich oben (f) erinnert, daß ein Liebhaber der Portraits sich Münzen beylegen soll, worauf gelehrte Leute (g) geprägt sind, so gibt mir solche Observation zu folgende Frage Gelegenheit: Ob man mehr auf Münzen, darauf Portraits geprägt sind, oder auf Kupfferstich halten soll?

Der sowohl in der politisch als auch gelehrten Welt berühmte Freyherr von Spanheim hält auf die Münzen mehr, doch so, daß er auch die Bildnuesse / nuesse dabey nicht verachtet (h). Diesem stimmen bey IAC. BIAEUS, FULV. VRSINUS, und noch andere Scriptores numismatum. Ob nun gleich gerne zugebe, dass Münzen maiorem fidem haben, so düncket mich doch, dass Bildnuesse noch eher aufzubehalten sind, 1) weil die Muenzen gemeiniglich die Portraits nur in porfil [sic] vorstellen, 2) die Gleichheit gar selten recht exprimiret wird, und 3) solche weit mehr kosten als Portraits. Hat aber einer soviel Mittel, dass er beede zugleich colligiren kann, thut umso viel desto besser. (i)“<sup>402</sup>

Auch wenn ältere Autoren wie Spanheim und Orsini Medaillen mehr Bedeutung eingeräumt hätten als Graphiken, sprach sich Apin für das Sammeln von Porträts in beiden Medien aus, da sie sich im Zweifel ergänzen würden.

Nichtsdestotrotz dokumentieren numismatische Zeitschriften, die ab dem frühen 18. Jahrhundert in Nürnberg erschienen, wie beispielsweise Johann David Köhlers *Historische Münzbelustigungen* (1729–1756) oder Georg Andreas Wills *Nuernbergische Muenz-Belustigen* (1764–1767) den gewachsenen Stellenwert des Mediums als historische Quelle und den wissenschaftlichen Anspruch im Umgang mit ihnen.

Auch wenn sich nicht belegen lässt, dass Schweigger auch für die Repliken verantwortlich zeichnet, spricht das für das 17. Jahrhundert dokumentierbare Interesse an Porträtmedaillen unter Sammlern dafür, dass der Bildhauer auch für diesen Markt produzierte.

400 Pfisterer 2008, S. 187.

401 Apin 1728, S. 33 f.

402 Ebd., S. 94 f.

### 3.1.6 Rezeption der Medaillons als Werke Albrecht Dürers

Wie bereits in Kapitel 3.1.4 angedeutet wurde, haben sich zur Rezeption von Schweiggers Medaillons nur spärliche Informationen erhalten. Lediglich in zwei Schriften des 18. Jahrhunderts finden Repliken von Schweiggers Pirckheimer-Medaillon Erwähnung, in den bereits genannten *Nuernbergischen Muenz-Belustigungen* Georg Andreas Wills von 1764<sup>403</sup> sowie in Imhofs 1782 veröffentlichter *Sammlung eines Nürnbergischen Münz-Cabinets*.<sup>404</sup> Dort werden die Bildnisse allerdings mit keinem Künstler in Verbindung gebracht, sondern sind aufgrund der dargestellten Persönlichkeiten von Interesse.

Ab dem frühen 19. Jahrhundert galten jedoch einige der Repliken zumindest vorübergehend als Werke Albrecht Dürers. So ist es als sehr wahrscheinlich anzusehen, dass es sich bei den zwei Bildnissen von Dürer und Melanchthon in der Sammlung des Kaufmanns Maximilian Speck von Sternburg (1776–1656) in Leipzig, die Joseph Heller in seiner 1827 veröffentlichten Publikation *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's* aufführte, um zwei Repliken der entsprechenden Bildnisse von Schweigger handelt:

„Zwey in Bronze gegossene Bildnisse, nämlich: Albrecht Dürer und Philipp Melanchthon, Diameter 5 Zoll. Sie kamen aus der Sammlung des Fürsten von Reuß zu Cöstritz, und sind, nach dem Urtheile des geheimen Raths von Göthe, von Albrecht Dürer.“<sup>405</sup>

In Paul Delaroches 1841 publiziertem *Trésor de Numismatique et de glyptique* wurde die Vermutung geäußert, es könne sich bei dem einseitigen Medaillon von Willibald Pirckheimer um eine Arbeit Albrecht Dürers handeln, da auch das graphische Werk zwei Bildnisse des Freundes umfasse:

„Cette médaille nous paraît être l'œuvre d'Albert Dürer. On trouve dans l'œuvre de ce maître, un portrait de son ami Wilibald Pirkeimer, qui porte le n° 106 dans Bartsch. Dans l'œuvre sur bois, se trouve le dessin de la reliure des livres de la bibliothèque de Pirkeimer, d'après une composition d'Albert Dürer. Cette pièce porte le n°52 dans Bartsch.“<sup>406</sup>

Schließlich weist auch die Tatsache, dass auf dem Pirckheimer-Medaillon in Brescia (Kat. B 3 Replik 2) der Name Albrecht Dürer eingraviert ist, darauf hin, dass dieses Medaillon als Werk Albrecht Dürers angesehen worden sein könnte.

### 3.1.7 Zusammenfassung

Schweiggers Hochreliefs mit den Bildnissen berühmter Persönlichkeiten des 16. Jahrhunderts stellen nicht nur ein hervorragendes Beispiel der sich weiterhin an dürerzeitlichen Vorbildern

403 Vgl. S. 82 dieser Arbeit.

404 Imhof 1782, S. 578, Nr. 2: „Ein einseitiger Medaillon, zwischen achtzehner- und neunzehender Groess, von sehr erhabener Rothgiessersarbeit, auf Herrn Willibald Birkhaimers, ohne Umschrift und Jahrzahl. Die V. S. zeigt das sehr erhabene rechtsgekehrte Brustbild Herrn Willibald Birkhaimers beinahe im Profil, mit blosem Haupte, und krausen Haaren in alter Kleidung nach damahliger Art, mit breitem Pelz ausgeschlagen. Die R. S. ist ganz leer.“

405 Heller 1827, S. 276.

406 Delaroches 1841, S. 2, Nr. 6, Tf. 1, Nr. 6. Da in Delaroches Publikation keine Angaben zum Aufbewahrungsort gemacht werden, ist das abgebildete Exemplar mit keinem der heute bekannten Repliken identifizierbar. Vgl. auch Kranz 2001/02, S. 138, Anm. 27.

orientierenden Kunst des 17. Jahrhunderts in Deutschland dar. Sie sind gleichzeitig als Ausdruck einer Sammlungs- und Erinnerungskultur zu verstehen, die sich zu dieser Zeit in vielen europäischen Ländern verfeinerte und innerhalb derer dem Porträt ein besonderer Stellenwert zufiel.

In ihrer konkreten Zusammenstellung bleibt Schweiggers Folge jedoch einzigartig: Im Unterschied zu den Serien, die chronologische Sequenzen, beispielsweise von Päpsten oder weltlichen Herrschern umfassten, vereint Schweigger herausragende Persönlichkeiten einer Epoche bzw. Generation: die des nordalpinen Renaissance-Humanismus. Konzeptionell steht die Serie damit den gedruckten Porträtsammlungen nahe, die um 1600 sehr populär waren und in erster Linie den kunstsinnigen und historisch interessierten Sammler ansprachen. Als solchen hat man sich wohl auch den ursprünglichen Adressaten von Schweiggers Bildnis-medallions vorzustellen. Auch wenn sich heute weder Schweiggers Absicht, die Medallions zu vervielfältigen, noch seine konkrete Beteiligung an den Repliken nachweisen lassen, belegen deren große Anzahl und geographische Verbreitung, dass Schweigger mit ihnen einen Nerv getroffen hatte.

Dass es eine vom Bildhauer festgelegte Zusammenstellung gab, lässt sich nicht belegen, da bereits die fünf eigenhändigen Medallions unterschiedlich ausgeführt sind – die Berliner Stücke sind vergoldet, die Braunschweiger nicht – und sich nicht gemeinsam in einer Sammlung erhalten haben. Bei der Betrachtung der in Format, Gegenstand und Stil ähnlichen Gussporträts erscheint naheliegend, dass die von Schweigger geschaffene Folge ursprünglich mehr Stücke umfasste.

Während bei den Persönlichkeiten, die auf den fünf erhaltenen Originalen abgebildet sind, eine thematische Zusammengehörigkeit nachvollziehbar ist, muss bei einer Erweiterung auch immer die daraus resultierende Akzentverschiebung mitbedacht werden: Bei der Integration von Persönlichkeiten wie Zwingli und Calvin würde sich der Schwerpunkt hin zu reformatorischen Gelehrten verlegen, bei einer Berücksichtigung von Karl V. und Maximilian I. würde es sich dagegen um eine überkonfessionelle Personengruppe handeln – mitten im Dreißigjährigen Krieg eine schwer vorstellbare Option. Plausibler scheint, dass Schweigger selbst oder ein Künstler seiner Nachfolge ein größeres Repertoire an Bildnissen schuf, aus dem sich der Sammler, je nach Interessenlage, konfessioneller Ausrichtung und Geldbeutel eine in Auswahl, Anzahl und Material individuelle Folge zusammenstellen ließ.

## 3.2 Die kleinformatischen Reliefs mit mythologischen und religiösen Szenen

In den 1640er Jahren konzentrierte sich Georg Schweigger auf die Produktion kleinformatischer Reliefs aus Solnhofener Stein, die Szenen aus der antiken Mythologie, den Apokryphen und dem Neuen Testament zeigen. Erst ab 1647 sind für den Bildhauer auch wieder Arbeiten in anderen Materialien belegt. Der Werkkomplex umfasst insgesamt zehn Reliefs, die heute in Museen in Deutschland, Österreich und Großbritannien sowie im Bischöflichen Seminar in Brügge aufbewahrt werden.<sup>407</sup> Über zwei weitere Werke existieren schriftliche Belege – ob sie sich bis heute erhalten haben, ist jedoch unklar.<sup>408</sup>

<sup>407</sup> Siehe Kat. S 2, S 4, S 5, S 6, S 7, S 9, S 10, S 11, S 12, S 13.

<sup>408</sup> Joachim von Sandrart berichtet davon, zwei Tafeln mit der Geburt Johannes des Täufers auf der Auktion in Amsterdam gesehen zu haben. Es hat sich jedoch nur eine davon erhalten; vgl. Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012),



Abb. 35 Relief Brügge, Grootseminarie Ten Duinen (Kat. S 7), Schweiggers Signatur und Datierung auf der rückwärtig montierten Schieferplatte

Schweiggers Autorschaft ist gesichert, da sich neun der zehn bekannten Reliefs zusammen mit rückwärtig angebrachten Schieferplatten erhalten haben, auf denen in sehr ähnlicher Art und Weise Signatur und Datierung eingeritzt sind (Abb. 35).<sup>409</sup> Diesen Beschriftungen zufolge stammen die frühesten Reliefs der Gruppe – das Hamburger *Kephalos und Prokris*-Relief (Kat. S 2) und die Wiener *Susanna im Bade* (Kat. S 4) – aus dem Jahr 1641, die späteste Arbeit – die dritte Version der *Johannespredigt* (Kat. S 12) – aus dem Jahr 1648. Auf dem Londoner Relief (Kat. S 5), dem einzigen ohne rückwärtige Schieferplatte, sind Signatur und Jahreszahl an anderer Stelle hinterlegt: auf der Rückseite des Täfelchens mit dem Dürer-Monogramm, das an den Sockel am vorderen linken Bildrand angelehnt ist (Abb. 36).



Abb. 36 Relief London, British Museum (Kat. S 5), Detailaufnahme: Tabula mit AD-Monogramm und Datierung

Fünf weitere, unsignierte Reliefs konnten aufgrund ihres thematischen Bezugs und formaler sowie stilistischer Ähnlichkeiten Schweiggers Œuvre zugeschrieben werden (Kat. S 15–19). Darüberhinaus wurden weitere Reliefs mit dem Nürnberger Bildhauer in Verbindung gebracht, deren Inanspruchnahme für Schweigger jedoch eher skeptisch zu betrachten ist (Kat. S 20–22).

<http://ta.sandrart.net/-text-581>, 20.11.2021. Für den Hinweis auf ein Relief in Meininger Privatbesitz siehe Wessely 1884, S. 1.

409 Lediglich beim Wiener Relief mit der Taufe Christi (Kat. S 13) lässt sich nur noch der Name Schweiggers, aber nicht die Datierung entziffern.



Im Rahmen der folgenden Untersuchung der Reliefs wird Margarete Schusters These, dass die historisierende Tendenz der Reliefs „in der Wahl des Materials, in Motivwahl und Stilcharakter in Erscheinung“ trete,<sup>410</sup> einer kritischen Revision unterzogen. Dazu werden zunächst die Themen vorgestellt, die in den Reliefs zur Abbildung kommen. Durch die Berücksichtigung zeitnaher Vergleichsobjekte der Bildhauerkunst sowie anderer Gattungen wird geprüft, ob Schweiggers Auswahl und Umsetzung tatsächlich als eine Rückwendung zur Dürer-Zeit gedeutet werden muss oder auch Anknüpfungspunkte zur zeitgenössischen Kunst aufweist. In einem zweiten Schritt werden die formalen Aspekte der Werke wie Material, Format und Relieftchnik genauer beschrieben und kontextualisiert. Auch hier gilt es eine Antwort auf die Frage zu finden, ob Schweigger mit der Wahl des Solnhofener Steins, eines kleinen Formats und einer überwiegend freiplastischen Ausführung an ältere Traditionen anschloss. Daran anschließend wird sich die Betrachtung auf diejenigen Werke fokussieren, die Bezüge zur Kunst Albrecht Dürers aufweisen, wobei sowohl Schweiggers Verwendung graphischer Vorlagen als auch des Dürer-Monogramms präzisiert werden sollen.

#### 3.2.1 Die Themenkreise der Reliefs

Die Werkgruppe umfasst ein Relief mit *Susanna im Bade*, zwei Reliefs mit dem *Tod der Prokris* sowie sieben Reliefs mit Szenen aus dem *Leben Johannes des Täufers*, von denen sich die *Johannespredigt* in dreifacher Ausführung erhalten hat. Die bislang größte Aufmerksamkeit der Forschung erfuhren die Reliefs des Johannes-Zyklus, da sie sich auf graphische Vorlagen Albrecht Dürers beziehen und einige von ihnen mit dem Dürer-Monogramm versehen sind. Der Befund war auch wesentlich für die Beurteilung der Reliefs als Werke der „Dürer-Renaissance“ verantwortlich. Außer Acht gelassen wurden dabei nicht nur mögliche andere Einflüsse auf die Johannes-Reliefs, sondern auch eine differenzierte Betrachtung der übrigen Historienreliefs.

#### Susanna und die beiden Alten

Eines der beiden frühesten erhaltenen Reliefs der Werkgruppe, eine heute in Wien aufbewahrte und 1641 datierte Arbeit, zeigt die Darstellung von Susanna und den beiden Alten (Kat. S 4) nach einem Kupferstich Heinrich Aldegrevers aus dem Jahr 1555 (Abb. 37 und Abb. 38).

Dargestellt ist eine Episode aus dem apokryphen Anhang zum alttestamentlichen Buch Daniel (13, 1–64), nach der zwei alte Richter, die im Haus des Jojakim in Babylon verkehren, sich in dessen schöne Frau Susanna verlieben und ihr im Garten auflauern, als sie gerade ein Bad nehmen will. Die beiden Männer bedrängen Susanna, mit ihnen zu schlafen, doch als sie sich weigert, beschuldigen sie sie des Ehebruchs. Daraufhin kommt es zu einer öffentlichen Gerichtsverhandlung, bei der Susanna zunächst zum Tode verurteilt wird. Erst als im Verlauf der Verhandlung die beiden Alten getrennt voneinander verhört werden und ihre Aussagen sich widersprechen, wird Susanna freigesprochen und die beiden Alten werden zum Tode verurteilt.

Die Susanna-Geschichte wurde bereits in der mittelalterlichen Kunst behandelt.<sup>411</sup> Typisch war die Darstellung in Form eines Zyklus, der die Anklage der Susanna, ihre Verteidigung durch den Propheten Daniel, die Gerichtsverhandlung und die Steinigung der Alten

410 Schuster 1965, S. 67.

411 Eine gute Einführung in das Thema und einen Überblick über Darstellungskonventionen im 16. und 17. Jahr-

3 Schweiggers kleinplastische Bildwerke aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges



Abb. 37 Georg Schweigger, Susanna und die beiden Alten, Solnhofener Stein, 1641, Wien, Kunsthistorisches Museum (Kat. S 4)

### 3.2 Die kleinformatischen Reliefs mit mythologischen und religiösen Szenen



Abb. 38 Heinrich Aldegrever, Susanna und die beiden Alten, Kupferstich, 1555



Abb. 39 Jan Collaert II. nach Maarten de Vos, Susanna „Die Keusche“, in: Hieronymus Oertel, Gebetbuch für Frauen, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek

umfasste.<sup>412</sup> Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts kristallisierte sich die Darstellung der entblößten Susanna am Brunnen, die entweder von den beiden Männern beobachtet oder belästigt wird, als beliebteste Szene der Geschichte heraus, obwohl in der literarischen Quelle weder die Nacktheit der Frau noch die Beobachtung durch die Alten thematisiert wird.<sup>413</sup>

Offenbar diente die biblische Geschichte den Künstlern zur Legitimation des weiblichen Aktes, wie sich dies zur selben Zeit auch in der zunehmend erotischeren Auffassung anderer weiblicher Protagonisten biblischer Erzählungen wie etwa Bathseba oder Magdalena beobachten lässt.<sup>414</sup> Offiziell wurde die Susanna-Darstellung als Exempel für tugendhafte Keuschheit interpretiert, wie Beschriftungen auf druckgraphischen Blättern anzeigen.<sup>415</sup> Auch mehrere

hundert bot jüngst Holm Bevers im Ausstellungskatalog zu Rembrandts Berliner Susanna-Bild; vgl. Bevers 2015, hier Bevers 2015, S. 7.

412 Z. B. Chrispyn de Passe (Stecher) und Maarten de Vos (Zeichner), Sechs Szenen aus der Geschichte der Susanna, 1576–1625; vgl. Hollstein Dutch and Flemish, Bd. XV, S. 133, Nr. 51, VKK, <http://diglib.hab.de/?grafik=c-geom-2f-00225> (Zugriff vom 29.09.2015) und Heinrich Aldegrever, Vier Szenen aus der Geschichte der Susanna, 1555; vgl. Bartsch 1802–1821, 30–33; New Hollstein German, 30–33; VKK, <http://kk.haum-bs.de/?id=h-aldegrever-ab3-0028>, <http://kk.haum-bs.de/?id=h-aldegrever-ab3-0029>, <http://kk.haum-bs.de/?id=h-aldegrever-ab3-0030>, <http://kk.haum-bs.de/?id=h-aldegrever-ab3-0031> (Zugriff vom 21.10.2022).

413 Bevers 2015, S. 8.

414 Ebd.

415 Holm Bevers verwies als Beleg für dieses Verständnis unter anderem auf ein Rubens-Blatt mit der Darstellung der Susanna im Bade, das dieser der für ihre sexuelle Enthaltsamkeit berühmten holländischen Dichterin Anna Roemers Visscher schenkte und das die Inschrift „rarum hoc Pudicitiae exemplar“ trägt; vgl. Bevers 2015, S. 9.

Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum belegen dieses Verständnis. So enthält ein von Hieronymus Oertel 1605 verfasstes Gebetbuch für Frauen auch einen illuminierten Kupferstich von *Susanna und den beiden Alten* (Abb. 39).<sup>416</sup> Der Stich von Jan Collaert II. nach Maarten de Vos stammt aus einer graphischen Serie von zwanzig berühmten Frauen des Alten und des Neuen Testaments, die Philip Galle zwischen 1590 und 1595 in Antwerpen publiziert hatte.<sup>417</sup> Den Vordergrund der Darstellung dominiert die stehende Ganzkörperfigur Susannas. Im Hintergrund wird Susanna ein zweites Mal an einem Brunnen sitzend gezeigt, wie sie von den beiden Alten belästigt wird. Die Susanna im Vordergrund ist in einen Mantel gehüllt, der jedoch den Blick auf ihren fast vollständig entblößten Körper zulässt. Lediglich ihre Scham ist mit einem Tuch bedeckt. Nur die zum Gebet gefalteten Hände sowie die Beschriftung ober- und unterhalb der Darstellung verweisen auf den religiösen Kontext. Die vier Verse lauten:

„Susanna das keuschsichtig herz,  
Von Alten wird angesprengt zum Scherz.  
Gott aber bewahrt ihre leib,  
Daß sie by zucht und leben bleib.“<sup>418</sup>

Der gleiche Kupferstich ist auch in einem Gebetbuch für Frauen enthalten, das Hieronymus Oertel 1610 in Nürnberg verlegte und in dem bedeutende Frauen des Alten und Neuen Testaments vorgestellt werden.<sup>419</sup> Zwei Zeichnungen von Susanna und den beiden Alten, denen jedoch flämische Kompositionen als Vorlagen dienten, fertigte der Schweizer Maler Rudolf Meyer während seines Nürnbergaufenthalts zwischen 1630–32 an.<sup>420</sup> Ein 1639 – also nur zwei Jahre vor Schweiggers Relief – in Nürnberg erschienenen Predigtbuch vermittelte ausgehend von der Susanna-Geschichte Moral- und Lehranweisungen für ein sittsames Eheleben.<sup>421</sup> Alle diese Schriften weisen darauf hin, dass auch Schweiggers Relief von den Zeitgenossen auf diese Weise verstanden wurde.

Bei Schweiggers Version des Themas handelt es sich um die einzige bislang bekannte Umsetzung des Aldegrever-Stichs ins Dreidimensionale. Alle früheren plastischen Versionen der Szene, darunter in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland und in den Niederlanden geschaffene Plaketten<sup>422</sup> sowie ein wohl in den Niederlanden zu verortendes Alabaster-Relief, greifen auf andere graphische Vorbilder zurück.<sup>423</sup> Auch zwei Werke, die später als Schweiggers Reliefs entstanden sind, das Buchsbaumrelief des Monogrammistens „CK“ sowie das Elfenbeinrelief Francis van Bossuits zeigen von Schweiggers bzw. Aldegrevers Version abweichende Umsetzungen.<sup>424</sup>

416 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 54.10 Aug. 4° 20v.

417 *Icones Illustrium Feminarum Veteris Testamenti*, Antwerpen ca. 1590–1595; vgl. New Hollstein (Dutch & Flemish) 104.I, British Museum Collection Database, Reg. Nr. 1992.0404.21.

418 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 54.10 Aug. 4° 20v.

419 Oertel 1610, Tf. 19 (vor S. 303).

420 Beide Blätter befinden sich heute in der Zentralbibliothek Zürich; vgl. Riether 2002, Kat.-Nr. 36 und 37.

421 Christoph Welhammer: *Susanna die Keusche: das ist: einfältige doch schriftmäßige Erklärung der schönen und lehrreichen Historien von Susanna und Daniel*, Nürnberg 1639. Hinweis bei Bevers 2015, S. 9.

422 Vgl. Weber 1975, Kat.-Nr. 70, 430, 500, 593, 617, 641, 690, 723, 733, 942.

423 *Susanna und die beiden Alten*, 10,1 × 8 cm, Alabaster, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 816; vgl. Kat. S 20.

424 Monogrammist CK, *Susanna und die beiden Alten*, 1658, Buchsbaumholz, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst; Francis van Bossuit, *Susanna und die beiden Alten*,

Auch wenn Schweiggers *Susanna im Bad* durch die Wahl des Aldegrevier-Stiches als Vorlage zunächst auf die Mitte des 16. Jahrhunderts zurückzuweisen scheint, kann anhand von Textzeugnissen, Graphiken und Vergleichsbeispielen aus der Kleinplastik belegt werden, dass das Interesse an diesem Bildsujet keineswegs auf diese Zeit beschränkt war, sondern auch in den nachfolgenden Jahrzehnten Umsetzungen in verschiedenen Gattungen anregte. Die Tatsache, dass die Szene von Susanna im Bad als Illustration in Predigtbüchern für Frauen diente, die zur Entstehungszeit von Schweiggers Relief in Nürnberg erschienen, deutet darauf hin, dass der Bildhauer die Figur auch aufgrund ihrer aktuellen Bedeutung als Tugendbeispiel auswählte.

### Kephalos und Prokris

Ungewöhnlich stellt sich dagegen die Themenwahl bei Schweiggers nur  $54 \times 98$  mm bzw.  $80 \times 115$  mm messenden Reliefs mit der Darstellung von *Kephalos und Prokris* dar (Kat. S 2 und S 6, Abb. 40). Bei den durch rückseitige Beschriftungen in die Jahre 1641 und 1643 datierten Reliefs handelt es sich um die einzigen heute bekannten plastischen Fassungen des Bildthemas überhaupt, das sich aus den Schriften Ovids speist.<sup>425</sup> Dargestellt ist die sterbende Prokris im Beisein ihres Mannes Kephalos, der sich über seine Frau beugt und versucht, den Pfeil aus ihrer Brust zu ziehen, mit der er sie versehentlich getroffen hat. Prokris war ihrem Mann, der täglich zur Jagd in den Wald ging, gefolgt, um zu überprüfen, ob er ihr auch treu sei, und hielt sich dazu in einem Busch versteckt, von dem aus sie Kephalos beobachtete. In der Annahme, das Rascheln im Unterholz werde von einem Tier verursacht, zielte Kephalos mit dem Pfeil in Richtung seiner Gattin und verletzte sie damit tödlich.

Vermutlich diente Schweigger eine kleinformatige graphische Darstellung des Themas, wie sie ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in illustrierten Ausgaben der Metamorphosen vor allem im niederländischen Raum anzutreffen sind, als Anregung. Illustrationen der Geschichte existieren bereits seit dem frühen 14. Jahrhundert, als der antike Mythos wiederentdeckt und christlichen Moralvorstellungen angepasst wurde.<sup>426</sup> Während zunächst der Moment im Bild festgehalten wurde, in dem Kephalos auf Prokris mit dem Pfeil zielt oder sie gerade erst getroffen hat, wobei beide Protagonisten stehend dargestellt sind, bildete Piero di Cosimo um 1500 einen neuen Darstellungstypus aus, der in mehrerer Hinsicht vorbildhaft werden sollte: Auf Pieros Tafel, die heute in London aufbewahrt wird<sup>427</sup>, liegt Prokris' Körper auf dem Boden und ist nur leicht bekleidet, wodurch eine dezidiert erotische Wirkung von ihr ausgeht. An ihrem Kopf sitzt ein Faun, der sich behutsam über Prokris beugt und sie an Kopf und Schultern berührt. Erst auf den zweiten Blick fallen Prokris' Wunden an Hals und Handgelenk ins Auge und verweisen darauf, dass es sich bei der dargestellten Szene nicht um den zärtlichen Beginn einer Liebesgeschichte (Faun findet schlafende Nymphe auf), sondern um ihr tragisches Ende handelt. Das erotische Moment wurde in späteren Umsetzungen der Szene, beispielsweise von Baldassare Peruzzi oder Paolo Veronese, beibehalten, wobei Prokris

um 1690, Elfenbein,  $26 \times 15,9$  cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv.-Nr. 2011.12; vgl. Getty Museum Collection Database, <https://www.getty.edu/art/collection/object/109ETD> (Zugriff vom 12.04.2022).

425 Ovid, *Metamorphosen*, 7. Buch, 671–865 und *Ars amatoria* 3.685–746. Weitere Fassungen bei Ovid (Ed. Bömer 1976), S. 366–404.

426 Eine grundlegende Untersuchung der Rezeption des Mythos vom 14. bis 17. Jahrhundert unter Berücksichtigung literarischer Texte und der Ausbildung verschiedener Darstellungstypen legte Irvin Lavin vor; vgl. Lavin 1954.

427 Piero di Cosimo, Ein Satyr, den Tod einer Nymphe beklagend,  $65,4 \times 184,2$  cm, um 1495, London, National Gallery, Inv.-Nr. NG698. Zu den Parallelen zu Niccolò da Correggios Theaterstück *Cefalo*, das am 21. Januar 1487 anlässlich einer Hochzeit am Hof von Ferrara aufgeführt wurde, siehe Lavin 1954, S. 271.





Abb. 40 Georg Schweigger, Kephalos und Prokris, zweite Fassung, Solnhofener Stein, 1643, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Kat. S 6)

bereits tot oder mit leicht geöffneten Augen noch mit dem Tode ringend dargestellt wird.<sup>428</sup> Kephalos, der in Pieros Version gar nicht anwesend ist, wird entweder herbeieilend oder der Sterbenden beistehend gezeigt. Der todbringende Pfeil steckt dabei noch in Prokris' Bauch, in manchen Fassungen versucht einer der beiden, ihn herauszuziehen.

Für die Komposition, die Schweigger gewählt hat, müssen mehrere graphische Blätter als Vorlagen in Betracht gezogen werden. Bei Peter van der Borchts Illustration für eine 1591 in Antwerpen verlegte Ausgabe von Ovids *Metamorphosen*<sup>429</sup> handelt es sich um die früheste bekannte druckgraphische Fassung, in der Kephalos – ähnlich wie in Schweiggers Relief – hinter Prokris sitzt und versucht, der Sterbenden den Pfeil aus der Brust zu ziehen.<sup>430</sup> Auch ein 1616 von Crispijn van de Passe nach einer Komposition von Paulus Moreelse gestochenes Blatt (Abb. 41) weist in der Haltung der Protagonisten wie auch der Gestaltung der Landschaft große Ähnlichkeiten mit Schweiggers Arbeit auf. Die Haltung des linken Arms der Prokris,

428 Baldassare Peruzzi, Wagen der Aurora und Prokris vom Pfeil des Kephalos getroffen, Freskomalerei, 1518/19, Rom, Villa Farnesina, Sala delle Prospettive, Ostseite; vgl. Lavin 1954, S. 264 und 282 mit Abb. auf Tf. 39 e). Paolo Veronese, Kephalos und Prokris, Öl auf Leinwand, ca. 1580, Straßburg, Musée des Beaux-Arts.

429 Peter van der Borch, Tod der Prokris, in: P. Ovidii Nasonis Metamorphoses argumentis breuioribus/ ex Luctatio Grammatico collectis expositae; una cum viuis singularum transformationum iconibus in aes incisus, Antverpiae: Ex officina plantiniana, apud viduam, & Ioannem Moretum [1591], Tf. XIII; vgl. Lavin 1954, S. 285.

430 Lavin 1954, S. 285.



Abb. 41 Crispijn van de Passe nach Paulus Moreelse, Der Tod der Prokris, Kupferstich, 1616

der über ihren Kopf gelegt ist, lässt dagegen auch auf die Kenntnis anderer Graphiken schließen.<sup>431</sup>

Wie beim Susanna-Relief darf auch bei den Kephalos und Prokris-Reliefs bezweifelt werden, dass die Inszenierung des nackten weiblichen Körpers die alleinige Rolle bei der Themenwahl spielte. Der gelehrte Betrachter, der mit dem antiken Mythos vertraut war, wird die Darstellung auch als Einladung zur Reflexion über eheliche Treue, Vertrauen und Eifersucht verstanden haben, da diese Aspekte eine zentrale Rolle in der Erzählung spielen.<sup>432</sup> Erst Prokris' Misstrauen in die Treue ihres Gatten hatte zu dem tragischen Unfall geführt. Mehrere Indizien sprechen dafür, dass der Mythos bereits in der italienischen Frührenaissance als besonders adäquat für Frischvermählte angesehen wurde.<sup>433</sup> In Antwerpen wurde in der Mitte des 16. Jahrhunderts die Erzählung im Rahmen eines Sinnspiels sogar für die Vermittlung eines neuen Ehekonzepts in der Nachfolge Erasmus von Rotterdams Lob der Ehe (*Emcomium*

431 Für eine ausführliche Diskussion möglicher druckgraphischer Vorlagen siehe Kat. S 2.

432 Zu den weiteren Episoden des Mythos, die in der bildenden Kunst verarbeitet wurden, sind Kephalos' Entführung durch Aurora (vgl. Pigler 1974, II, S. 55–58) und die Versöhnung bzw. Übergabe der Geschenke zu zählen (siehe Walter 2001, S. 163–176).

433 So wurde Niccoló da Correggios Theaterstück *Cefalo* am 21. Januar 1487 anlässlich einer Hochzeit am Hof von Ferrara aufgeführt, siehe Lavin 1954, S. 271. Dazu passt auch, dass es sich bei Piero di Cosimos Tafel vermutlich um eine Spalliera-Tafel handeln soll, also ein Wandpaneel, das zur Ausstattung von Hochzeitszimmern diente; vgl. Barriaault 1994, S. 101, Anm. 17.

*matrimonii*) in Anspruch genommen.<sup>434</sup> In Johann Fischarts erstmals 1578 publiziertem *Philosophischen Ehezuchtbüchlein* wird auf die Erzählung unter dem Abschnitt „Eheliche Ermahnung oder Ehegesetz“ eingegangen.<sup>435</sup> Die beigelegte Illustration, die vermutlich auf eine Erfindung Tobias Stimmers zurückgeht, weist jedoch zu große Abweichungen zu Schweiggers Relief auf, um als potentiell Vorbild in Betracht gezogen zu werden.<sup>436</sup> Dennoch darf angenommen werden, dass auch Schweiggers Reliefs als Gaben im Kontext einer Eheschließung fungierten.<sup>437</sup>

### Das Leben Johannes des Täufers

Sieben der erhaltenen Reliefs stellen Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers dar: Die Verkündigung an Zacharias, die Heimsuchung Mariä, die Geburt Johannes des Täufers, die Taufe Christi und die Predigt des Johannes, wobei sich von der Johannespredigt drei leicht voneinander abweichende Ausführungen erhalten haben (Kat. S 5, S 6, S 9, S 10, S 11, S 12, S 13).<sup>438</sup>

Mit dem Aufgreifen dieses Themenkreises stellte sich Schweigger in eine lange Tradition von Darstellungen des Heiligen, die ihren Anfang in der frühchristlichen Zeit nahm. Aufgrund seiner Rolle als letzter und größter Prophet des Alten Testaments und Vorläufer (*Prodromos*) von Christus zählt Johannes bis heute zu den bedeutendsten Heiligen der orthodoxen und katholischen Kirche.<sup>439</sup> Als Quellen für Johannes' Leben dienen die vier Evangelien der Bibel. Ihnen zufolge verkündete der Engel Gabriel dem Hohepriester Zacharias, dass er und seine Frau Elisabeth einen Sohn bekommen würden. Johannes wurde nur sechs Monate vor Christus geboren und ist mit dessen Wirken eng verbunden, da er nach einem asketischen Leben in der Wüste im Jordantal als Bußprediger und Täufer tätig wurde und auch Jesus von Nazareth taufte. Kurz nach der Taufe Jesu wurde Johannes festgenommen und unter König Herodes hingerichtet.

Während Johannes der Täufer zunächst in Einzeldarstellungen oder innerhalb von Figurenzyklen oder -gruppen dargestellt wurde, waren ab dem 13. Jahrhundert auch Zyklen mit Szenen aus dem Leben des Heiligen verbreitet. Die erhaltenen Beispiele entstammen verschiedener Gattungen: als Fresken traten Johanneszyklen vermehrt im Kirchenraum und in Baptisterien auf, in Form von Reliefkunst an Portalen, Chorschranken und Altären, zudem haben sich Beispiele aus der Glasmalerei, Ikonen- und Buchmalerei erhalten.<sup>440</sup> In der frühen Neuzeit emanzipierten sich einige Motive aus dem zyklischen Zusammenhang der Vita und wurden zunehmend auch als Einzelszenen dargestellt. Am häufigsten gezeigt wurden die

434 Vgl. Herk 2011.

435 Johann Fischart: *Das Philosophische Ehezuchtbüchlein*, Straßburg (Bernhard Jobin) 1578.

436 Für eine Zeichnung Rudolf Meyers aus dem Jahr 1635, die sich auf die Illustration in Fischarts *Ehezuchtbüchlein* bezieht, siehe Riether 2002, Kat.-Nr. 125.

437 Im deutschsprachigen Raum sind erst für das späte 17. Jahrhundert theatralische Aufführungen des Mythos belegt: Die ausgesöhnte Eifersucht/Oder Cephalus und Procris: Auf dem Hoch-Fürstlichen Schau-Platze Neu-Augustus-Burg Zu Weißenfels In Einer Opera, MDCLXXXIX [Komp.: Johann Philipp Krieger, Textverf.: Paul Thymich], [Weißenfels] [1689]; Procris und Cephalus: In einem Sing-Spiele vorgestellt auf dem Braunschweigischen Schau-Platz [Komp.: Reinhard Keiser, Textverf.: Friedrich Christian Bressand], Braunschweig 1694.

438 Siehe Kat. S 10–S 12.

439 Vgl. LCI, s. v. Johannes der Täufer (Elisabeth Weis), Sp. 164 f.

440 Ebd., Sp. 176–178.



Taufe Jesu, die Predigt, das Martyrium, die Begegnung des kleinen Johannes mit Elisabeth und Maria mit Jesus sowie Johannes in der Wüste.<sup>441</sup>

In die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts und ins frühe 17. Jahrhundert, also nur wenige Jahrzehnte vor Schweiggers Reliefzyklus, datieren mehrere graphische Serien mit Szenen aus dem Leben des Heiligen. 1564 verlegte Philip Galle in Antwerpen eine Folge von sechs Szenen aus dem Leben des Johannes, die Marten van Heemskerck stach.<sup>442</sup> Eine wohl zwischen 1580 und 1600 von Jan Baptista Vrients (1552–1612) ebenfalls in Antwerpen publizierte *Vita B. Ioannis Baptistæ* enthält 21 Illustrationen von Szenen aus dem Leben des Johannes, die von Jacob de Weert nach Zeichnungen von Maarten de Vos gestochen wurden.<sup>443</sup> Im Jahr 1617 brachte der deutsche Graphiker Theodor Krüger in Florenz eine Folge von Drucken nach Andrea del Sartos Fresken des Johannes-Zyklus im Florentiner Chiostrò dello Scalzo heraus.<sup>444</sup> Eine von Carel Galle publizierte Serie von zehn Blättern, die Cornelis Galle nach Zeichnungen Jan van der Straets stach, erschien vor 1625.<sup>445</sup>

Wie diese graphischen Zyklen Schweiggers Reliefserie beeinflussten, wird jedoch erst zu einem späteren Zeitpunkt erläutert werden. Da die bisherige Rezeption der Johannes-Reliefs eng mit Schweiggers Rückgriff auf die Graphik Albrecht Dürers verwoben ist, wird in Kapitel 3.2.3 zunächst dieser Bezug dargelegt, bevor in Kapitel VI weitere visuelle und konzeptionelle Einflüsse, die wiederum eng mit Überlegungen zur Auswahl der Szenen und zum potentiellen Adressatenkreis zusammenhängen, diskutiert werden. Den späteren Ausführungen sei jedoch die Beobachtung vorangestellt, dass in der deutschen Kleinplastik des 17. Jahrhunderts Szenen aus dem Johannesleben keine typischen Bildgegenstände waren. Die wenigen Vergleichsbeispiele, die sich erhalten haben, lassen auf eine andere geographische Herkunft schließen und/oder stammen aus anderen Funktionskontexten. So deutet die Verwendung des Materials Alabaster darauf hin, dass ein heute in Berlin aufbewahrtes Relief mit der Taufe Christi in den Niederlanden entstanden ist beziehungsweise von einem niederländischen Meister gearbeitet wurde.<sup>446</sup> Das Relief mit der Taufe Christi, das zusammen mit sechs anderen Szenen aus dem Leben Christi die Kanzel des Lübecker Doms schmückt, stammt aus der Werkstatt des flämischen Alabasterschneiders Willem van den Broeck und wurde in den Jahren 1568–72 geschaffen.<sup>447</sup> Während Herkunft und Datierung eines Reliefs mit der Darstellung der Johannes-Predigt im Bremer Dom St. Petri bis heute ungeklärt sind,<sup>448</sup> hat sich mit dem von Johann Brenck für das Taufbecken der Petrikerche im oberfränkischen Kulmbach gearbeiteten Relief der Taufe Christi auch ein Beispiel erhalten, das nachweislich von einem süddeutschen Bild-

441 Ebd., Sp. 178.

442 Marten van Heemskerck, sechs Szenen aus dem Leben des Johannes, 1564, Platte; siehe VKK, <http://diglib.hab.de/?grafik=graph-a1-782t-1> bis <http://diglib.hab.de/?grafik=graph-a1-782t-6>; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Sign.: Graph. A1: 782t.1 bis Graph. A1: 782t.6 (Zugriff vom 10.12.2021).

443 Vgl. British Museum Collection Database, Reg. Nr. 1868,0612.535–1868,0612.540; vgl. Hollstein (Dutch & Flemish) 545–566.

444 „Vita D. Ioannis Baptistæ ex archetypo Andreae Sartii Flor. Pict. celeberr. ad vivum expressa“. Die Serie besteht neben 12 Reproduktionsstichen der Grisaille-Freskos von Andrea del Sarto und Franciabigio aus einem Titelblatt und einem Porträt Andrea del Sartos; vgl. British Museum Collection Database, Reg. Nr. M,28.1.; Hollstein German 30–43.

445 Vgl. VKK, <http://diglib.hab.de/?grafik=graph-a1-781f> (Zugriff vom 10.12.2021); Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Sign.: Graph. A1: 781 a – Graph. A1: 781 f. Reg. Nr. 1937,0915.299, Hollstein (Dutch & Flemish), Bd. VII, S. 64, Nr. 35–44.

446 Unbekannter Künstler, Alabaster, 12,6 × 10,5 cm, 1640er Jahre; vgl. Vöge 1910, Nr. 398 und Samml. Kat. Berlin 1930, S. 118, Kat.-Nr. 846.

447 Willem van den Broeck, Reliefs für die Kanzel des Lübecker Doms, 1568–72; vgl. Lipińska 2015, S. 86 f.

448 Fitger 1876, S. 46 und Weibezahn 2013.

hauer stammt und zur gleichen Zeit entstanden ist wie Schweiggers kleinformatige Reliefs.<sup>449</sup> Alle Vergleichsbeispiele weisen jedoch große formale Unterschiede zu Schweiggers Arbeiten auf, weshalb sie keine Anknüpfungspunkte hinsichtlich eines potentiellen Vorbilds bieten. Auch auf die Frage nach der möglichen Funktion und dem Adressatenkreis von Schweiggers Reliefs geben sie keine Antwort. Das Berliner Alabaster-Relief der Taufe Christi weist zwar ein ähnliches Format auf wie Schweiggers Arbeiten, doch sind keine Dokumente bekannt, die Aufschluss über die Provenienz oder gar die ursprüngliche Bestimmung des Stückes geben würden. Auch was die Nürnberger Kunst der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts betrifft, lässt sich keine besondere Vorliebe für das Thema des Johanneslebens feststellen, mit der sich Schweiggers Auswahl besser erklären ließe.<sup>450</sup>

Die Untersuchung der Reliefthemen hat vor Augen geführt, dass Schweiggers Auswahl weder für die kleinformatige Reliefplastik seiner Zeit noch für eine konkrete frühere Epoche typisch war. Der Vergleich mit zeitnahen druckgraphischen Arbeiten und Schriften hat vielmehr deutlich gemacht, dass die von Schweigger behandelten Themen sowohl zu seiner Zeit als auch darüber hinaus aktuell waren, oder anders gesagt, dass sie in bestimmten Kontexten eine Aussagekraft besaßen, die nicht an Epochen gebunden war.

### 3.2.2 Formale Aspekte der Reliefs: Material, Format, Relieftchnik

Schon für seine früheste bekannte Arbeit überhaupt, das 1633 datierte Hochrelief von *Gustav II. Adolf von Schweden auf dem Totenbett* (Kat. S 1), hatte Georg Schweigger Solnhofener Stein verwendet. Neben diesem Objekt und den szenischen Reliefs, die im Zentrum des vorliegenden Kapitels stehen, haben sich von Schweigger noch drei kleinformatige Bildnismedaillons aus Solnhofener Stein erhalten, die ebenfalls in den 1640er Jahren entstanden sind.<sup>451</sup> Margarete Schuster vertrat die Auffassung, dass die Wahl des Materials zu dieser Zeit eine Ausnahme darstelle, was sie als ein Indiz für die „historisierende Tendenz“ der Reliefs deutete.<sup>452</sup> Im Folgenden soll nachgezeichnet werden, in welchem zeitlichen Rahmen und in welchen funktionalen und inhaltlichen Kontexten Solnhofener Stein Verwendung fand, um zu klären, ob Schweigger mit seiner Entscheidung für dieses Material tatsächlich auf eine frühere Epoche verweisen wollte.

Der cremefarbene bis ockergelbe Stein, der in der Mittleren Frankenalb in Mittelfranken abgebaut wird und bereits in der Antike als Material für Fußböden Verwendung fand,<sup>453</sup> wurde

449 Johann Brenck, Taufe Jesu, Relief am Taufstein der Kulmbacher Petrikirche, Alabaster, 1647; vgl. Schweikert 2002, S. 68.

450 Hierzu wurden unter anderem die Werkverzeichnisse von Jobst Harrich, Georg Gärtner, Paul Juvenell und Hans Hoffmann durchgesehen. Lediglich von Paul Juvenell haben sich mehrere Fassungen einer Taufe Christi im Jordan erhalten. Bei derjenigen, die heute im Frankfurter Städelmuseum aufbewahrt wird, handelt es sich möglicherweise um Juvenells Meisterstück; vgl. Stüwe 1998, Kat.-Nr. D1. Für zwei weitere Fassungen, heute in Privatbesitz, siehe Stüwe 1998, Kat.-Nr. D5 und Kat.-Nr. \*D29.

1627 gab Johannes Herz eine Darstellung von Johannes dem Täufer als Probstück für die Aufnahme als Meister in das Handwerk der Flachmaler an das Rathaus ab; vgl. Johannes Herz, Johannes der Täufer, Öl auf Tannenholz, 93,7 × 93 cm, 1627, Museen der Stadt Nürnberg, Gemälde und Skulpturensammlung, Inv.-Nr. Gm 0053; vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 2012, Kat.-Nr. 15 (Ursula Kubach-Reutter). Auf Michael Herr soll eine heute verschollene Zeichnung einer Enthauptung des Johannes zurückgehen; vgl. Gatenbröcker 1997, Kat.-Nr. Z 362.

451 Siehe Kat. S 3, S 8 und S 14.

452 Schuster 1965, S. 67. Als weitere historisierende Merkmale nannte sie Motivwahl und Stilcharakter.

453 Grimm 1990, Bildteil, Gestein Nr. 179.

### 3.2 Die kleinformatischen Reliefs mit mythologischen und religiösen Szenen



Abb. 42 Tilman Riemenschneider, Kaisergrab, Solnhofener Stein, 1499–1513, Bamberg, Dom



Abb. 43 Hans Daucher, Maria mit Kind, Solnhofener Stein, 1520, Augsburg, Maximilianmuseum

von süddeutschen Bildhauern ab dem Beginn des 15. Jahrhunderts genutzt. Zum einen diente er als Material für kleinformatische Modelle, um Abformungen in Gips und Güsse von Plaketten oder Medaillen in Metall vorzunehmen,<sup>454</sup> zum anderen wurde er für Epitaphien und Grabmäler verwendet. Zu den prominentesten großformatigen Werken aus Solnhofener Stein gehört das Kaisergrab im Bamberger Dom, das in den Jahren 1499 bis 1513 in der Werkstatt Tilman Riemenschneiders geschaffen wurde (Abb. 42). Thomas Eser hat gezeigt, dass sich nur wenige Jahre später auch die Wertschätzung der kleinformatischen Kalksteinreliefs veränderte und Modelle fortan auch als autonome Kunstwerke angesehen wurden. Als Beleg für diesen Wandel dienen die acht Kalksteinreliefs mit Szenen aus dem Marienleben aus der Zeit zwischen 1430 und 1470, die um 1520/30 in einen Augsburger Altaraufsatz eingesetzt wurden.<sup>455</sup> Ungefähr zeitgleich ergänzte der Ulmer Bildhauer Hans Daucher ein Relief aus Solnhofener Stein mit farbigen Steinen und machte so aus einem Gussmodell ein Kunstkammerstück (Abb. 43).<sup>456</sup> Die Frage, ob ein Steinrelief ursprünglich als autonomes Kleinkunstwerk gedacht war oder vornehmlich dazu geschaffen wurde, um als Modell zu dienen, lässt sich jedoch auch für die Stücke, die zeitlich nach diesem von Eser beschriebenen Wandel entstanden sind, selten sicher beantworten. Hierfür gibt es mehrere Gründe: Wenn von einem Steinrelief keine entsprechenden Güsse existieren, kann dies zuallererst der lückenhaften Überlieferung geschuldet sein. Sind Fassungen aus Metall bekannt, können diese erst viele Jahre nach dem Steinrelief

454 Die fünf verschiedenen Verfahren werden erläutert bei Eser 1996, S. 52.

455 Augsburg, Maximilianmuseum, Inv.-Nr. DM VI, 6. Siehe hierzu ausführlich Eser 1996, S. 51 f. mit weiterführender Literatur und Abb. 177.

456 Hans Daucher, Relief Madonna mit Kind, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Maximilianmuseum, Inv.-Nr. 5703; vgl. Eser 1996, S. 54 und Kat.-Nr. 4, S. 99–105.



Abb. 44 Loy Hering, Romulus und Remus werden von ihrer Mutter Rhea Silvia fortgebracht, Solnhofener Stein, 1532–35, London, Victoria and Albert Museum

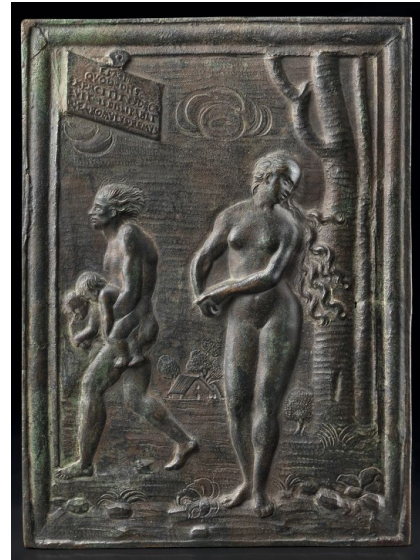


Abb. 45 Unbekannter Künstler, Bronzeguss, Exemplar Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

hergestellt worden sein. So wird beispielsweise für alle neun erhaltenen Plaketten nach Loy Herings 1535 datierten Relief mit der Darstellung Rhea Silvias mit ihren Kindern angenommen, dass es sich um freie Kopien handelt, die erst aus der Zeit nach 1600 stammen (Abb. 44 und 45).<sup>457</sup> Zugleich lässt sich nicht ausschließen, dass zeitnahe Abgüsse des Steinreliefs existierten, die sich jedoch nicht erhalten haben.<sup>458</sup>

Des Weiteren kann aufgrund der Tatsache, dass sich die Provenienzzgeschichte der Steinreliefs in den seltensten Fällen lückenlos rekonstruieren lässt, nicht nachvollzogen werden, ob sie bereits zu ihrer Entstehungszeit als Sammlerstücke gehandelt wurden oder erst mit einem gewissen zeitlichen Abstand dazu avancierten. So ist beispielsweise für Ludwig Krugs Steinrelief des *Sündenfalls*, von dem auch Metallgüsse angefertigt wurden, zwar bekannt, dass es aus der Berliner Königlichen Kunstammer stammt, aber nicht, wann genau es in diese eingegangen ist.<sup>459</sup>

Neben rechteckigen Reliefs mit szenischen Darstellungen oder Porträts, wie beispielsweise Loy Herings *Brustbild Philipps Pfalzgraf bei Rhein*<sup>460</sup>, wurden auch runde Modelle für Porträt-

457 Für eine Auflistung der Exemplare sowie einen Bericht der bisherigen Forschungsdiskussion siehe Weber 1975, Kat.-Nr. 758.

458 Solche, heute nicht mehr nachweisbaren Zwischenglieder könnten wiederum als Modelle für die späteren Abgüsse fungiert haben. Damit ließen sich auch die Abweichungen zwischen dem Steinrelief und den erhaltenen gegossenen Exemplaren erklären, siehe Weber 1975, Kat.-Nr. 758.

459 Für das Relief in Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. 805, und den Bleiguss in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 2392 vgl. Weber 1975, Nr. M 27 und 27.

460 Loy Hering, *Brustbild Philipps Pfalzgraf bei Rhein* (1480–1541), Bischof von Freising und Naumburg, Solnhofener Stein, 1524, 17,5 cm H., 12,8 cm B., 2 cm T.; Beschriftung: FAC ME SICVT/ VNNMEX MER =/ CENARIIS TVIS/ M. D. XXIII. — PHILIPPVS EPVS FRISINGEN PALAT=/ INVS RHENI XLIANNA MAGENS/



medaillen oder Medaillons als Sammlerstücke geschätzt. Letztere haben sich in großer Anzahl erhalten, wie zum Beispiel von den in Nürnberg tätigen Goldschmieden und Bildhauern Matthes Gebel und Peter Flötner. Festgehalten werden kann, dass die Stücke, die als Modelle für Abformungen in Gips fungierten, welche wiederum als Modelle für Metallgüsse dienten, aus rein technischen Gesichtspunkten nicht zu groß sein durften und in verhältnismäßig flachem Reliefstil gearbeitet sein mussten.

Parallel dazu wurden in der Zeit zwischen 1520 und 1550 auch Reliefs aus Solnhofener Stein hergestellt, die ein größeres Format und teilweise einen plastischeren Reliefstil aufweisen, der jedoch den Grad der Schweigerschen Reliefs, in denen große Teile rundplastisch ausgearbeitet sind, nie erreicht. Hierzu gehören beispielsweise die von Loy und Thomas Hering gearbeiteten Reliefs mit dem *Liebesgarten* und dem *Parisurteil*, die in



Abb. 46 Thomas Hering, Das Parisurteil, Solnhofener Stein, um 1529, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

den späten 1520er Jahren entstanden sind und ungefähr  $20 \times 20$  cm messen (Abb. 46).<sup>461</sup> Noch größer fielen die allegorische Darstellung der *Tugenden und Laster am Hof Karls des V.* aus, die Hans Daucher 1522 schuf<sup>462</sup> sowie ein Hans Ässlinger zugeschriebenes Relief, das die *Schlacht Karls des Großen gegen die Hunnen* bei Regensburg zeigt.<sup>463</sup> 1550 schuf Ässlinger für Herzog Albrecht V. von Bayern zwei Reliefs aus Solnhofener Stein, die Stiche Marc Antonio Raimondis reproduzieren, darunter das *Urteil des Paris* (Abb. 47) mit den Maßen  $30,1 \times 44,7$  cm.<sup>464</sup>

Aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts haben sich dann kaum noch Werke aus Solnhofener Stein erhalten, was sich wohl vor allem damit erklären lässt, dass zu dieser Zeit die süddeutsche Produktion von Kleinplastik generell stagnierte. Das Material fand weiterhin für Medaillenmodelle Verwendung,<sup>465</sup> aber der Bedarf an kleinformatischen Reliefs aus Stein scheint nun von den Mechelner Alabasterschnitzern gedeckt worden zu sein.<sup>466</sup> Als Beispiel

HANCEPPIGEM HABEBAT.; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 559; vgl. Objektkatalog GNM Nürnberg, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.559> (Zugriff vom 10.12.2021).

461 Loy Hering, Der Liebesgarten, Solnhofener Stein,  $23,4 \times 20,8$  cm, um 1525, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 5942; Thomas Hering, Das Parisurteil, Solnhofener Stein,  $22 \times 19,7$  cm, um 1529; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 1959; vgl. Reindl 1977, Kat.-Nr. A 38 und Kat.-Nr. C 1.

462 Hans Daucher, Tugenden und Laster am Hof Karls des V., Solnhofener Stein, 1522; New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 17.190.745.

463 Hans Ässlinger zugeschrieben, Schlacht Karls des Großen gegen die Hunnen bei Regensburg, Solnhofener Stein, Gotha, Sammlungen Schloss Friedenstein, Inv.-Nr. P 31; siehe Samml. Kat. Gotha 1995, Nr. 30 mit älterer Literatur.

464 Hans Ässlinger, Das Urteil des Paris, Solnhofener Stein, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 187.

465 Vgl. die Modelle von Tobias Wolff (ca. 1541–nach 1606 tätig) und Konrad Schreck (1555–1580 nachweisbar) im Objektkatalog GNM Nürnberg.

466 Vgl. Lipińska 2015, zu den kleinformatischen Reliefs v. a. Kap. 7.



Abb. 47 Hans Ässlinger, Urteil des Paris, Solnhofener Stein, 1550, München, Bayerisches Nationalmuseum

für diese Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die eine weite Verbreitung in Europa erfuhren, sei auf die Darstellung von *Lot und seinen Töchtern* verwiesen, von der neben zwei Versionen in Alabaster und einer in Marmor, die 1554 oder später von der Hand eines südniederländischen Bildhauers gearbeitet wurden (Abb. 48), auch Repliken aus Bronze und Wachs auf uns gekommen sind.<sup>467</sup>

Der in der Sekundärliteratur vermittelte Eindruck, dass Bildhauer in der Zeit um 1600 wieder verstärkt auf Solnhofener Stein zurückgriffen, ist der Tatsache geschuldet, dass viele unsignierte und undatierte Reliefs, deren Entstehung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht belegt werden konnte oder aufgrund stilistischer oder thematischer Besonderheiten zweifelhaft erschien, in diese Zeit datiert wurden. Zu diesen Werken zählen beispielsweise zwei Reliefs mit Halbfigurenporträts eines Mannes und einer Frau in Renaissancetypischer Kleidung, die als Fürst und Fürstin bezeichnet werden und aufgrund des Schädels, den die Frau in ihrer rechten Hand hält, als Vanitas-Darstellung gedeutet wurden.<sup>468</sup> Die frühere Forschung datierte die Reliefs aufgrund nicht weiter spezifizierter stilistischer Abweichungen sowie wegen der vermeintlichen Ähnlichkeit des Mannes mit Albrecht Dürer in die Zeit um

467 Zum Verhältnis der verschiedenen Versionen untereinander siehe Lipińska 2015, S. 257–260.

468 Unbekannter Künstler, Porträt eines bärtigen Mannes, sog. „Fürst“ und Porträt einer Frau mit Totenkopf, sog. „Fürstin“, Solnhofener Stein, 25,1 × 16 cm und 24,9 × 16,2 cm; München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 1009 und 1010; vgl. Eser 1996, Kat.-Nr. 19 und 20. Die Bleistiftbeschriftungen „Albertus Dürers“ und „Gemahlin Alb. Dürers“ auf den Rückseiten der Reliefs stammen wohl aus dem frühen 19. Jahrhundert und sind heute nicht mehr sichtbar.

1600.<sup>469</sup> Thomas Eser sprach sich jedoch zuletzt wieder für eine Zuschreibung an Hans Daucher und eine Datierung um 1510/15 aus. Das überzeugende Argument liefert ein Vergleich der Datumsangaben, die auf dem unteren Rand beider Reliefs eingeritzt sind: während auf dem Relief der Frau die römischen Buchstaben „M“, „D“ und „L“ mittig platziert wurden und die waagerechte Linierung bis zum Rand durchläuft, bricht die Datumsangabe auf dem Relief des Mannes auf der rechten Seite ab, was Eser damit erklärte, dass die Angabe zu einem späteren Zeitpunkt ergänzt werden sollte. Ein späterer Imitator hätte auf beiden Reliefs wohl eher eine vollständige Jahreszahl vermerkt.

Die von Bernhard Decker vorgeschlagene Datierung um 1600 für ein Relief mit dem Profilbildnis Kaiser Maximilians<sup>470</sup>, deren Zugehörigkeit zum soeben besprochenen Münchener Doppelporträt bereits von Theodor Müller angenommen wurde, bezeichnete Eser als „Verlegenheitslösung“.<sup>471</sup> Das Brustbild sei – wenn auch nicht von Dauchers Hand – so doch in die Zeit von 1510/15 zu datieren. Auch die Datierung eines von Decker an Bernhard Kern zugeschriebenen Reliefs mit der Darstellung von *Orpheus und Eurydike* muss mit Skepsis betrachtet werden.<sup>472</sup> Es zeigt das tragische Paar der griechischen Mythologie auf ganz ähnliche Weise wie eine von Peter Vischer um 1500 gegossene Plakette, von der sich mehrere Fassungen erhalten haben.<sup>473</sup> Aufgrund von Unterschieden in der Komposition, in der Figurengestaltung und im Format kann ausgeschlossen werden, dass es sich bei dem Relief um das Modell für diese Plaketten handelte. Jedoch muss auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass ein Bildhauer das Relief bereits kurz nach Vischers Plakette herstellte.<sup>474</sup>



Abb. 48 Unbekannter südniederländischer Bildhauer, Lot und seine Töchter, Alabaster, ca. 1554, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

469 Vgl. Samml. Kat. München, Nr. 278/279 und Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 41/42 (Bernhard Decker).

470 Unbekannter Künstler, Porträt Kaiser Maximilian I. im Profil nach links, Solnhofener Stein, 13,5 × 11 cm; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 713; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 43 (Bernhard Decker).

471 Eser 1996, S. 320.

472 Unbekannter Künstler (Bernhard Kern?), Orpheus und Eurydike, Kehlheimer Stein, 18,1 × 16,4 cm; Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.-Nr. 1926, 151; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 18 (Herbert Beck und Bernhard Decker). Schon Christian Theuerkauff fragte sich in der Ausstellungsbesprechung, um wen es sich eigentlich bei Bernhard Kern handeln sollte; vgl. Theuerkauff 1982, S. 55.

473 Von Peter Vischers d. J. 1514–1515 gegossenen Plaketten sind drei Exemplare aus Bronze bekannt; vgl. Weber 1975, Kat.-Nr. 29. Eine weitere, leicht davon abweichende Fassung befindet sich in Washington; siehe Weber 1975, Kat.-Nr. 30.

474 Laut Ernst Bange und Ingrid Weber handelt es sich bei dem Relief um eine von Ludwig Krug um 1530 gefertigte Wiederholung; vgl. Bange 1928, S. 76 und Weber 1975, S. 55 (zu Kat.-Nr. 29).





Abb. 49 Christoph Angermair, Versuchung Christi, Elfenbein, 1616, London, British Museum



Abb. 50 Leonhard Kern, Die Kreuzabnahme, Solnhofener Stein, 1640/50, New York, Metropolitan Museum

Die hier besprochenen Werke zeigen, dass also mitnichten von einem Wiederaufleben der Reliefkunst in Solnhofener Stein in der Zeit um 1600 gesprochen werden kann, und dass gerade die Arbeiten, die in dieser Zeit entstanden sein sollen, sehr kritisch betrachtet werden müssen.

Ab dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts betätigten sich wieder vermehrt süddeutsche Künstler im kleinformatigen Relief, nun jedoch vorwiegend in anderen Materialien. Der aus dem oberbayerischen Weilheim stammende Christoph Angermair (nach 1580–1631), der ab 1613 am Münchner Hof tätig war, schuf Reliefs aus Holz und Elfenbein, wie beispielsweise die 1616 datierte *Versuchung Christi* (Abb. 49).<sup>475</sup> Vom Forchtenberger Bildhauer Leonhard Kern (1588–1662) haben sich mehrere Reliefs aus Elfenbein und Alabaster erhalten<sup>476</sup>, darunter die *Kreuzabnahme*, die sich heute im Metropolitan Museum in New York befindet (Abb. 50).<sup>477</sup> Eine Generation später und somit in etwa zeitgleich mit Georg Schweigger waren Georg Pfründt (1603–1663) und Adam Lenckhardt (1610–1661) tätig, die ihre Reliefs jedoch aus Elfenbein herstellten. Von dem im mittelfränkischen Flachslanzen geborenen und bei Leonhard Kern geschulten Pfründt<sup>478</sup> haben sich mehrere Reliefs mit biblischen und mythologischen Motiven erhalten, wie beispielsweise *Ceres und Bacchus bei Venus* (Abb. 51).<sup>479</sup> Zu

475 Christoph Angermair, Die Versuchung Christi, Elfenbein, 16,25 × 12,1 cm, 1616, London, British Museum, Reg. Nr. 1856,0623.124; vgl. Grünwald 1975, S. 30–32.

476 Zu Leonhard Kern siehe Grünwald 1969 sowie aus der nachfolgend erschienenen Literatur v. a. Siebenmorgen 1990.

477 Leonhard Kern, Die Kreuzabnahme, Alabaster, 32,5 × 25,7 cm, ca. 1640–50, New York, The Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 2000. 283.

478 Zu Georg Pfründt siehe Theuerkauff 1974.

479 Georg Pfründt zugeschrieben, Ceres und Bacchus bei Venus, Elfenbein, 36,2 × 26 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer Inv.-Nr. KK 3665; vgl. Theuerkauff 1974, S. 88.





Abb. 51 Georg Pfürndt (?), Ceres und Bacchus bei Venus, Elfenbein, um 1640, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 52 Adam Lenckhardt, Die Beweinung Christi am Kreuz, Elfenbein, 1632, New York, Metropolitan Museum

den frühesten erhaltenen Werken des Würzburger Elfenbeinbildhauers Adam Lenckhardt, der ab 1642 als Kammerbildhauer des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein sowie in Wien tätig war, gehört eine *Beweinung Christi am Kreuz* (Abb. 52).<sup>480</sup>

Es haben sich aber auch einige Werke aus Solnhofener Stein erhalten, die erst mehrere Jahrzehnte nach Schweiggers Reliefs datieren und vermutlich in Österreich entstanden sind. Jedoch ist nur für die Gruppe von zwölf Medaillons mit Sybillen-Darstellungen die Autorschaft Johann Ignaz Bendl's (um 1650–um 1730) belegt (Abb. 53).<sup>481</sup> Die Materialwahl führte Thomas Kuster zu der Annahme, dass der vermutlich im Prag der 1650er Jahre geborene und in den 1680er Jahren im Umkreis des Hofes Kaiser Leopolds I. in Wien dokumentierte Bildhauer zunächst in Süddeutschland tätig war.<sup>482</sup> Auch ließe sich die Entscheidung für Solnhofener Stein mit seiner Kenntnis der bereits angesprochenen Tradition des Materials als Medaillenmodell

480 Himmelfahrt Mariens, Elfenbein, 27,6 × 14,6 cm; New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 24.80.88; Beweinung Christi, Elfenbein, 27,6 × 14,6 cm; New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 24.80.87. Zu Adam Lenckhardt siehe Theuerkauff 1965.

481 Johann Ignaz Bendl, Zwölf Medaillons mit Sybillendarstellungen, zwischen 67 und 69 mm Dm, Solnhofener Stein, zwischen 1680 und 1690, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. 4367, 4369, 4373, 4377, 4379, 4381, 4395, 4400, 4403, 4407, 4412, 4415; vgl. Theuerkauff 1991, S. 269f. und Kuster 2011. Fünf der Medaillons sind mit „BENDL“ signiert.

482 Kuster 2011, S. 169.



Abb. 53 Johann Ignaz Bendl, Sibylla Cymeriana, Solnhofener Stein, um 1670, Wien, Kunsthistorisches Museum

erklären, wobei für die Wiener Porträtreliefs keine entsprechenden Güsse bekannt sind. Ein Relief aus Solnhofener Stein, das die *Versorgung des Heiligen Sebastians durch die Heilige Irene* zeigt, schrieb Christian Theuerkauff aufgrund großer stilistischer Parallelen zu den Sybillen-Reliefs, aber auch zu anderen gesicherten Werken, ebenfalls Bendl zu.<sup>483</sup> Des Weiteren befindet sich im Germanischen Nationalmuseum ein Relief mit dem *Martyrium der Heiligen Barbara*, das vom Vorbesitzer Max Pickert für ein Werk Georg Schweiggers gehalten wurde, jedoch sowohl in der Reliefgestaltung als auch in der Figurenauffassung wesentliche Unterschiede zu Schweiggers sicher zugeschriebenen Werken aufweist.<sup>484</sup> Theuerkauff rückte die Arbeit in den Umkreis Bendls und datierte sie ins späte 17. Jahrhundert, Claudia Maué hält sogar eine Entstehung im späteren 18. Jahrhundert für möglich.<sup>485</sup>

Der erhaltene Bestand an kleinplastischen Reliefs bestätigt, dass Schweiggers Entscheidung für das Material Solnhofener Stein in den 1640er Jahren tatsächlich eine Ausnahme darstellte. Jedoch handelt es sich dabei nicht – wie bislang suggeriert wurde – um die einzige spätere Verwendung des Materials. Wie hier gezeigt werden konnte, wurden noch um 1700 Reliefs aus Solnhofener Stein geschaffen. Die vorgestellten Beispiele belegen, dass eine Entscheidung für das Material nicht zwingend auch einen Rekurs auf jene Epoche bedeuten musste, in der sich Solnhofener Stein der größten Beliebtheit erfreut hatte. Sowohl die Sybillen-Medaillons als auch die beiden szenischen Reliefs weisen keinerlei Reminiszenzen an die deutsche Renaissance auf, sondern sind eindeutig im Zeitstil gearbeitet.

Vor allem in der Relieftchnik weisen Schweiggers Reliefs große Unterschiede zu den Arbeiten auf, die in den 1520er bis 1530er Jahren hergestellt wurden. So ließ Schweigger am unteren Rand und teilweise auch an den Seiten verhältnismäßig tiefe und massive Blöcke stehen, während er im übrigen Bereich viel Material abarbeitete. Dadurch war es dem Bildhauer möglich, große Teile der Figuren oder Ausstattungselemente in vorderster Ebene freiplastisch zu gestalten, wie beispielsweise die Rückenfigur des Soldaten mit mächtigem Kopfschmuck in den Predigt-darstellungen (Abb. 54), die zentralen Frauenfiguren in der Brügger *Heimsuchung Mariens* (Abb. 55) oder Johannes in der Wiener *Taufe Christi* (Abb. 56). Selbst filigrane und technisch riskante Elemente wie Waffenstiele oder Johannes' Kreuzstab arbeitete Schweigger vollrund aus. Im Unterschied dazu sind die meisten Reliefs aus den ersten Jahrzehnten des

483 Johann Ignaz Bendl zugeschrieben, Die Heilige Irene versorgt die Wunden des Heiligen Sebastian, Solnhofener Stein, 23,5 × 15,5 cm, nach 1690, Privatsammlung; vgl. Theuerkauff 1991, hier besonders S. 243.

484 Österreich oder Bayern, um 1700 (?), Das Martyrium der Heiligen Barbara, Solnhofener Stein, 21,1 × 17,2 cm; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 2201; vgl. Samml. Kat. Nürnberg 2005, Kat.-Nr. 216 (Claudia Maué).

485 Vgl. Theuerkauff 1991, S. 254–256 und Samml. Kat. Nürnberg 2005, Kat.-Nr. 216 (Claudia Maué).



3.2 Die kleinformatigen Reliefs mit mythologischen und religiösen Szenen



Abb. 54 Georg Schweigger, Johannespredigt, zweite Fassung, Solnhofener Stein, 1646, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Kat. S 11)



Abb. 55 Figurendetail in der Heimsuchung Mariens, Brügge, Grootseminarie Ten Duinen (Kat. S 7)

16. Jahrhunderts, wie etwa Ludwig Krugs Tafel mit dem *Sündenfall* oder Viktor Kaysers *Susanna und die beiden Alten*, eher flach gearbeitet. Lediglich in Loy Herings Reliefs finden sich Ansätze zum Halbreief sowie sehr überschaubar auch freiplastische Elemente wie beispielsweise die Hand der Rhea Silvia im bereits erwähnten Relief mit einer Szene aus der Sage um Romulus und Remus (Abb. 44).<sup>486</sup>

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der flache Reliefstil der Renaissance-Reliefs mit der Nutzung als Modelle für Abformungen in Gips oder Güsse in Metall zusammenhängt. Für Schweiggers Reliefs ist eine solche Verwendung auszuschließen, da sie in technischer Hinsicht mit zu großen Risiken verbunden gewesen wäre.

Die Tendenz, große Teile des Reliefs der Vollplastik anzunähern, tritt jedoch nicht erstmalig in Schweiggers Reliefs auf, sondern lässt sich bereits in der deutschen Reliefkunst um 1520 feststellen, worauf schon Margarete Schuster aufmerksam gemacht hat.<sup>487</sup> Allerdings waren diese Werke nicht aus Stein, sondern aus Holz geschnitzt und meist erheblich größeren Maßstabes. So sind beispielsweise in der Haupttafel mit der *Anbetung* des 1520–1523 von Veit Stoss geschaffenen Bamberger Marienaltars viele Figuren weitestgehend rundplastisch gestaltet

486 Loy Hering, Romulus und Remus werden von ihrer Mutter Rhea Silvia fortgebracht, um 1532–35, Solnhofener Stein, 22,8 × 17,4 cm; London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 4888-1858; vgl. Reindl 1977, Kat.-Nr. A 63 und Jopek 2002, Kat.-Nr. 22.

487 Schuster 1965, S. 70.



(Abb. 57). Auch im *Sündenfall*-Relief des Meisters IP (Abb. 58)<sup>488</sup> sind Adam und Eva sowie verschiedene Tiere vollplastisch ausgearbeitet und das Blattwerk beeindruckend filigran geschnitzt. Im Unterschied zu diesen Reliefs der deutschen Renaissance, in denen es kaum zu Überschneidungen kommt und in denen die Zwischenräume bisweilen einfach mit Elementen kleineren Maßstabs aufgefüllt werden, schafft Schweigger jedoch einen perspektivisch gestaffelten Raum, in dem die verschiedenen Reliefstufen sinnfölig zwischen Vorder- und Mittelgrund vermitteln. Schon Ernst Förster war bei seiner Besprechung des Reliefs mit der *Geburt und Namengebung Johannes des Täufers* (Kat. S 5) auf diese Qualität eingegangen:

„Es [das Relief, Erg. d. Verf.] ist ganz wie ein Gemälde componiert, als ständen dem Bildhauer die Vortheile perspectivischer Zeichnung zu Gebote wie dem Maler, so dass wir Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund, in letzterem sogar einen geöffneten Wandschrank und eine Aussicht in die freie Landschaft vor uns haben.“<sup>489</sup>

Die von Förster beschriebene räumliche Organisation und der Vergleich des Reliefbildes mit einem Gemälde scheint implizit die theoretischen Auffassungen zur Reliefkunst aufzugreifen, die Giorgio Vasari in der Einleitung zu den *Tre arti del disegno cioè Architettura, Scultura e Pittura* der ersten (1550) und zweiten (1568) Ausgabe seiner *Vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori* im Abschnitt über die Bildhauerei darlegte.<sup>490</sup> Mit der Einteilung in die drei Kategorien „mezzo rilievo“, „basso rilievo“ und „basso e schiacciato rilievo“ war Vasari nicht der erste Kunsttheoretiker, der sich mit dem Begriff des „rilievo“ auseinandersetzte, jedoch der erste, der sich dabei auf die Gattung der Skulptur konzentrierte.<sup>491</sup> Die von Vasari als „mezzo rilievo“, also „Halbrelief“ bezeichnete Relieftechnik, der Schweig-



Abb. 56 Detail aus der Taufe Christi, Wien, Kunsthistorisches Museum (Kat. S 13)

488 Meister IP, Der Sündenfall, Birnbaum lasiert, 64,5 × 46,5 cm; Gotha, Sammlungen Schloss Friedenstein, Inv.-Nr. P 29; vgl. Samml. Kat. Gotha 1995, Nr. 28.

489 Förster 1861, S. 29.

490 Vasari 1568, Capitolo X, De' bassi e de' mezzi rilievi; la difficoltà del fargli, et in che consista il condurgli a perfezione, S. 92.

491 Zur Entwicklung des Begriffs „rilievo“ in der Traktatliteratur vor Vasari vgl. Niehaus 1998, Kapitel „Relievo“ – Begriff und Bedeutung, S. 17–45.



Abb. 57 Veit Stoß, Die Geburt Jesu, mittleres Relief des Bamberger Marienaltars, Lindenholz, 1520–23, Bamberg, Dom



Abb. 58 Meister IP, Der Sündenfall, Birnbaum, nach 1525, Gotha, Sammlungen Schloss Friedenstein

gers Tafeln zuzuordnen sind, ist mit dem Aufbau eines Gemäldes vergleichbar: Die Hauptfiguren seien darin mindestens halbrund ausgearbeitet und würden die Figuren, die sich dahinter befinden, verdecken. Die hinteren Figuren seien von geringerer Größe und in abnehmender Plastizität darzustellen, wobei der Hintergrund, der in der Regel von Häusern oder einer Landschaft gebildet werde, ganz flach zu arbeiten sei. Die besondere Herausforderung dieser Technik liegt Vasari zufolge in der Gestaltung perspektivischer Verkürzungen. Besonders gut hätten diese Relieftchnik die Bildhauer der Antike auszuüben gewusst. Daher lässt sich die seit dem 15. Jahrhundert spürbar steigende Produktivität in der italienischen Steinbildhauerei sicher auch mit der vermehrten Auseinandersetzung der Künstler mit antiker Bildhauerkunst in Form von Sarkophagreliefs und Bauskulptur erklären – als bedeutende Protagonisten der Reliefkunst der frühen Neuzeit seien an dieser Stelle nur Donatello, Filippo Brunelleschi und Luca della Robbia erwähnt. Nördlich der Alpen erfuhr die Reliefkunst etwas verzögert eine neue Konjunktur: hier wie da wurde sie zur Gestaltung von Grabmälern, Epitaphien, Kanzeln, Taufbecken sowie von Fassaden und Innenräumen profaner Bauten (Portale, Wandgestaltung, Kamine) eingesetzt. Als wichtige Vertreter der Reliefkunst im mainfränkischen Raum ist die Bildhauerfamilie Juncker zu erwähnen. Margarete Schuster sah Georg Schweigger stilistisch in der Nachfolge der Reliefkunst von Zacharias Juncker. Tatsächlich bestehen zwischen dem 1620/30 von Zacharias Juncker geschaffenen Alabasterrelief mit der Darstellung des von Engeln gestützten Franziskus<sup>492</sup> (Abb. 59) und Schweiggers Reliefs Parallelen. So ist beispielsweise die Größe der Figuren im Verhältnis zum Bildfeld, die differenzierte Tiefenstaffelung und die freiplastische Ausarbeitung einiger Arma Christi wie das Kreuz mit Lanze und Ysop-

492 Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität, Inv.-Nr. H 1097; vgl. Ausst. Kat. Aschaffenburg 2014, Kat.-Nr. 31 (Beatrice Söder).



zweig und Peitsche mit Schweiggers Reliefstil vergleichbar. Aufgrund des viel größeren Formats von Junckers Arbeit – das Relief ist mit  $54,5 \times 40$  cm mehr als doppelt so groß wie Schweiggers Tafeln – ist der Vergleich jedoch nicht unproblematisch. Auch bleibt im Dunkeln, auf welchem Weg Junckers Reliefstil an Schweigger vermittelt worden sein soll.

In Hinblick auf die formalen Kriterien von Schweiggers Reliefs sollen zwei weitere Bezüge aufgezeigt werden, die in der Forschung bislang noch nicht diskutiert wurden:

Zum einen fällt die Nähe von Schweiggers Reliefs zu ähnlich großen und nur wenig früher oder zeitgleich entstandenen Reliefs aus Elfenbein auf. So ist der Raum in Adam Lenckhardts *Beweinung* (Abb. 50) ganz ähnlich wie Schweiggers Reliefräume gestaffelt. Die Figuren in der vorderen Ebene sind teilweise rundplastisch ausgearbeitet (Christus, Maria Magdalena, das Salbgefäß), während die Figuren, die etwas weiter vom Betrachter entfernt sind, wie die beiden Männer am linken Bildrand, im Halbre Relief gestaltet sind.

Die Landschaft im Hintergrund ist schließlich im Flachrelief gezeichnet. Bei der Deutung von Schweiggers Materialwahl wurde bislang nicht auf die formalen Ähnlichkeiten zwischen Solnhofener Stein und Elfenbein hingewiesen. Beide Materialien haben eine leicht gelbliche Farbe und können glänzend poliert werden. Es sollte daher in Betracht gezogen werden, dass Schweiggers Rückgriff auf den Solnhofener Stein nicht zwingend als ein bewusster Rekurs auf die Zeit der deutschen Hochrenaissance gedeutet werden muss, sondern auch in der Ähnlichkeit mit Elfenbein begründet liegen könnte. Kleinplastische Werke aus dem kostbaren Material erfuhren gerade in den 1640er Jahren in Wien eine enorme Konjunktur.<sup>493</sup> Da Elfenbein überaus kostspielig war, entstanden die meisten Werke in diesem Material als Auftragsarbeiten an den Höfen.<sup>494</sup> Neben dem Wiener Kaiserhof, für den im Lauf des 17. Jahrhunderts neben Adam Lenckhardt der Meister der Sebastiansmartyrien, Johann Ignaz Bendl und Ignaz Elhafen tätig werden sollten, waren auch der Hof der Wittelsbacher in München und etwas später der Hof von Kurfürst Johann Wilhelm in Düsseldorf Zentren der europäischen Elfenbeinkunst.<sup>495</sup>

Auch für Nürnberg sind in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Handwerker belegt, die in Elfenbein arbeiteten.<sup>496</sup> Das Material stand also grundsätzlich in der Stadt zur Verfügung,



Abb. 59 Zacharias Juncker, Von Engeln gestützter Franziskus, Alabaster, 1620/30, Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität

493 Der Würzburger Elfenbeinbildhauer Adam Lenckhardt war ab 1638 in Wien für den Kaiserhof und die Fürsten von Liechtenstein tätig; vgl. Haag 2011, S. 20.

494 Zur Elfenbeinkunst im kaiserlichen Wien der Barockzeit siehe Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2011.

495 Zur Elfenbeinkunst am Münchner Hof siehe Scherp 2011.

496 In Nürnberg waren in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts folgende Handwerker in Elfenbein tätig: Hans Zick (Elfenbeinschnitzer, 1616 gest.), Michael Herbst (Elfenbeindrechsler, 1620 geb.) Johann Herbst (Elfenbeindrechs-

allerdings ist nicht bekannt, auf welchen Wegen es nach Nürnberg gelangte, wer damit handelte und welche Beträge dafür aufzuwenden waren. Bei den erhaltenen Werken handelt es sich überwiegend um Kunstdrechselarbeiten, für die in erster Linie Mitglieder der Familie Zick verantwortlich zeichnen.<sup>497</sup> Lorenz Zick (1594–1666) unterrichtete 1643 sogar Kaiser Ferdinand II. in Wien in dieser Kunst, mit der sich vor allem gedrehte Pokale und Tischaufsätze sowie durchbrochene Gefäße herstellen ließen.<sup>498</sup> Anders als etwa in Augsburg gab es in Nürnberg jedoch nur wenige Elfenbeinschnitzer, die figürliche Skulpturen schufen – ihre Arbeiten sind heute nur noch durch schriftliche Belege bekannt.<sup>499</sup> Eine Ausnahme bilden die anatomischen Modelle, die aus der Werkstatt Stephan Zicks stammen.<sup>500</sup> Auch wenn sich keine Hinweise auf eine Nürnberger Produktion szenischer Reliefs aus Elfenbein erhalten haben, und somit keine Werke vorliegen, die als Vorbilder für Schweigger in Betracht gezogen werden können, ist davon auszugehen, dass der Bildhauer das Material und dessen Eigenschaften aus eigener Anschauung kannte. Einen indirekten Beleg dafür, dass Schweigger selbst Werke in Elfenbein fertigte, liefert Leonhart Stöberleins Bildgedicht auf dem Kupferstich-Portrait des Bildhauers von Christoph Eimmart aus dem Jahr 1673 oder später:

„Diß: ist der Mann, den ja so mancher Fürst begrüßt.  
Ob vieler Wissenschaft wormit er ausgerüst:  
Metall, Holz, Stein und Bein, die machen von Ihm reden,  
Sein Kunst und Ehren-Ruhm, wird selbst der Tod nicht töden.  
Zu wolverdienten Ehren schrieb es seinem werthen freund  
Polyanthus.“<sup>501</sup>

Es sind bislang jedoch weder Arbeiten aus Elfenbein bekannt geworden, die sich Schweiggers gesicherten Œuvre aus stilistischen Gründen zuschreiben lassen, noch schriftliche Quellen, welche die Existenz einer Elfenbeinskulptur von Schweigger dokumentieren.<sup>502</sup> Daher muss auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass die Angabe „Bein“ alleine dem Reim geschuldet ist.

Es ist denkbar, dass Schweigger durch Berichte reisender Handwerker und Künstler, wie beispielsweise Lorenz Zick, oder Kunstagenten darüber informiert war, dass kleinformatige Elfenbeinreliefs in Wien und München überaus beliebt waren. Vielleicht konnte Schweigger aus wirtschaftlichen Gründen kein Elfenbein erwerben und nutzte den regionalen Solnhofener Stein, da dieser besser verfügbar war und ähnliche technische Eigenschaften sowie ästhetische Qualitäten besaß.

Hinsichtlich Schweiggers Interesse für das kleine Format, das insbesondere bei den beiden Reliefs von *Kephalos und Prokris* (Kat. S 2 und S 6) ins Auge fällt, ist auf die Gattung der Plaketten hinzuweisen. Diese einseitigen Metallreliefs wurden ab dem 16. Jahrhundert zunächst

ler, 1630 gest.), vgl. Grieb 2007, Bd. 4, Berufsgruppenregister B (Bildhauer, einschl. Elfenbein- und Alabasterschnitzer), S. 1753.

497 Zu Nürnberg als Zentrum der Kunstdrechslerei in Elfenbein im 17. Jahrhundert siehe Scherer 1903, S. 54–56.

498 Scherer 1903, S. 54.

499 Laut Doppelmayr schuf Benedikt Herz schöne Kreuzfixe und andere Figuren, Christoph Harrich schnitzte anatomisch korrekte Totenköpfe; Hinweis bei Scherer 1903, S. 53.

500 Z.B. Anatomisches Lehrmodell einer schwangeren Frau, Stephan Zick zugeschrieben/Nürnberg, Ende 17. Jh., 4,6 × 21,2 × 7,2 cm; Ingolstadt, Deutsches Medizinhistorisches Museum, Inv.-Nr. AB/1707.

501 Vgl. Kat. P 4.

502 Zu einigen Elfenbeinmedaillons, die Schweiggers Bronzefassungen nahestehen, siehe S. 83.

3.2 Die kleinformatischen Reliefs mit mythologischen und religiösen Szenen



Abb. 60 Georg Schwegger, Geburt und Namengebung des Johannes, Solnhofener Stein, 1642 (?), London, British Museum (Kat. S 5)



in Italien, dann auch in nordalpinen Städten produziert und dienten Handwerkern aller Sparten als Zwischenmodelle.<sup>503</sup> Nürnberg war unter den cisalpinen Städten das ganze 16. Jahrhundert über führend im Plaketten-schaffen. Als wichtige Protagonisten sind hier in der ersten Hälfte Peter Flötner, in der zweiten die Mitglieder der Goldschmiedefamilie Jamnitzer zu nennen. Plaketten wurden als Sammlerstücke geschätzt und in Nürnberg unter anderem von den Patrizierfamilien Geuder und Behaim gesammelt.<sup>504</sup> Auch wenn bislang keine Plakette bekannt geworden ist, die als konkretes Vorbild für Schweiggers Reliefs diente, ist davon auszugehen, dass Georg Schweigger regelmäßig mit Plaketten umging, nicht zuletzt, weil er seine Ausbildung bei einem Goldschmied absolviert haben soll.<sup>505</sup> Möglicherweise spielte die Kenntnis dieser Objekte eine Rolle bei Schweiggers Entscheidung für das kleine Format.

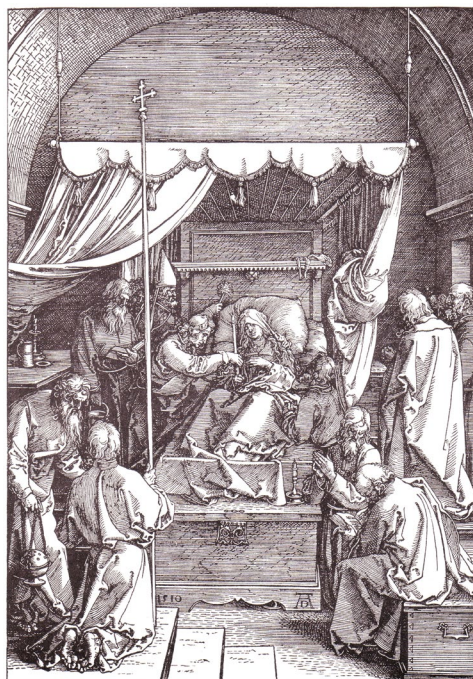


Abb. 61 Albrecht Dürer, Der Marientod, Holzschnitt, 1510

### 3.2.3 Die Bezüge zur Druckgraphik Albrecht Dürers

Dass Schweiggers Johannes-Reliefs von einer guten Kenntnis des graphischen Werks Albrecht Dürers zeugen, ist nicht von der Hand zu weisen. Der Bildhauer übersetzte dabei jedoch nie ein Blatt vorlagentreu ins Dreidimensionale, sondern unternahm eine teilweise sehr komplexe Auswahl von Motiven und Figuren, die aus verschiedenen Graphiken stammen, und passte Elemente wie Bildausschnitt, Perspektive und Proportionen an. Im Katalogteil dieser Arbeit werden die Bezüge zu den einzelnen graphischen Blättern, die von Joseph Eduard Wessely, Hans Weihrauch und Margarete Schuster erarbeitet wurden, für jedes Stück ausführlich erläutert. Im Folgenden sollen die charakteristischen Merkmale von Schweiggers Dürer-Rezeption anhand von drei Reliefs exemplarisch vorgestellt werden.

Bei der *Geburt und Namengebung Johannes des Täufers* (Kat. S 5) folgt Schweigger in der Gesamtanlage Dürers Holzschnitt mit dem *Marientod* und wiederholt vom aufwändigen Baldachinbett im Zentrum des Raums, das von einem Tonnengewölbe überspannt wird, über die Tür am rechten Bildrand bis hin zur Anordnung einzelner Figuren im Raum, wie dem bärtigen Alten auf der Truhe im rechten Bildvordergrund die wesentlichen Elemente der Komposition (Abb. 60 und 61). Auch Motive wie beispielsweise das geknitterte Bettuch, das über das Fußende hängt, das Knäuel des geknoteten Baldachinvorhangs oder der Mantel des bärtigen

503 Zur Begriffsdefinition, Entstehungsgeschichte, Funktion und Technik der Renaissance-Plakette siehe Weber 1975, S. 9–11.

504 Weber 1975, S. 15.

505 Zu Schweiggers Ausbildung siehe Kap. II.5 dieser Arbeit, hier insbes. S. 62 f.

Alten im rechten Vordergrund werden von Schweigger detailgenau aus dem *Marietod* übernommen. Der Bildhauer nimmt aber auch drei entscheidende Veränderungen vor:

Erstens verkleinert er den Bildausschnitt, wodurch die Aufmerksamkeit des Betrachters stärker gebündelt wird. Oben schließt das Relief bereits kurz oberhalb des Baldachinbettes ab, wo in Dürers Holzschnitt das Tonnengewölbe ansetzt, und auf der linken Seite direkt neben dem Bett, das dadurch sogar am Fußende angeschnitten ist. Zweitens verlegt der Bildhauer den Betrachterstandpunkt im Unterschied zur graphischen Vorlage weiter nach unten, so dass er im Relief etwa auf der Höhe des Kopfes der Elisabeth liegt, deren Körper stärker verkürzt dargestellt ist als Marias Körper in Dürers Holzschnitt.<sup>506</sup> Drittens baut er die Szene entsprechend dem veränderten Thema um: Während in Dürers Graphik die Apostel in Trauer um das Sterbebett Marias versammelt sind, wird der Raum in Schweiggers Relief von Figuren bevölkert, die das freudige Ereignis der Geburt des Johannes begleiten. So steht links vom Bett an der Stelle, an der im *Marietod* Johannes Maria die Sterbekerze reicht, eine Magd, die Suppe aus einer Schale schöpft, während auf die Darstellung weiterer Figuren auf dieser Seite aus Platzgründen verzichtet werden muss. Die Wöchnerin wendet sich – anders als Maria im Holzschnitt – nach rechts in Richtung ihres Mannes Zacharias, der am vorderen rechten Bildrand, in ganz ähnlicher Haltung wie der Apostel in der Dürer-Graphik, auf einer Holzkiste sitzt, jedoch nicht in einem Buch liest, sondern den Namen des Sohnes auf einer Tafel einritz. Vor ihm kniet – so wie in Dürers Blatt der Apostel mit zum Gebet gefalteten Händen – eine Greisin, vermutlich die Hebamme, und hält ihm das bereits gewickelte Neugeborene entgegen. Der Abstand zwischen Bett und Kiste ist im Unterschied zur Graphik vergrößert. Der auf der rechten Seite des Bettes kniende bärtige Mann ist ebenfalls aus dem Holzschnitt entlehnt, hat die Hände jedoch nicht gefaltet, sondern hält in seiner rechten ein Flakon und weist mit dem Zeigefinger der Linken in Richtung Elisabeth. Anstelle der drei Apostel am rechten Bildrand sind im Relief auf dieser Seite ein älterer und ein jüngerer Mann in Dreiviertelansicht dargestellt, die ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Gruppe um Zacharias, die Greisin und den Säugling richten. Am linken vorderen Bildrand, wo auf dem Holzschnitt Stufen nach oben führen, hat Schweigger ein Podest platziert, auf dem ein zotteliges Hündchen sitzt und an das auf der rechten Seite zwei Folianten gelehnt sind, von denen der obere aufgeschlagen ist. Das Dürer-Monogramm und die Jahreszahl 1511 auf dem Täfelchen, das hinter dem Hund an das Fußende des Bettes gelehnt ist, entsprechen den Angaben, die in der Graphik an den Füßen des Bettenden eingeritzt sind.

Einige der im Vergleich mit Dürers *Marietod* veränderten Figuren- und Ausstattungsdetails lassen sich auf weitere Holzschnitte aus Dürers *Marienleben* zurückführen (Abb. 62–75). So ist beispielsweise die Figur des älteren bärtigen Mannes, der rechts hinter Zacharias steht, nach der Gestalt des Priesters in der *Darbringung im Tempel* gearbeitet (Abb. 62 und 63). Die Treue gegenüber dem graphischen Vorbild ist dabei so groß, dass selbst einzelne Bartlocken und Falten detailgenau wiederholt werden. Allerdings sind die Oberflächen im Relief viel differenzierter ausgearbeitet als aus dem Holzschnitt ersichtlich wäre, wie beispielsweise an den Falten im Gesicht und den Adern auf den Händen deutlich wird. Außerdem fügt der Bildhauer dem Mantel eine aufwändig verzierte Bordüre hinzu. Dank dieser Modifikationen wirken die Figuren nicht wie zusammengesetzt oder appliziert, sondern in sich stimmig und ausgewogen proportioniert. Trotz der für einen Kenner identifizierbaren Bezüge zur Komposition des Dürer-Blattes hat Schweigger einen, dem veränderten Thema entsprechenden, harmonischen Bildraum kreiert, in dem das Personal sinnfällig agiert.

506 Die starke Verkürzung des Bettes thematisierte bereits Förster 1861, S. 29.

3 Schweiggers kleinplastische Bildwerke aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges



Abb. 62 Detail aus Kat. S 5



Abb. 63 Detail aus Dürer, Darbringung im Tempel



Abb. 64 Detail aus Kat. S 5



Abb. 65 Detail aus Dürer, Darbringung im Tempel



Abb. 66 Detail aus Kat. S 5



Abb. 67 Detail aus Dürer, Die Geburt Mariens



Abb. 68 Detail aus Dürer, Darbringung im Tempel



Abb. 69 Detail aus Kat. S 5



Abb. 70 Detail aus Dürer, Die Beschneidung Christi



Abb. 71 Detail aus Dürer, Darbringung im Tempel



Abb. 72 Detail aus Kat. S 5



Abb. 73 Detail aus Dürer, Abschied Christi von seiner Mutter



Abb. 74 Detail aus Kat. S 5



Abb. 75 Detail aus Dürer, Heimsuchung Mariens



3.2 Die kleinformatischen Reliefs mit mythologischen und religiösen Szenen

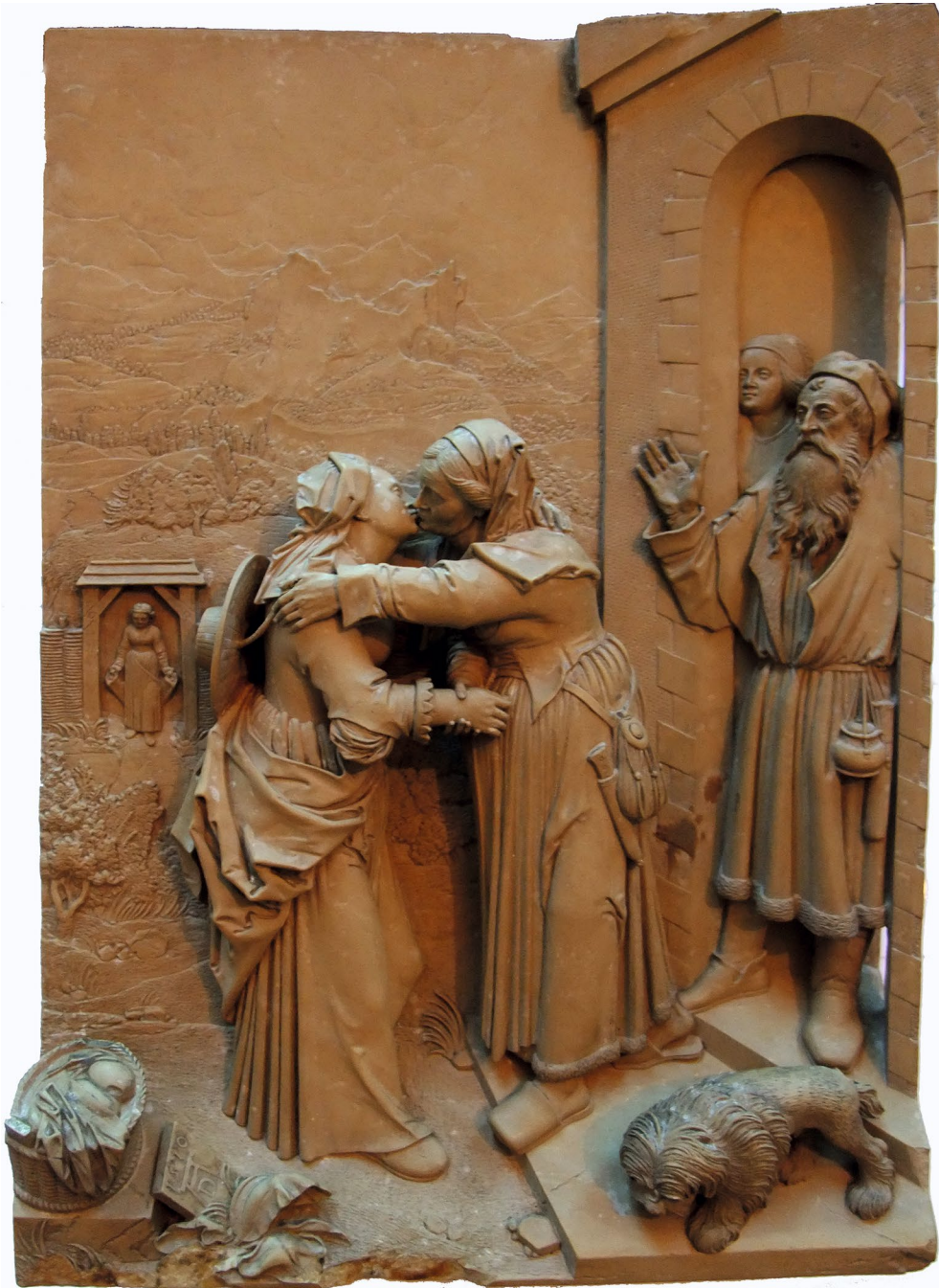


Abb. 76 Georg Schweigger, Die Heimsuchung Mariens, Solnhofener Stein, 1643, Brügge, Grootseminarie Ten Duinen (Kat. S 7)

Etwas freier gestaltet sich das Verhältnis zwischen Graphik und Relief bei der Heimsuchung Mariens (Kat. S 7), der ebenfalls ein Blatt aus Dürers *Marienleben* als Vorbild diente (Abb. 76 und 77). Auch hier ist der Bildausschnitt im Vergleich zur Graphik verkleinert und es werden Figuren weggelassen, so dass das zentrale Geschehen, die Begegnung von Elisabeth und Maria, stärker in den Fokus rückt. Hinsichtlich der Gesamtanlage der Komposition mit der Darstellung der beiden Frauen unter freiem Himmel vor einem Landschaftsprospekt sowie der schlichten Architekturdarstellung mit Tür, durch die Zacharias tritt, folgt Schweigger zwar Dürers Holzschnitt, in der Gestaltung der Figuren macht er sich jedoch weitestgehend frei davon: Während Zacharias in Dürers Holzschnitt seinen Hut mit beiden Händen vor seinem Körper hält, hat in Schweiggers Relief Zacharias seine Kopfbedeckung aufbehalten und seine rechte Hand zum Gruß erhoben. Im Unterschied zu Dürers Graphik, in der sich die beiden Frauen gegenüber stehend betrachten, wobei ihre Arme auf denen ihres Gegenübers ruhen, umarmen sie sich im Relief innig und küssen sich auf den Mund. Doch nicht nur die Körperhaltung der dargestellten Figuren, auch ihre Gewänder sind anders gestaltet als in Dürers Holzschnitt. Lediglich aus Details wie dem Faltenmotiv an Elisabeths Rock, dem Hund oder dem Beutel mit Messer, die von Schweigger mal seitengleich, mal spiegelverkehrt, mal an anderer Position als in der Graphik wiedergegeben werden, wird seine genaue Kenntnis des Holzschnittes ersichtlich. Andere Elemente im Relief wie der Proviantkorb am linken Bildrand, die zweite hinter Zacharias stehende Person im Türrahmen und die Magd im Mittelgrund lassen sich dagegen weder aus Dürers *Heimsuchung* noch aus anderen Blättern herleiten.



Abb. 77 Albrecht Dürer, Die Heimsuchung Mariens, Holzschnitt, 1503

Die übrigen Reliefs mit Szenen aus dem Leben von Johannes dem Täufer, also die *Verkündigung an Zacharias*, die *Johannespredigt* und die *Taufe Christi*, sind schließlich in der Gesamtanlage völlig losgelöst von Dürerschen Kompositionen, was damit erklärt werden kann, dass von Albrecht Dürer weder Graphiken mit diesen Bildgegenständen existieren noch motivisch eng verwandte Darstellungen, die verhältnismäßig einfach hätten umgewandelt werden können, ähnlich wie Schweigger dies mit dem *Marietod* für die *Geburt des Johannes* tat. Jedoch lassen sich auch in den anderen Reliefs für einzelne Figuren oder Raumelemente Rückgriffe auf Graphiken Dürers feststellen: So erinnern zum Beispiel in der *Verkündigung an Zacharias* (Kat. S 9) einzelne Elemente der Raumgestaltung wie das Gewölbe und der Vorhang an vergleichbare Darstellungen in Dürer-Holzschnitten (Abb. 78–80). Für die Körperhaltung und Gewandgestaltung des Engels dienten zwei Frauenfiguren aus unterschiedlichen Graphiken als Vorbild, die Schweigger neu kombinierte (Abb. 81–83). Diese Beispiele lassen jedoch





Abb. 78 Georg Schweigger, Verkündigung an Zacharias, Solnhofener Stein, 1645, Wien, Kunsthistorisches Museum (Kat. S 9)



Abb. 79 Albrecht Dürer, Der Büßende, Holzschnitt, 1510



Abb. 80 Albrecht Dürer, Joachim wird im Tempel zurückgewiesen, Holzschnitt, 1504

auch erkennen, dass der freie Umgang mit den graphischen Vorbildern mit Risiken verbunden war: Während das Gewölbe einen Raum überspannt, der architektonisch wenig sinnfälliger ist, wirkt die Körperhaltung des Engels mit den gestreckten Beinen unter seinem stark bewegten Gewand merkwürdig steif und unnatürlich. Gleichzeitig beweist Schweigger bei der Ausführung des Priesters Zacharias, dass er eine aus der Graphik entlehnte Figur nicht nur in technischer Hinsicht überzeugend ins Dreidimensionale übertragen kann, sondern durch Ergänzung der Bekleidung um ein Stirnblatt mit hebräischen Buchstaben, einen mit Blütenornamenten durchwebten Stoff und Glöckchen am Saum auch auf rezeptionsästhetischer Ebene anzureichern weiß (Abb. 84 und 85).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich in allen Reliefs der Johannes-Serie Schweiggers Kenntnis von Albrecht Dürers graphischem Werk belegen lässt, diese jedoch von dem Bildhauer ganz unterschiedlich umgesetzt wurde. In der Regel äußert sich der Bezug zu Dürer durch die Übernahme einzelner Figurenmotive oder Elemente der Bildraumgestaltung, wobei für ein Relief mehrere graphische Blätter herangezogen werden. Nur in zwei Fällen wird der Gesamtkomposition der Graphik weitestgehend gefolgt, in den anderen Reliefs handelt es sich um gänzlich freie Kompositionen.

Hinsichtlich der zeitlichen Abfolge ihrer Entstehung sind vor allem zwei Aspekte bemerkenswert: Erstens, dass Schweigger die einzelnen Reliefs nicht in der chronologischen Reihenfolge der Johannes-Erzählung schuf. So nahm sich der Bildhauer der *Verkündigung an Zacharias*, die den Auftakt der Johannes-Episode bildet, erst 1645 als drittes Bildthema an. Auf dem frühesten erhaltenen Relief der Folge, dem 1642 datierten Londoner Relief, ist die *Geburt und Namensgebung des Johannes* dargestellt. Dies weist möglicherweise darauf hin, dass



### 3.2 Die kleinformatischen Reliefs mit mythologischen und religiösen Szenen



Abb. 81 Detail aus: Albrecht Dürer, Herkules am Scheideweg, Kupferstich, um 1498/99



Abb. 82 Engel, Detail aus Kat. S 9



Abb. 83 Detail aus: Albrecht Dürer, Der Traum des Doktors, Kupferstich, 1497/98



Abb. 84 Zacharias, Detail aus Kat. S 9



Abb. 85 Detail aus: Albrecht Dürer, Die Vermählung Mariens, Holzschnitt, um 1504

Schweigger nicht von Anfang an geplant hatte, eine Folge mit möglichst vielen verschiedenen Szenen aus dem Leben des Johannes zu schaffen, sondern nur einzelne Szenen, die ihm besonders geeignet erschienen. Gestützt wird diese Annahme von der Tatsache, dass Schweigger von einigen Szenen mehrere Reliefs anfertigte.<sup>507</sup> Zweitens ist auffällig, dass es sich bei den Reliefs, die sich stark an die Gesamtkomposition eines Dürers-Blattes anlehnen – die *Geburt und Namensgebung des Johannes* und die *Heimsuchung Mariens* – um diejenigen Reliefs handelt, die Schweigger innerhalb der Serie als erste schuf. In den Reliefs, die er 1645 herstellte, die *Verkündigung an Zacharias* und die *Johannespredigt*, lassen sich zwar auch Bezüge zur Dürer-Graphik nachweisen, doch sind diese längst nicht so augenfällig wie in den ersten beiden Arbeiten. Dies zeigt an, dass der auf den ersten Blick ersichtliche Bezug zu Albrecht Dürers graphischen Œuvre anfangs offenbar ein wichtiger Faktor war, der jedoch nicht weiterverfolgt werden konnte, als die Entscheidung getroffen war, weitere Szenen aus dem Johannesleben darzustellen. Dürer schuf zwar mehrere Graphiken mit Szenen aus dem Johannesleben, jedoch nie einen Johannes-Zyklus. So sucht man beispielsweise ein Blatt mit der Johannespredigt in seinem Œuvre vergeblich. Wäre ein sichtbarer Bezug zur Dürer-Graphik jedoch das ausschlaggebende Kriterium bei Schweiggers Sujetwahl geblieben, hätte er in Nürnberg nicht allzugroße Schwierigkeiten haben dürfen, entsprechende graphische Vorlagen aufzutreiben. So wäre es beispielsweise auch denkbar gewesen, dass er Szenen aus Dürers *Marienleben* ins Relief überträgt.

Auch wenn also das Thema offenbar zum entscheidenden Faktor für die Wahl des Sujets geworden war, wurde der Bezug zu Dürers Kunst nicht gänzlich fallen gelassen, wie nicht nur die Verwendung einzelner Motive und Figuren aus Dürer-Graphiken belegt.

### 3.2.4 Schweiggers Verwendung des Dürer-Monogramms

Neben den soeben beschriebenen Bezügen zu einzelnen Blättern aus Albrecht Dürers graphischem Werk knüpfen noch zwei weitere Elemente der Reliefs an die Person und das Werk des Nürnberger Meisters an: das Dürer-Monogramm und das Dürer-Bildnis. Wie bereits weiter oben angesprochen, vermerkte der Bildhauer in drei Reliefs das Dürer-Monogramm „AD“:



Abb. 86a und b Vorder- und Rückseite der Tabula in der Geburt und Namensgebung des Johannes (Kat. S 5)



Abb. 87 Detail aus: Albrecht Dürer, Der Marientod, Holzschnitt, 1510

Im Relief mit der *Geburt und Namensgebung des Johannes* (Kat. S 6) findet es sich, zusammen mit der Jahreszahl „1510“, auf einem Täfelchen vermerkt, das an das Fußende des Bettes angelehnt ist (Abb. 86a). Die Angaben entsprechen damit der Beschriftung, die im Holzschnitt, welcher der Komposition als Vorlage diente, am Fußende des Bettes platziert ist (Abb. 87).

507 Neben den drei erhaltenen Fassungen der Johannespredigt zähle ich hierzu auch die zwei Tafeln mit der Geburt Johannes des Täufers, von denen Joachim von Sandrart berichtet, sie auf der Auktion in Amsterdam gesehen zu haben, vgl. Q 16.



### 3.2 Die kleinformatischen Reliefs mit mythologischen und religiösen Szenen



Abb. 88 Tabula, Detail aus der Heimsuchung Mariens (Kat. S 7)

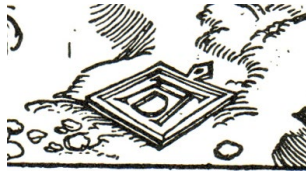


Abb. 89 Detail aus Albrecht Dürer, Die Heimsuchung, Holzschnitt, 1503



Abb. 90 Detail aus der Johannespredigt in Braunschweig (Kat. S 11)

Eine in Größe, Ausführung und Beschriftung ganz ähnliche *tabula* ist in der *Heimsuchung Mariens* (Kat. S 7) an die Stufe am vorderen linken Bildrand angelehnt. In Dürers Holzschnitt, der dem Relief in Grundzügen als Vorlage diente, findet sich ein vergleichbares Täfelchen auf der Erde liegend, das allerdings nur mit dem „AD“-Monogramm beschriftet ist, während die im Relief abgebildete *tabula* auch die Jahreszahl „1510“ trägt (Abb. 88 und 89). Wieso Schweigger diese Datierung wählte, liegt im Dunkeln: Der zugrundeliegende Holzschnitt wird allgemein um 1504 angesetzt und wurde erst 1511 im Rahmen der lateinischen Buchausgabe des *Marienlebens* veröffentlicht.<sup>508</sup> Möglicherweise lässt sich die Entscheidung für das Jahr „1510“ damit begründen, dass die einzigen Blätter des Zyklus, die eine Datierung aufweisen – neben der *Heimsuchung* die *Himmelfahrt und Krönung Mariens* – ebenfalls die Jahreszahl „1510“ tragen.<sup>509</sup> Ein weiteres „AD“-Monogramm ist zusammen mit der Jahreszahl „1511“ am Sockel der Stufe der *Johannespredigt* in Braunschweig (Kat. S 11) vermerkt (Abb. 90). Hier kann Schweiggers Wahl, das Relief mit der Datierung 1511 zu versehen, damit erklärt werden, dass er für mehrere Figuren auf Dürer-Blätter zurückgriff, die in eben diesem Jahr entstanden sind, darunter Kompositionen aus dem *Marienleben* und aus der *Großen Passion*.<sup>510</sup>

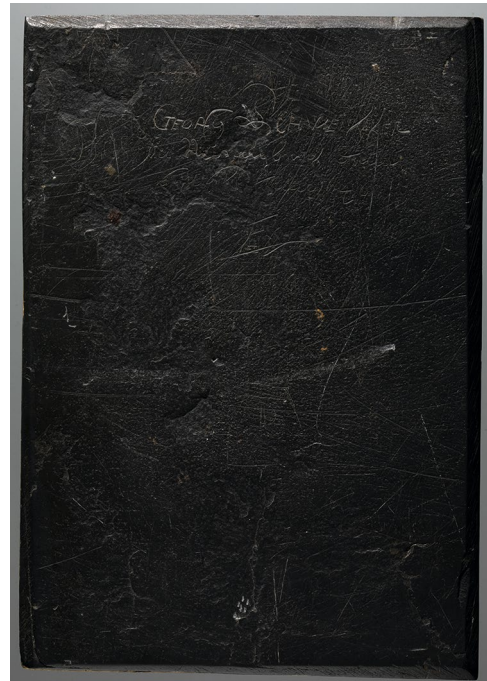


Abb. 91 Rückwärtige Schieferplatte der Braunschweiger Johannespredigt (Kat. S 11)

508 Vgl. Scherbaum 2004, S. 149.

509 Für ein Faksimile des *Marienlebens* und eine ausführliche Analyse der einzelnen Blätter siehe Scherbaum 2004.

510 Vgl. die Ausführungen in Kat. S 11.

3 Schweiggers kleinplastische Bildwerke aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges



Abb. 92 Detail aus der Johannespredigt in Braunschweig (Kat. S 11)



Abb. 93 Erhard Schön, Porträt Albrecht Dürers, Holzschnitt, 1528



Abb. 94 Albrecht Dürer, Verkündigung an Maria, Holzschnitt, 1503



Abb. 95 Albrecht Dürer, Der Aufenthalt in Ägypten, Detail, Holzschnitt, um 1502



Lange unentdeckt blieb bei allen drei Reliefs der Umstand, dass sie neben dem Dürer-Monogramm auch die Signatur Georg Schweiggers sowie die Datierung ausweisen. Während beim Braunschweiger und beim Brügger Relief die Signatur Schweiggers auf den rückwärtig montierten Schiefertafeln eingeritzt ist (Abb. 91), ist sie beim Londoner Relief auf der Rückseite der an das Bett angelehnten Tafel mit Dürer-Monogramm hinterlegt (Abb. 86b).<sup>511</sup> Außerdem befindet sich in zwei Fassungen der Reliefs mit der Darstellung der *Johannespredigt* (Kat. S 10 und S 11) unter der Zuhörerschaft ein Mann mit den Gesichtszügen Albrecht Dürers wie im 1528 geschaffenen Holzschnitt von Erhard Schön (Abb. 92 und 93). Dass einer der Zuhörer die Bildniszüge Dürers trägt, war bereits erkannt, als das Relief noch als Dürer-Arbeit galt.<sup>512</sup> Dass dies lange Zeit niemanden irritierte, kann wohl damit erklärt werden, dass Dürer in mehreren seiner Gemälde ebenfalls ein Selbstporträt integrierte.<sup>513</sup> Erst Joseph Eduard Wessely wies zu einem Zeitpunkt, als die rückwärtige Signatur Schweiggers noch nicht bekannt war, darauf hin, dass die Braunschweiger *Johannespredigt* nicht von Dürer stammen könne, weil das darin enthaltene Dürer-Porträt vom Typus her dem Holzschnitt-Porträt Dürers von Erhard Schön (um 1491–1542) aus dem Jahr 1528 entspräche, das Relief hingegen mit „1511“ bezeichnet sei.<sup>514</sup>

Während sich keine Arbeit eines anderen Künstlers erhalten hat, die Albrecht Dürers Porträt auf ähnliche Weise integrieren würde, verhält es sich mit dem Dürer-Monogramm etwas anders. Bei Dürer selbst findet sich das Monogramm auf einem steinernen Täfelchen gehäuft in der druckgraphischen Produktion des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts. Eine in ganz ähnlicher Weise wie in Schweiggers Reliefs an eine Stufe oder eine Wand angelehnte *tabula* findet sich beispielsweise in den Holzschnitten des Marienlebens, so in der *Verkündigung an Maria* (Abb. 94) oder im *Aufenthalt in Ägypten* (Abb. 95). Viele Künstler im deutschsprachigen Raum übernahmen diese Art zu signieren, die Dürer in Italien kennengelernt hatte und als erster Künstler nördlich der Alpen anwandte, darunter Hans Baldung Grien, Lucas Cranach der Ältere und Albrecht Altdorfer.<sup>515</sup> Auch auf Heinrich Aldegrevers Susanna-Stich, den Schweigger als Vorlage für sein 1642 datiertes Relief (Kat. S 4) heranzog, findet sich die Signatur in Form eines Monogramms auf einer *tabula* hinterlegt, die an exponierter Stelle auf dem Rand des Brunnenbeckens steht (Abb. 38). Im Relief verzichtete Schweigger jedoch auf die Wiedergabe des Täfelchens (ebenso wie auf Gefäß und Wasserstrahl), vermutlich aus der technischen Schwierigkeit heraus, dieses verhältnismäßig kleine Detail in vorderster Bildebene vollrund ausarbeiten und im Nachhinein montieren zu müssen. In den beiden späteren Reliefs mit *tabulae* sind diese zusammen mit der Stufe, auf der sie stehen, bzw. an die sie angelehnt sind, separat gearbeitet und im Nachhinein aufmontiert (siehe Kat. S 5 und S 7).



Abb. 96 Initialen Georg Schweiggers in der ersten Fassung der *Johannespredigt* in Wien (Kat. S 10)

511 Zur Frage der Authentizität dieser Beschriftung siehe Kat. S 5.

512 Für den genauen Wortlaut des Eintrags im Inventar H 32 [nach 1785], S. 101, Nr. 624 siehe Kat. S 11.

513 So etwa im *Rosenkranzfest* (1506), in der *Marter der zehntausend Christen* (1508), im *Heller-Altar* (1509) und im *Landauer Altar* (1511).

514 Vgl. Wessely 1884, S. 2f. sowie Kat. S 11.

515 Vgl. Söll-Tauchert 2010, S. 203.

Im Unterschied zu Aldegrevier und den bereits genannten Künstlern, die das Täfelchen nutzten, um auf innovative Weise ihre Signatur im Bild zu platzieren, zog Schweigger es jedoch vor, anstelle seiner eigenen Initialen das „AD“-Monogramm zu hinterlegen. Nur ein einziges Mal brachte er auf der Vorderseite eines Reliefs und somit für den Betrachter sofort sichtbar sein eigenes Monogramm „GS“ an: in der 1645 datierten ersten Fassung der *Johannespredigt* (Abb. 96).

### 3.2.5 Der Erfolg der Johannes-Reliefs als authentische Bildhauerarbeiten Dürers und ihre Beurteilung durch die kunsthistorische Forschung

Über Jahrhunderte hinweg wurden die drei „AD“-monogrammierten Reliefs Schweiggers, die *Geburt und Namensgebung des Johannes* (Abb. 60), die *Heimsuchung Mariens* (Abb. 76) und die Braunschweiger *Johannespredigt* (Abb. 54), als authentische Bildhauerarbeiten Dürers angesehen, während das Wissen um den eigentlichen Urheber in Vergessenheit geriet. Im Folgenden wird dargestellt, welche Merkmale der Reliefs für die Zuschreibung an Dürer verantwortlich gemacht wurden und welche Werturteile sie nach sich zogen.

Die früheste bekannte schriftliche Erwähnung eines der Reliefs stammt aus Tobias Querfurts *Catalogus Derer vornehmsten Schildereyen so in den Fuerstl. Salzdahlischen Lust=Schlosse befindlich / Nach Alphabetischer Ordnung / der Nahmen der Künst=ler wovon sie gemahlet/ eingerichtet*, der um 1710 veröffentlicht wurde. Darin wird unter den Werken Albrecht Dürers folgendes Objekt aufgeführt:

„Ein Johannes in Marmor geschnitzt, ein Stück das zu bewundern steht, dergleichen nicht mag gesehen werden, hoch 8 Zoll, 6 Zoll breit.“<sup>516</sup>

Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich bei dem bewunderswerten Werk um Schweiggers „AD“-monogrammiertes Relief mit der *Johannespredigt*, das sich heute im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum befindet (Kat. S 11). Wenngleich zum Material des Reliefs in den folgenden Jahrzehnten widersprüchliche Angaben gemacht wurden, setzte sich seine Zuschreibung an Albrecht Dürer durch. So heißt es in Friedrich Carl Gottlob Hirschings *Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen* aus dem Jahr 1786:

„[...] Johannes der Täufer in der Wüste, mit vielen Zuhörern, in einem feinkörnigten weissen Sandstein von Albert Düreru geschnitten [...]“<sup>517</sup>

Und ein Jahrzehnt später lautet es im von Konrad Friedrich Ahrens verfassten Inventar des Kunst- und Naturalienkabinetts Herzog Karls I. von Braunschweig-Wolfenbüttel:

„Ein von Albrecht Dürer sehr schön gearbeitetes Hautrelief in feinem Schiefer, der gewöhnlich Wetzstein :/ *Cotricula flavescens* :/ genannt wird. Es stellet die Predigt Johannis in der Wüste dar und bestehet aus 8 bis 10 Figuren worunter der Künstler sein eigenes Bildniß in

516 Querfurt 1710, ohne Seitenzahlen.

517 Hirsching 1786–1792, Bd. I, S. 154.

ganzer Figur mit angebracht hat. Linker Hand stehet an einem Steine, worauf eine Mutter mit ihrem Kinde sitzt, das Monogramm des Alb. Dürer, nemlich AD.“<sup>518</sup>

Neben dem Dürer-Monogramm sorgte das im Bild platzierte vermeintliche Selbstporträt des Künstlers dafür, dass beim Verfasser keinerlei Zweifel darüber aufkamen, es beim vorliegenden Relief nicht mit einem authentischen Werk des Nürnberger Meisters zu tun zu haben. Die eingangs verwendete Formulierung „Ein von Albrecht Dürer sehr schön gearbeitetes Hautrelief“ vermittelt dabei den Eindruck, dass eine solche Arbeit im Jahr 1798 weder als etwas Seltenes noch besonders Ungewöhnliches angesehen wurde.

Auch das zweite „AD“-monogrammierte Relief Schweiggers, die *Namengebung des Johannes* im Londoner British Museum (Abb. 60), wurde bereits in der frühesten bekannten schriftlichen Nachricht aus dem Jahr 1837 als Dürer-Werk gelobt. Ein Brief des damaligen Direktors der Berliner Galerie Gustav Friedrich von Waagen (1794–1868) aus diesem Jahr gibt ausführlich Auskunft über die Gründe für die hohe Wertschätzung und die Zuschreibung an Dürer:

„Sehr viel Freude machte es mir, das bewunderungswürdig vielseitige, technische Talent des grossen Albrecht Dürer hier in einer seltenen Beziehung anzutreffen. In einer kleinen Platte von 7 ½“ Höhe und 5 ½“ Breite des unweit Pappenheim vorkommenden Kalksteins, dessen man sich jetzt zum Lithographiren bedient, hat er die Geburt Johannes des Täufers gearbeitet. In dem sehr erhabenen Relief waltet, wie in den Thüren des Ghiberti, ganz das malerische Princip vor, so dass es nach der Tiefe in verschiedenen Plänen componirt ist. Die das Monogramm begleitende Jahreszahl 1510 belehrt uns, dass es aus der besten Zeit Dürers herrührt, und in der That enthält es in einem hohen Grade alle Eigenschaften, die in seinen schönen Werken so sehr anziehen. In dem alten Zacharias im Vorgrunde spricht sich ganz der Ernst und die Würde aus, womit Dürer solche Gegenstände auffasste, in einem lächelnden jungen Mann das Element einer gutmüthigen Schalkheit, welches er gern beimischte, in der Elisabeth im Hintergrunde, die im Begriff ist ihr Wochensüpplein zu verzehren, fühlen wir die naive Weise, wie er durch häusliche Einzelheiten aus seiner Zeit solche Vorgänge uns in eine trauliche Nähe rückt. Endlich sind alle Theile, vom grössten bis zum kleinsten, mit dem gefühltesten und liebevollsten Fleiss gepflegt, welcher ihm so ganz eignet.“<sup>519</sup>

Neben Waagens Begeisterung, mit dem Relief einen seltenen und qualitativ hochwertigen Beleg für die bildhauerische Tätigkeit Dürers vor Augen stehen zu haben, geht aus der Beschreibung auch hervor, welche Eigenschaften von Dürers Kunst besonders geschätzt und entsprechend im Relief wiedergefunden wurden: die differenzierte Gestaltung der Gemüter der dargestellten Figuren (Ernst, Würde, Schalkheit), die detailgenaue Darstellung des Interieurs und der Realismus der Handlung. Darüberhinaus ging Waagen auch auf die technische Umsetzung der Komposition ein, für die er ebenfalls nur Lob fand. So entspräche die Staffelung des Reliefs in verschieden tiefe Ebenen dem malerischen Prinzip, wie es Lorenzo Ghiberti in den Reliefs der Türen am Baptisterium in Florenz angewandt habe, die in der Entwicklung der Reliefkunst der

518 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Altregistratur, H 32 (1798), Nr. 624. Zum Interesse der Herzöge von Braunschweig und Wolfenbüttel an Dürer siehe Mende 1978, o. S. Ihm zufolge war die Bibliothek in Wolfenbüttel für alle Dürer betreffenden Probleme das beste Arbeitsinstrumentarium in Europa; zum Briefwechsel zwischen Johann Valentin Andreae und August d. J. siehe auch Kap. VI.4 Entstehungskontext und Adressatenkreis, hier insbes. S. 250 f.

519 Waagen 1837, Brief VII, S. 131 f.



frühen Neuzeit bekanntermaßen einen Meilenstein und bedeutenden Referenzpunkt bilden. Schließlich findet Waagen in der Akribie der Ausführung auch seine Vorstellung von Dürers Arbeitsweise bestätigt („mit dem gefühltesten und liebevollsten Fleiss“).

Schweiggers drittes Relief mit der berühmten Künstlersignatur, die *Heimsuchung Mariens* (Kat. S 7), wurde erst 1862 vom britischen Kunsthistoriker William Weale (1832–1917) in seinem Reiseführer *Bruges et ses Environs* erstmals publiziert. Während der Autor es darin als ein Werk Dürers („un haut-relief de la Visitation [...] par Albert Dürer“)<sup>520</sup> bezeichnete, schrieb er in der zweiten überarbeiteten Ausgabe von 1864, die Darstellung beziehe sich auf einen Entwurf Dürers („d’après un dessin d’Albert Dürer“).<sup>521</sup> Zudem wusste Weale nun zu berichten, dass das Relief zu einer Serie gehöre, die in ganz Europa verstreut sei und die auch eine Tafel mit dem *Tod der Heiligen Jungfrau* [!] im Britischen Museum in London umfasse (Kat. S 5). Auch wenn nicht mehr geklärt werden kann, ob Weales überarbeitete Formulierung in Zweifeln an Dürers Autorschaft begründet liegt, so ist sie doch bemerkenswert, zumal Weale gleichzeitig als Thema des Londoner Reliefs nicht die *Geburt und Namengebung des Johannes* benannte, sondern auf das Motiv der Graphik verwies, die als wesentliche Vorlage für die Komposition Schweiggers diene: Dürers *Marientod*. Die sprachliche Korrektur, die Weale zwischen 1862 und 1864 vornahm und der Verweis auf eine graphische Vorlage Dürers zeugen zumindest von einem gewachsenen Problembewusstsein.

Die Rezeption der Johannes-Relief ohne „AD“-Monogramm verlief dagegen ganz anders: Spätestens 1854 hatte der österreichische Kunsthistoriker Joseph Arneth (1791–1863) an drei Reliefs der Wiener Johannes-Serie, der *Verkündigung an Zacharias* (Kat. S. 9) und den beiden Fassungen der *Johannespredigt* (Kat. S 10 und 12), die rückwärtig eingeritzten Signaturen und Datierungen Georg Schweiggers entdeckt, und die *Taufe Christi* (Kat. S. 13), auf dessen Rückseite nichts mehr zu erkennen ist, aufgrund formaler, stilistischer und thematischer Nähe zu den drei gesicherten Werken ebenfalls für den Nürnberger Bildhauer in Anspruch genommen.<sup>522</sup> Bis allerdings der Zusammenhang zwischen der Wiener Gruppe und den drei Reliefs mit Dürer-Monogramm in Braunschweig, Brügge und London hergestellt werden konnte, sollte ein weiteres Jahrzehnt vergehen.

Im Jahr 1864 brachte der österreichische Kunsthistoriker Eduard von Sacken (1825–1883) die Braunschweiger *Johannespredigt* erstmals mit den Wiener Reliefs in Verbindung, die Arneth zehn Jahre zuvor als Arbeiten Georg Schweiggers identifiziert hatte.<sup>523</sup> Dies bot ihm allerdings keinen Anlass für weitere Mutmaßungen über den eigentlichen Urheber des Braunschweiger Reliefs.

Besondere Aufmerksamkeit fiel ihm bei der 1871 in Braunschweig ausgerichteten Dürer-Gedächtnisausstellung zu, bei der seine Authentizität als Dürer-Original nochmals untermauert wurde, und Überlegungen, ob es nicht vielmehr Georg Schweigger zuzuschreiben sei, zurückgewiesen wurden:

„Dieses Meisterstück deutscher Steinschneidekunst trägt so offenbar das Gepräge Dürer’scher Auffassung, Anschauung und Ausführung an sich, daß auch nicht der geringste

520 Weale 1862, S. 151f.

521 Weale 1864, S. 136.

522 Arneth 1854, S. 641–649.

523 „Ein ganz ähnliches Bild befindet sich im Museum zu Braunschweig, als Dürer angegeben.“; vgl. Samml. Kat. Wien 1864, S. 33 \*).

Zweifel darüber obwalten kann, daß man hier eine eigene Arbeit des Nürnberger Großmeisters vor sich hat. Es ist zwar verschiedentlich in neuerer Zeit gefragt, ob das Werk auch wirklich eine Arbeit Dürers sei, ob es nicht vielmehr von dem Nürnberger Steinschneider Georg Schweiger, der hundert Jahre später als Dürer, von welchem sich in der k. k. Ambraser Sammlung vier Reliefs in Kehlheimer Stein befinden, herrührt.<sup>524</sup>

Dabei führte der Autor F. Spehr gerade das „AD“-Monogramm auf dem Braunschweiger Relief als Argument gegen eine Autorschaft Schweiggers ins Feld:

„Georg Schweigger aber war selbst ein geachteter und bedeutender Künstler von hohem Rufe, der nicht nöthig hatte, seinen Arbeiten unter der Fälschung des Monogramms anderer Künstler Geltung zu verschaffen.“<sup>525</sup>

Zwölf Jahre später, im Jahr 1876, wurde die Zuschreibungsfrage um die Gruppe der Reliefs mit „AD“-Monogramm in zwei Publikationen erneut angesprochen und diskutiert, jedoch mit gegensätzlichen Ergebnissen. Ausgehend von der Problematik, dass viele Werke in alten Katalogen berühmten Meistern zugeschrieben seien, aber gar nicht von diesen stammten,<sup>526</sup> vertrat A. Gärtner die These, dass es sich bei den Reliefs in Braunschweig und London um Gegenstücke handle, die für Albrecht Dürer in Anspruch zu nehmen seien. Die beiden Reliefs der *Johannespredigt* in der Ambraser Sammlung seien dagegen „Wiederholungen“ des Braunschweiger Reliefs durch Georg Schweigger:

„Das Verhältnis dieser beiden Wiederholungen zu dem hiesigen Originale ist folgendes: das Exemplar von 1645 erscheint als eine Copie, die jedoch ängstlich und unfrei gemacht, und deshalb bei Weitem weniger empfunden und durchgeistigt ist. Dagegen ist das Exemplar von 1648, welches die Composition verändert und das Ganze in den Stil und die Tracht des 17. Jahrhunderts überträgt, viel besser und freier behandelt, auch wahrer und wärmer empfunden.“<sup>527</sup>

Trotz seiner aus heutiger Sicht erwiesenen Fehleinschätzung ist Gärtners Aussage ein wertvolles Zeugnis für das damalige Verständnis von Originalität und die Beurteilung von Kopien: Die Version, die sich stärker vom vermeintlichen Original unterscheidet, beurteilte Gärtner deutlich positiver als die Fassung, die ihr sehr ähnlich ist.

Der österreichische Kunsthistoriker Moritz Thausing (1838–1884), der die Reliefs in Braunschweig, Brügge und London im Rahmen seiner Dürer-Monographie *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst* in den Blick nahm, kam hingegen zu dem Schluss, dass ihre Zuschreibung an Dürer aus verschiedenen Gründen nicht länger aufrecht gehalten werden könne:

524 F. Spehr in einem Artikel des Braunschweiger Tageblattes vom Juli 1871, der sich in den Museumsakten des damaligen Direktors Herman Riegels erhalten hat; vgl. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Altregistrator, Neu 320. Für den Hinweis auf diese Unterlagen bin ich Kerstin Grein zu Dank verpflichtet.

525 Ebd.

526 Gärtner 1876/77, S. 211 f. „Es ist keine allzu seltene Erscheinung, daß man in öffentlichen Kunstsammlungen Werken begegnet, die in den betreffenden Katalogen aus alter Ueberlieferung irgend einem berühmten Meister zugeschrieben werden, während die kunsthistorische Forschung dazu den Kopf schüttelt und aus vielen Gründen den Beweis zu liefern sucht, daß jene Angabe eine irriige sei und rectificirt werden müsse.“

527 Gärtner 1876/77, S. 212.

„Die technische Behandlung zeigt zwar viel Geschick und Glätte, stellt sich aber doch nur als eine ganz einseitige Uebertragung der Holzschnittzeichnung in die Sculptur heraus, wo dann die zu starke Betonung der Umrisse bei mangelnder Fülle und Rundung aller Formen ganz unmotiviert erscheint.“<sup>528</sup>

Sowohl die Einschätzung, es handele sich um „eine ganz einseitige Uebertragung der Holzschnittzeichnung“ als auch die Feststellung, den Reliefs würde es an „Fülle und Rundung aller Formen“ mangeln, sprechen dafür, dass Thausing die ebenso weitgehend rundplastisch ausgearbeiteten Reliefs in Braunschweig, Brügge und London nicht aus eigener Anschauung kannte und sich auch nicht die Mühe gemacht hat, ihr Verhältnis zur Dürer-Graphik genauer zu untersuchen.<sup>529</sup> Bezüglich des Reliefstils stellte Thausing im folgenden einen Bezug zu Lorenzo Ghibertis Türen des Florentiner Baptisteriums her, kam dabei jedoch zu einem gänzlich anderen Schluss als 1837 Waagen, der – wohl überzeugt, mit dem Londoner Relief ein authentisches Werk Albrecht Dürers vor Augen zu haben – darin das malerische Prinzip ähnlich wie bei Ghiberti umgesetzt sah.<sup>530</sup> Thausing empfand die perspektivische Gestaltung hingegen als nicht geglückt:

„Der Versuch, durch Abstufung verschiedener Flächen der Perspective malerisch gerecht zu werden, ist keineswegs im Sinne Ghibertis gelungen. Gewiss sind diese hochgeschätzten Reliefs nichts als glückliche Fälschungen.“

Als weiteres Argument gegen Dürers Autorschaft führte er die enge Anlehnung an graphische Blätter Dürers ins Feld:

„Gerade die allzu nahe Verwandtschaft mit Dürers Holzschnitten widerlegt ihre Echtheit; denn ein so speculativer Künstler wie Dürer war sich der Forderungen jeder Technik, jedes Materiales zu wohl bewusst, um nicht einzusehen, dass aller Reichthum des Holzschnittes, in's Relief übertragen, nur als Armuth erscheint, wie umgekehrt der Formschnitt am allerwenigsten plastische Weichheit und Schwellung der Flächen wiederzugeben vermag.“<sup>531</sup>

Von entscheidender Bedeutung für die Rezeptionsgeschichte der Reliefs ist Thausings Beobachtung am Ende seiner Ausführungen, dass die Reliefs mit „AD“-Monogramm große Ähnlichkeiten mit den Reliefs in der Ambraser Sammlung in Wien besäßen, die aufgrund des Monogramms „GS“ und einer alten, auf der Rückseite eingeritzten Schrift Georg Schweigger zuzuweisen seien.

528 Thausing 1876, S. 319.

529 Hierfür spricht auch, dass Thausing fälschlicherweise schreibt, die Reliefs seien „sämmtlich mit der Jahreszahl 1509 und mit dem Monogramme versehen“. Das Brügger und das Londoner Relief tragen die Jahreszahl „1510“, das Braunschweiger Relief die Jahreszahl „1511“.

530 „In dem sehr erhabenen Relief waltet, wie in den Thüren des Ghiberti, ganz das malerische Princip vor, so dass es nach der Tiefe in verschiedenen Plänen componirt ist.“; vgl. Waagen 1837, Brief VII, S. 131 f. Für das vollständige Zitat siehe S. 131 dieser Arbeit.

531 Thausing 1876, S. 319.

3.2 Die kleinformatigen Reliefs mit mythologischen und religiösen Szenen



Abb. 97 Georg Schweigger, Predigt Johannes des Täufers, dritte Fassung, Solnhofener Stein, 1648, Wien, Kunsthistorisches Museum (Kat. S 12)

„Obwohl stellenweise in Hochrelief und recht meisterlich rund herausgearbeitet, zeigen sie [die Wiener Reliefs, Erg. d. Verf.] doch die grösste Verwandtschaft mit den oben genannten, flacher gehaltenen Stücken.“<sup>532</sup>

Dass Thausing den Reliefstil der Arbeiten mit „AD“-Monogramm flacher einschätzte als bei den anderen drei Objekten, lässt sich aus heutiger Sicht nur damit erklären, dass der in Wien ansässige Kunsthistoriker die Wiener Reliefs aus eigener Autopsie kannte, während er sein Urteil über die Arbeiten in Braunschweig, Brügge und London anhand zweidimensionaler Reproduktionen fällte. Tatsächlich unterscheidet sich der Reliefstil in diesen Arbeiten jedoch nicht.

Von besonderem Interesse ist schließlich Thausings Feststellung, dass eines der Wiener Reliefs, die *Johannespredigt* (Abb. 97), „nicht in Nachahmung von Dürers Art, sondern „ganz in der Tracht und Formgebung des XVII. Jahrhunderts“ zeige. Der Autor vermutete, dass es sich dabei um die Imitation eines anderen Meisters oder um eine „unabhängige, eigene Composition Schweiggers“ handelt:

„Derselbe wollte vielleicht gerade durch die Nebeneinanderstellung von beiderlei Arbeiten eine Probe seiner Kunstfertigkeit geben, die allerdings wohl in Ansehung der technischen Vollendung, wie in der Geschicklichkeit der Nachahmung Bewunderung verdient. Wir werden kaum weit irre gehen, wenn wir den Helden eines solchen Kunststückchens auch geradezu für den Fälscher jener drei Reliefs mit der Jahreszahl 1510 ansehen.“<sup>533</sup>

Somit erfuhr Schweiggers spätere Wiener Fassung der *Johannespredigt* mit derselben Begründung wie bei Gärtner, nämlich aufgrund seiner Distanzierung vom vermeintlichen Vorbild Dürer, ein wesentlich wohlmeinenderes Urteil.

Es kann festgehalten werden, dass 1876 eine entscheidende Wende in der Rezeption der Reliefs mit Dürer-Monogramm eingeläutet wurde. Moritz Thausing äußerte nicht nur Zweifel an Dürers Autorschaft der Reliefs in Braunschweig, Brügge und London, sondern präsentierte durch den Vergleich mit den Wiener Reliefs auch einen neuen Autor: Georg Schweigger, dessen Kunstfertigkeit er große Anerkennung zollte, dem er aber zugleich den Vorwurf machte, in betrügerischer Absicht gehandelt zu haben, wenn er ihn als „Fälscher“ bezeichnet. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass Thausing mit der Zuschreibung der „AD“-monogrammierten Reliefs an Schweigger eine Tätigkeit Dürers als Bildhauer nicht generell in Frage stellte oder ablehnte, wie noch im fünften Kapitel genauer ausgeführt wird.<sup>534</sup>

Acht Jahre nach Thausings Ausführungen machte Joseph Eduard Wessely die Reliefs mit und ohne Dürer-Monogramm zum Gegenstand eines Aufsatzes über Georg Schweigger, in dem er allerdings mit keiner Silbe auf Thausing einging.<sup>535</sup> Es ist zwar schwierig vorstellbar, muss aber als Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass dem Braunschweiger Museumsinspektor die Publikation des Wiener Kunsthistorikers nicht bekannt war, denn auch wenn Wessely in seiner Untersuchung zu demselben Ergebnis kommt wie Thausing – nämlich, dass auch die „AD“-monogrammierten Reliefs von Georg Schweigger stammen müssen – unter-

532 Ebd., S. 320.

533 Thausing 1876, S. 320.

534 Vgl. S. 214 f. in Kapitel 5 dieser Arbeit.

535 Wessely 1884.



scheiden sich die Ausführungen der beiden Autoren. So zählte Wessely zur Gruppe der Reliefs mit Dürer-Monogramm neben den heute bekannten Reliefs in Brügge, London und Braunschweig auch eine Tafel in Meininger Privatbesitz, die heute jedoch nicht mehr nachweisbar ist, und gab seiner Anerkennung für diese Arbeiten folgendermaßen Ausdruck:

„Die Tafeln galten seit langer Zeit als Originalarbeiten Dürers und wurden als solche stets bewundert. Und sie verdienen die Bewunderung in vollster Masse, denn sie sind in der That das Werk eines ausserordentlich geschickten Künstlers.“<sup>536</sup>

Da Wessely zufolge „historische Beweise fehlen“, die klären würden, ob es sich um Werke Dürers handle oder nicht – Schweiggers Signaturen auf den Rückseiten dieser Reliefs waren offenbar immer noch nicht entdeckt – bemühte er sich, das Verhältnis der Reliefs zu Dürers Kunst über Vergleiche mit dessen graphischem Werk genauer zu charakterisieren. Da er für zahlreiche Einzelmotive in den Reliefs graphische Vorlagen identifizieren konnte (vgl. Kat. S 6 und S 11), für Dürer eine derartige Praxis der Mehrfachverwendung von Motiven ansonsten aber nicht bekannt sei, käme Dürer als Urheber der Reliefs nicht in Frage:

„Seine [Dürers – Erg. d. Verf.] Gewohnheit, die Natur stets zu Rate zu ziehen, seine erstaunliche Fertigkeit, sie abzuschreiben, seine lebhaftere Phantasie endlich hätten ihn abgehalten, sich selbst so sklavisch, bis auf das kleine Ornament herab, zu kopieren.“<sup>537</sup>

Als zusätzliches Argument gegen eine Autorschaft Dürers führte Wessely die Beobachtung an, dass die Braunschweiger *Johannespredigt* einen Mann mit dem Porträt Dürers zeige, welches dem Holzschnittporträt nahekomme, das Erhard Schön geschaffen hatte (Abb. 92 und 93), welches jedoch erst 1528 entstanden sei und somit im Widerspruch zu der auf dem Relief vermerkten Datierung „1511“ stehe. Wessely schloss seine Ausführungen mit dem Vorschlag, für die Gruppe der Reliefs mit den „AD“-Monogrammen denselben Bildhauer in Betracht zu ziehen, der die Wiener Reliefs geschaffen habe.

Die Zuschreibung an Schweigger setzte sich in der Folge durch, noch lange bevor die Signaturen auf den Rückseiten der Reliefs entdeckt wurden und die Autorschaft des Nürnberger Bildhauers bestätigten. So verwies etwa Julius von Schlosser im 1910 veröffentlichten Bestandskatalog der Wiener Sammlung im Katalogeintrag zu den Wiener Reliefs auf die Reliefs in Braunschweig, Brügge und London. Diejenigen Werke, die mit Dürer-Monogramm versehen seien, gehörten nach Schlosser jedoch „in die große Reihe jener Nachempfindungen und Fälschungen nach Dürer, die aus dem Nürnberg des 17. Jahrhunderts hervorgegangen sind“.<sup>538</sup> Die Wiener Reliefs würden zwar auch „jene retrospektive Richtung“ zeigen, seien aber „trotz gelegentlicher Benützung von Dürerschen und anderen Motiven [...] ganz freie, geistreiche, wirklich künstlerisch empfundene und mit echt deutscher Freude am sorgsamsten Detail ausgeführte Originalarbeiten.“<sup>539</sup>

Somit erfuhren die Wiener Reliefs, nachdem sie zwischenzeitlich als „Wiederholungen“ gegolten hatten, eine positivere Beurteilung als die Reliefs in Braunschweig, Brügge und London,

536 Wessely 1884, S. 1.

537 Ebd., S. 2.

538 Samml. Kat. Wien 1910, S. 21.

539 Ebd.

die nun dem Vorwurf ausgesetzt waren, in täuschender Absicht entstanden zu sein. Interessant dabei ist, dass die Wiener Stücke als „Originalarbeiten“ bezeichnet wurden, obwohl sie, wie gezeigt werden konnte, in vergleichbarer Weise graphische Vorlagen rezipieren wie die Werke mit Dürer-Monogramm. Es scheint fast, als ob Schlosser nur aufgrund Schweiggers Fähigkeit, auch „freie, geistreiche, wirklich künstlerisch empfundene“ Werke hervorzubringen, zu einem positiven Urteil über dessen Leistung kommen konnte: „Darin liegt auch die kunsthistorische Bedeutung dieses ausgezeichneten, auch als Erzplastiker hervorragenden Nürnberger Secentisten.“<sup>540</sup>

Wenngleich Wessely aufzeigte, dass Schweigger nur gelegentlich auf Motive von Dürer zurückgriff und Schlosser darauf hinwies, dass er auch andere Motive verwendet habe, dominierte das – durchaus differenziert bewertete – Verhältnis der Reliefs zu Dürers Kunst in den nachfolgenden Jahrzehnten die kunsthistorische Forschung über sie. So konstatierten Adolf Feulner und Theodor Müller in ihrer 1953 publizierte *Geschichte der Deutschen Plastik*, Schweigger habe sich durch „retrospektive Kunstkammerstücke einen Namen gemacht, Steinreliefs mit biblischen Szenen nach Dürervorlagen in einer gotisierenden, ‚altfränkischen‘ Motivierung“.<sup>541</sup> Hans Weihrauch erwähnte in seinem 1954 publizierten Beitrag über Georg Schweigger nun auch das Wiener Susanna-Relief (Kat. S 4) und stellte es als Beispiel für die unmittelbare Verwendung einer graphischen Vorlage – hier eines Kupferstiches von Heinrich Aldegrever – mit geringer Veränderung dar, während die meisten Reliefs jedoch „in der Gesamtkomposition“ „freie Schöpfungen“ darstellten, „die in einzelnen Figuren, ja oft sogar nur in Faltenmotiven an alte, mit Vorliebe Dürersche Prägungen aus dem Marienleben oder der großen Passion anknüpfen“.<sup>542</sup> Obwohl Weihrauchs Formulierung annehmen lässt, dass er neben Dürer auch andere „Prägungen“ erkannte, verwies er bei der kurzen Vorstellung der einzelnen Reliefs ausschließlich auf Dürer-Blätter und formulierte das vorläufige Zwischenresümee wie eine Verteidigung des Bildhauers:

„Es hieße Schweiggers Kunst verkennen, wollte man ein abwertendes Urteil auf der in dieser Zeit allgemein üblichen Benutzung ‚klassischer‘ Vorbilder gründen.“<sup>543</sup>

Und ganz so, als ob er damit Schweiggers Kunst weiter aufwerten wolle, schloss Weihrauch mit der Feststellung, dass sich in der Reliefserie ein neuer Reliefstil ausgeprägt habe, nämlich

„[...] ein in den Vordergrundfiguren fast zur Rundplastik gesteigertes Hochrelief, das sich von den Bildwerken des 16. Jahrhunderts wie vom malerischen Relief um 1600 grundsätzlich unterscheidet.“<sup>544</sup>

Den vorläufigen Abschluss hinsichtlich der Erforschung der Bezüge zwischen Schweiggers Reliefs und Dürers Graphik bildete Margarete Schusters Studie aus dem Jahr 1965.<sup>545</sup> Schuster untersuchte in der ersten monographischen Arbeit zu Georg Schweigger das Verhältnis der Reliefs zur Graphik Albrecht Dürers systematisch und konnte den bereits von Wessely und

540 Ebd.

541 Feulner/Müller 1953, S. 507f.

542 Weihrauch 1954, S. 87–142, hier S. 93–96.

543 Weihrauch 1954, S. 96.

544 Ebd.

545 Schuster 1965.

Weihrauch aufgezeigten Motivübernahmen zahlreiche weitere Beispiele hinzufügen.<sup>546</sup> Dabei wurden drei wesentliche Merkmale deutlich: Erstens, dass es sich bei Schweiggers Reliefs in der Regel nicht um treue Übersetzungen graphischer Vorlagen ins Relief handelt, sondern um eigenständige Kompositionen, die für verschiedene Elemente auf mehrere graphische Vorlagen Bezug nehmen können.<sup>547</sup> Zweitens, dass Schweigger nicht allein auf Graphiken Albrecht Dürers zurückgriff, sondern in einigen Fällen auch auf Werke von dessen Zeitgenossen wie Heinrich Aldegrever, Lucas Cranach oder Erhard Schön.<sup>548</sup> Drittens, dass Schweigger die zitierten Formen bisweilen in einen modernen Stil übertrug.<sup>549</sup> Trotz dieses Befundes, der Schlossers und Weihrauchs Einschätzungen bestätigt, aber auch nicht weit darüber hinausgeht, fand Georg Schweigger in den folgenden Jahrzehnten als bedeutender Vertreter der sogenannten „Dürer-Renaissance“ in die kunsthistorischen Überblickswerke und Lexika Eingang.<sup>550</sup>

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob Schweigger bei den drei Reliefs, auf denen er das „AD“-Monogramm hinterlegte, die Urheberschaft Dürers vortäuschen und die Reliefs in betrügerischer Absicht als Dürer-Original ausgeben wollte oder ob es eine andere Erklärung dafür gibt. Margarete Schuster vertrat die Auffassung, dass das Dürermonogramm

„[...] zweifellos nur als Hinweis auf die Quelle zu werten [sei], aus der der Künstler bei der Wahl seiner Motive schöpfte, und damit als Bezeugung der Ehrfurcht vor dem Genius Dürers. Was dem Kenner schon bei der Betrachtung der Reliefdarstellung in die Augen springen mußte – die vielfältige Beziehung zu wohlbekanntem Dürerwerken –, das sollte durch die Anbringung des Dürermonogramms noch ausdrücklich bestätigt werden.“<sup>551</sup>

Wie realistisch diese Einschätzung ist, dass das Dürer-Monogramm vom zeitgenössischen Betrachter ausschließlich als Beleg seiner verwendeten Quelle verstanden wurde, soll im Folgenden kritisch überprüft werden. Denkbar sind nämlich auch andere Erklärungen für die Verwendung des Dürer-Monogramms: Es muss in Erwägung gezogen werden, dass Schweigger darauf abzielte, dass die Reliefs für authentische Bildhauerwerke Dürers gehalten werden, wenngleich nicht mit betrügerischer Absicht im Sinne einer Fälschung, sondern eher mit der Motivation, den Betrachter zu täuschen. Vielleicht wollte er aber auch vorgeben, dass er sich auf eine entsprechende Dürer-Graphik oder gar einen Johannes-Zyklus bezog, der in der Realität jedoch gar nicht existierte. Um Schweiggers Intention auf die Spur zu kommen, soll mithilfe zahlreicher Quellen der Kenntnisstand des Bildhauers und die Erwartungshaltung der zeitgenössischen Betrachter bezüglich einer bildhauerischen Tätigkeit Dürers sowie über potentielle plastische Dürer-Arbeiten rekonstruiert werden. In einem weiteren Schritt soll dargestellt werden, wie sich der Umgang anderer Bildhauer mit graphischen Vorlagen Dürers und dem Dürer-Monogramm gestaltete.

546 Eine ausführliche Vorstellung und Diskussion der von Wessely, Weihrauch und Schuster geleisteten Identifizierungen erfolgt im Katalogteil dieser Arbeit unter den entsprechenden Objekteinträgen.

547 Margarete Schuster spricht von „freier Kombination“ der übernommenen Motive, vgl. Schuster 1965, S. 80.

548 Vgl. Schuster 1965, S. 68 f. und S. 76.

549 Schuster 1965, S. 98 f.

550 Vgl. z. B. die Artikel von Dorothea Diemer in *The Dictionary of Art* (Diemer 1994) und von Uta Schedler in *Barock und Rokoko. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland in acht Bänden* (Schedler 2008).

551 Schuster 1965, S. 78.



## 4 Der Bildhauer Dürer – Rekonstruktion einer Mythenbildung

Die Auffassung, Dürer habe zwar Entwürfe für plastische Arbeiten geliefert, diese jedoch nie selbst ausgearbeitet, setzte sich erst vor vier Jahrzehnten in der kunsthistorischen Forschung durch.<sup>552</sup> Über einen viel längeren Zeitraum hinweg – nämlich mehrere Jahrhunderte lang – nahm man offenbar an, Dürer habe sich auch als Bildhauer betätigt. Hiervon zeugen nicht nur Erwähnungen vermeintlicher Dürer-Skulpturen sowie Hinweise auf eine Betätigung Dürers als Bildhauer in kunstliterarischen Texten und in Bildern, die ab dem 17. Jahrhundert nachgewiesen werden können, sondern auch die im 19. und frühen 20. Jahrhundert mit wissenschaftlichem Anspruch verfassten Schriften zu Dürers Œuvre. Weiterhin hat die Existenz einer nicht unerheblichen Anzahl an plastischen Arbeiten, die mit dem berühmten „AD“ versehen sind, diese Annahme genährt.

In Hinblick auf Schweiggers „AD“-monogrammierte Reliefs erscheint die Auseinandersetzung mit der Legende von Dürer als Bildhauer aus zwei Gründen relevant:

Erstens, weil die frühe kunsthistorische Rezeption der Schweiggerschen Reliefs maßgeblich von der Vorstellung geleitet war, Dürer sei bildhauerisch tätig gewesen, wie bereits im dritten Kapitel dargelegt worden ist, und die Reliefs ihrerseits im Zentrum einer großen, teilweise leidenschaftlich geführten Diskussion um die Authentizität vermeintlicher Dürer-Skulpturen standen. Die Rolle dieser Werkgruppe innerhalb der Bestimmung eines plastischen Œuvres Dürers in den Blick zu nehmen, verspricht somit neue Erkenntnisse über die Dürer-Rezeption des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Zweitens, weil Schweigger seine Reliefs vermutlich nur wenige Jahre nach den ersten Erwähnungen von Dürer als Bildhauer herstellte. Eine genauere Untersuchung des Zusammenhangs zwischen dem Aufkommen der Legende von Dürer als Bildhauer und dem Auftreten plastischer Arbeiten, die als Dürer-Werke deklariert waren, könnte daher zur weiteren Klärung der Frage beitragen, mit welcher Motivation Schweigger für seine Arbeiten auf Graphiken Dürers zurückgriff und sie mit dessen Künstlerzeichen versah.

Bislang widmeten sich nur wenige neuere Untersuchungen dem Problemfeld „Dürer als Bildhauer“. Neben kleineren Studien zu ausgewählten Kunstwerken, für die Dürers Autorschaft in Anspruch genommen wurde, wie beispielsweise Jörg Rasmussens Aufsatz zum „AD“-signierten Relief mit weiblichem Rückenakt im New Yorker Metropolitan Museum,<sup>553</sup> sind hier die Arbeiten Bernhard Deckers, Matthias Mendes und Jeffrey Chipps Smiths zu nennen. Alle drei Autoren stimmen in dem Punkt überein, dass Dürer zwar selbst nie als Bildhauer tätig war, jedoch als Zeichner von Entwürfen für dreidimensionale Arbeiten auf die Entwicklung

552 Vgl. Schiedlausky 1971 zu Goldschmiedearbeiten und Stafski 1971 zu Skulpturen. Was Münzen und Medaillen angeht, schrieb Matthias Mende sogar noch im Jahr 1981, es gäbe eine Gruppe Numismatiker und Kunsthistoriker, die einige der AD-monogrammierten Arbeiten für Eigenschöpfungen Dürers hielten; vgl. Mende 1981, S. 11.

553 Rasmussen 1983.



des Mediums einwirkte und zugleich davon beeinflusst wurde. Als entscheidendes Argument gegen eine Tätigkeit Dürers als Plastiker wurde angeführt, dass sich keine zeitgenössischen Schriftquellen oder Dokumente erhalten haben, die ein entsprechendes Wirken belegen würden. Dafür, dass dennoch so lange und selbst von der modernen Kunstgeschichte angenommen werden konnte, Dürer sei bildhauerisch tätig gewesen, seien in erster Linie fehlerhafte Rückübersetzungen lateinischer Texte ins Deutsche verantwortlich zu machen.<sup>554</sup> Eine weitere wichtige Rolle habe die Produktion einer Vielzahl plastischer Arbeiten mit Dürer-Bezug gespielt, welcher sich sowohl im Rückgriff auf Kompositionen des Nürnberger Künstlers als auch in der Verwendung seiner Signatur manifestieren konnte.

Schon Bernhard Decker hatte sich im Rahmen seiner Tätigkeit als Kurator der bereits mehrfach erwähnten Ausstellung *Dürers Verwandlung in der Skulptur* sowie seiner darauf aufbauenden Studien zur Dürer-Renaissance um 1600 zum Ziel gesetzt, dem Ursprung der Legende von Dürer als Bildhauer im 17. Jahrhundert auf den Grund zu gehen. Dafür trug er zahlreiche Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts zusammen, in denen entweder von Dürer als Bildhauer oder von vermeintlichen Bildwerken Dürers die Rede ist.<sup>555</sup> Die folgenden Ausführungen werden an vielen Stellen auf Deckers Studien Bezug nehmen, da sie oftmals vom gleichen Material ausgehen.

Matthias Mende setzte sich mit der Frage nach einer möglichen plastischen Betätigung Albrecht Dürers im Kontext seiner Forschungen zu Münzen, Medaillen und Plaketten im Werk des Nürnbergers auseinander.<sup>556</sup> Dabei kam er zu dem Schluss, dass Dürer als Entwerfer einen durchaus wichtigen Anteil an der frühen Entwicklung der deutschen Renaissancemedaille gehabt habe, die mit „AD“ bezeichneten Medaillen jedoch nicht auf dessen Autorschaft verweisen würden, sondern allesamt als „posthume Zeugnisse der Dürer-Verehrung“ anzusehen seien.<sup>557</sup>

Jeffrey Chipps Smith zeichnete in seiner Untersuchung *Dürer and Sculpture* nach, wie Dürer im Rahmen seiner Ausbildung und während seines Schaffens als Meister immer wieder mit Bildhauern in Austausch kam und von ihnen beeinflusst wurde.<sup>558</sup> Anhand ausgewählter druckgraphischer Arbeiten führte er sowohl Dürers Interesse als Maler für die gattungsspezifischen Qualitäten der Skulptur als auch seine Kenntnis konkreter skulpturaler Modelle vor Augen. Des Weiteren zog Smith die Äußerungen zur Skulptur in Dürers Tagebüchern und theoretischen Schriften sowie Dürers Entwürfe für Skulpturen, Medaillen und Goldschmiedearbeiten heran. Er ging auf die Bedeutung von Dürers Druckgraphiken als Modelle für die zeitgenössische Bildhauerproduktion ein und widmete einen Abschnitt seiner Studie der Legende von Dürer als Bildhauer, für den er sowohl einige literarische Quellen als auch „AD“-monogrammierte Werke aufrief. Mit dem Verweis auf plastische Bildnisse Albrecht Dürers in Form von Rundbildern, allegorischen Reliefs und Büsten schloss er seinen Überblick über die vielfältigen Bezüge des Künstlers zur Skulptur ab.

In chronologischer Hinsicht zeichnete die bisherige Forschung ein Bild, in dem die ersten Hinweise auf vermeintlich authentische Skulpturen von der Hand Albrecht Dürers in die Zeit um 1600 datieren. So schrieb Anja Grebe:

554 Mende 1983, S. 18.

555 Decker 1981, Abschnitt „Dürer als Bildhauer“ S. 468–482 und Decker 1990, S. 36–47.

556 Mende 1983, S. 11–24.

557 Ebd., S. 24.

558 Smith 2010.

„Auffällig ist aber die ungefähre Gleichzeitigkeit des vermehrten Auftretens von angeblich eigenhändigen Dürer-Skulpturen um 1600, ihrer erstmaligen Erwähnung in Inventaren und Dürers Nennung als Bildhauer in der Literatur.“<sup>559</sup>

Welche Dokumente genau sie zu dieser Annahme führten, gab Grebe nicht an. Es wird zu prüfen sein, ob die These nach Sichtung der erhaltenen Quellen aufrecht gehalten werden kann. Auch Norbert Jopek vertrat die Meinung, dass erstmals um 1600 Skulpturen im Kunsthandel für Dürer-Werke gehalten wurden. Dabei bezog er sich auf Objekte, die Oscar Doering 1901 in seiner Rekonstruktion der Kunstsammlung des Augsburger Kunstagenten Philipp Hainhofers aufgeführt hatte, die sich auf dessen Briefe und Reiseberichte stützt.<sup>560</sup>

„The story starts interestingly around 1600, when the figures of Adam and Eve, formerly in the collection of Cardinal Granvella, but then in the possession of Philipp Hainhofer were ascribed to Dürer. In 1609, Hainhofer had in his possession the busts of Philibert of Savoy and Margaret of Austria, today in the British Museum, which were likewise ascribed to Dürer. From then on we find numerous reliefs and small scale figures, especially in the Hapsburg collections, which feature Albrecht Dürer’s monogramm.“<sup>561</sup>

Jopek überprüfte in diesem Zusammenhang jedoch weder die Originaldokumente noch lieferte er Belege für seine These, dass ab diesem Zeitpunkt viele kleinplastische Objekte mit Dürer-Monogramm im Umlauf gewesen seien. Zumindest eine konkrete Bezugnahme auf ein Inventar der Habsburger Sammlungen, auf das er sich in diesem Kontext stützte, wäre wünschenswert gewesen.

Anders als Grebe und Jopek konzentrierte sich Decker bei seiner Suche nach dem Startpunkt der Legende zunächst nicht auf Hinweise auf vermeintliche Dürer-Skulpturen, sondern auf Beschreibungen Dürers als Bildhauer in bildlichen und schriftlichen Quellen. Als früheste Bildquelle, die ein solches Verständnis belegt, sah er den Stich Lukas Kilians aus dem Jahr 1617 an (Abb. 98), als erstes schriftliches Zeugnis den Bericht eines Wettstreits Dürers in Daniel Schwenters *Mathematische und Philosophische Erquickstunden* von 1636.<sup>562</sup> Schließlich wurde in der



Abb. 98 Lukas Kilian, sog. Ehrentempel Dürers, Kupferstich, 1617

559 Grebe 2013, S. 232.

560 Doering 1901, S. 259 f.

561 Jopek 2004, S. 1.

562 Decker 1981, S. 468–474 (zu Kilians Kupferstich), S. 476 f. (zu Schwenter).

Sekundärliteratur wiederholt darauf hingewiesen, dass die Legende von Dürer als Bildhauer mit Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie* von 1675 Eingang in die Kunstliteratur gefunden habe.<sup>563</sup> Sandrarts mögliche Motive und Quellen wurden dabei jedoch nur ansatzweise diskutiert.

Bis heute existiert keine Untersuchung zum Thema Dürer als Bildhauer, welche die von den erwähnten Autoren herangezogenen Objekte und Dokumente zusammenführen, chronologisch und typologisch ordnen und kritisch auf ihren Entstehungskontext und ihre Ausstrahlung überprüfen würde. Ebenso fehlt eine kritische Auseinandersetzung mit der Rezeption von Dürer als Bildhauer im 19. Jahrhundert, als die kunsthistorische Forschung einsetzte.

Daher sollen im Folgenden zunächst die für das Aufkommen und die Tradierung der Vorstellung vom Bildhauer Dürer relevanten Quellen, bei denen es sich um Briefe, Graphiken, Inventare und kunstliterarische Texte handelt, zusammen mit neuen Funden vorgestellt und diskutiert werden. Dabei werden zuerst die schriftlichen und bildlichen Quellen herangezogen, in denen auf eine Tätigkeit Dürers als Bildhauer angespielt wird, bevor anschließend die Hinweise auf vermeintliche plastische Arbeiten des Künstlers überprüft werden. Der zeitliche Fokus wird zunächst auf die Jahrzehnte vor 1642 gerichtet, dasjenige Jahr, in dem Schweigger zum ersten Mal eines seiner Reliefs mit dem „AD“-Monogramm versah, und dann nach und nach erweitert.

Vor diesem Hintergrund werden in einem zweiten Schritt die erhaltenen plastischen Werke mit Dürer-Bezug untersucht und die wiederholt formulierte These, dass besonders viele solcher Arbeiten um 1600 entstanden sind, kritisch überprüft werden. Besonderes Augenmerk wird dabei auf Skulpturen gelegt, die mit dem Dürer-Monogramm versehen sind: Bei welchen Werken wurde das Künstlerzeichen erst nachträglich angebracht, und bei welchen kann davon ausgegangen werden, dass der ausführende Bildhauer dafür verantwortlich zeichnet? Wie können Schweiggers Umsetzungen innerhalb des erhaltenen Bestandes verortet werden?

Im Anschluss an die Untersuchung des zeitgenössischen Kontextes wird der Blick im darauffolgenden Kapitel auf die Auswirkungen gelenkt, welche die Text- und Bildquellen sowie die ab dato kursierenden vermeintlichen Dürer-Kunstwerke auf die nachfolgende Kunstliteratur und die noch junge kunsthistorische Forschung hatten.

## 4.1 Dürer als Bildhauer in Texten und Bildern des 17. Jahrhunderts

Von Dürer selbst haben sich keine Zeugnisse erhalten, die auf eine Tätigkeit als Bildhauer schließen lassen. Es existieren jedoch zwei dürerzeitliche Texte, die von der kunsthistorischen Forschung zwischenzeitlich als mögliche Hinweise auf eine Betätigung Dürers als Plastiker interpretiert wurden. Dabei handelt es sich erstens um ein Epigramm zum Lobe Dürers des deutschen Dichters Konrad Celtis, das nur in einer handschriftlichen Fassung erhalten ist, zweitens um einen kurzen Passus in Christoph Scheurls 1508 in Leipzig gedrucktem *Libellus de laudibus Germaniae et ducum Saxoniae*.

Das von Konrad Celtis (1459–1508) um 1500 verfasste Epigramm stellt die früheste bislang bekannte Erwähnung Dürers in der Literatur überhaupt dar.<sup>564</sup> Für unseren Kontext von Interesse ist das erste der vier Epigramme zum Lobe des Künstlers, die als Teil von Buch V der

563 Ebd., S. 477f., Decker 1991, S. 41, Smith 2010, S. 88f.

564 Zum Kontext siehe zuletzt Grebe 2013, S. 117–120.

*Libri Quinque Epigrammatvm* wohl 1501 gedruckt werden sollten, das jedoch nie erschienen ist und nur in einer handschriftlichen Fassung vorliegt.<sup>565</sup> Darin wird Albrecht Dürer nicht nur als zweiter Apelles, sondern auch als Phidias gepriesen:

„Ad Pictorem Albertum Durer Nurnbergensem  
 Alberte, Almanis pictor clarissime terris,  
 Norica ubi urbs celsum tollit in astra caput,  
 Alter ades nobis Phidias et alter Apelles  
 Et quos miartur Grecia docta manu.“<sup>566</sup>

Bernhard Decker vertrat die Meinung, dass das Verständnis von Dürer als doppeltem Nachfolger der bedeutendsten antiken Vertreter der Malerei und der Bildhauerei wohl eher als literarisches Mittel denn als ein Hinweis auf eine Tätigkeit Dürers als Bildhauer zu verstehen sei.<sup>567</sup> Denkbar wäre auch – wie Anja Grebe jüngst vorschlug –, dass Dürer sich durchaus als ein zweiter Phidias verstand, weil er im Medium des Kupferstichs eine nur in der Literatur überlieferte Nemesis-Statue des antiken Bildhauers neu hervorgebracht hatte, worauf der mit Dürer befreundete Celtis hier Bezug genommen haben könnte.<sup>568</sup> Während sich allerdings das Apelles-Epitheton in den folgenden Jahrzehnten als humanistischer Spitzname Dürers durchsetzte, sind Bezugnahmen auf Phidias äußerst selten festzustellen.<sup>569</sup> Eine erneute Gleichsetzung Dürers mit Phidias findet sich, wie Dieter Wuttke angemerkt hat, erst nach Dürers Tod in Thomas Venatorius' Trauergedicht,<sup>570</sup> und danach wiederum erst 1730 in Doppelmays *Nachricht*,<sup>571</sup> was dagegen spricht, dass die Bezeichnung maßgeblich zur Verbreitung der Vorstellung von Dürer als Bildhauer beitrug.

Beim *Libellus de laudibus Germaniae et ducum Saxoniae* handelt es sich um die zweite, modifizierte Druckfassung einer Rede, die der Nürnberger Humanist und Rechtsgelehrte Christoph Scheurl (1481–1542) im Jahr 1505 in der Kirche S. Domenico in Bologna anlässlich der Einführung eines Deutschen namens Wolfgang Kettwig als Rektor der Universität hielt.<sup>572</sup> Darin zeichnete Scheurl ein begeistertes Bild von Deutschland und seiner Geschichte, vor allem von seiner Heimatstadt Nürnberg. In der zweiten Druckausgabe des *Libellus* von 1508 leitet er den Abschnitt über Nürnberg wie folgt ein:

- 565 Landesbibliothek Kassel, Ms. Poet. fol. 7. Erstmals stellte Dieter Wuttke die Handschrift vor; vgl. Wuttke 1967.  
 566 Celtis, 67. Epigramm, zit. n. Wuttke 1967, S. 322. Dt. Übersetzung zit. n. Grebe 2013, S. 117: „Dem Nürnberger Maler Albrecht Dürer. Albrecht, hochberühmter Maler in deutschen Landen, (insbesondere) dort, wo Nürnberg sein hohes Haupt in den Himmel erhebt. Du für uns ein zweiter Phidias und zweiter Apelles, oder wie einer der anderen, welche das gelehrte Griechenland für ihre Künstlerhand bewundert.“  
 567 Vgl. Decker 1991.  
 568 Es handelt sich um Dürers Kupferstich *Das große Glück* mit der Darstellung der griechischen Göttin der Vergeltung, vgl. Grebe 2013, S. 117 f.  
 569 Grebe 2013, S. 126–128.  
 570 Wuttke 1967, S. 324. Die Stelle lautet: „Nam in uno maxime / Alberto et artis abdita / Documenta perdidere, et artis principes Parrhasion et Phidiam, viros / Iove optimo dignos; vgl. *Epicedion in funere Alberti Dureri Nurembergensis; Monodia in obitum Alberti Durerii pictoris excellentissimi per Thomam Venatorium posita*; zit. n. Rupprich 1956, S. 302, Verse 47–51.  
 571 Vgl. S. 178.  
 572 Zu Anlass und Inhalt der Rede sowie zu Scheurls Motivation der zwei unterschiedlichen Druckfassungen siehe Mertens 2005. Zum Dürer-Lob Scheurls generell auch Grebe 2013, S. 122–125.

„Ceterum quid dicam de Alberto Durero Nurimbergensi? Cui consensu omnium et in pictura et in fictura aetate nostra principatus defertur.“<sup>573</sup>

Welche Reaktionen die Formulierung, Dürer habe sowohl „in pictura et in fictura“ Herausragendes geleistet, bei Zeitgenossen oder Lesern der nachfolgenden Generationen auslöste, entzieht sich der heutigen Kenntnis. Zumindest aber seit dem 19. Jahrhundert wurde immer wieder auf die Passage Bezug genommen, wenn man für Dürer eine Tätigkeit als Bildhauer in Betracht zog. So interpretierte der österreichische Kunsthistoriker Moritz Thausing (1838–1884) sie in seiner 1876 erstmals erschienenen Publikation *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst* als zeitgenössischen Lobpreis auf Dürers Fähigkeiten als Bildhauer, wobei er ihren Wahrheitsgehalt im selben Atemzug relativierte.<sup>574</sup> Noch 1955 übersetzten Heinz Lüdecke und Susanne Heiland in ihrer Edition historischer Texte über Dürer ebendieses „fictura“ mit „Bildhauerei“.<sup>575</sup> Matthias Mende vertrat dagegen die Auffassung, dass mit „fictura“ der Kupferstich gemeint sein müsse.<sup>576</sup> Bislang nicht in Erwägung gezogen wurde die Möglichkeit, dass Scheurl mit „fictura“ (lat. Bildung, Gestaltung) ganz allgemein auf Dürers Tätigkeit als Entwerfer für Arbeiten in allen möglichen Gattungen angespielt haben könnte.<sup>577</sup> Für diese Interpretation spricht, dass in Scheurls Text nach einem kurzen Abschnitt mit Anekdoten über Dürer ausschließlich dessen Gemälde Erwähnung finden, darunter das Rosenkranzbild und die Marter der zehntausend Christen, jedoch keine Werke anderer Gattungen.

#### 4.1.1 Der Bildhauer Dürer in kunsthistorischen Schriften

Obwohl somit keine eindeutigen Belege für eine bildhauerische Tätigkeit Dürers in durerzeitlichen Quellen und Texten vorliegen, wurde Albrecht Dürer knapp 150 Jahre nach seinem Tod in der Gründungsschrift der deutschsprachigen Kunstgeschichte, Joachim von Sandrarts 1675 in Dürers Heimatstadt Nürnberg verlegter *Teutscher Academie*, als Bildhauer bezeichnet. Sandrart überschrieb nicht nur die im dritten Buch des zweiten Teils enthaltene Dürer-Biographie mit den Worten: „Mahler/Bildhauer/Kupferstecher und Baumeister von Nürnberg“<sup>578</sup> auch äußerte er sich über Dürers Tätigkeit als Bildhauer in der Vorrede zum ersten Buch wie folgt:

„Also hat auch der hochberümete Albrecht Dürer/ nachdem die Excellenza seiner Kunst in dem Mahlen genugsam erschollen/ ferner nicht allein des Kupferstechens/ sondern auch absonderlich der Bildhauerey sich beflissen/ und in weniger Zeit/ ohn sonders-große Bemühung/ so sehr darinn zugenommen/ und es damit so weit hinaus gebracht/ daß damals keiner/ von der Profession des Bildhauens/ ihm gleich geschätzt worden: [...]“<sup>579</sup>

573 Zit. n. Rupprich 1956, S. 290.

574 „Dürer wird freilich auch, so im Allgemeinen, zuweilen als Meister in der Sculptur gepriesen, schon von Zeitgenossen, wie Christoph Scheurl. Es verhält sich damit aber so, wie mit Dürers Ruf als Architekt“; vgl. Thausing 1876, S. 318 f. und Anm. 1 mit Verweis auf den oben zitierten Satz im *Libellus*.

575 Lüdecke/Heiland 1955, S. 19.

576 Mende 1983, S. 18.

577 Zu Dürers Tätigkeit als Entwerfer für Goldschmiedearbeiten siehe Smith 2010, S. 83–86.

578 Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 222, <http://ta.sandrart.net/-text-438>, 10.12.2021. Zu den Quellen und zur Bedeutung der Viten van Manders und Sandrarts für Dürers Nachleben in der Literatur siehe zuletzt Grebe 2013, Kap. 2.8.3.

579 Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), TA 1675, I, Vorrede, S. 5, <http://ta.sandrart.net/-text-16>, 10.12.2021.



Was war in der Zwischenzeit geschehen, dass Sandrart zu dieser Aussage gelangen konnte? In den wichtigsten Vorläufern für die Künstlerbiographien der *Teutschen Academie*, die Sandrart nachweislich als Quellen nutzte, Giorgio Vasaris zweite Ausgabe der *Viten* (Florenz 1568), die innerhalb der Lebensbeschreibungen Raffaels, Marcantonio Raimondis und Jacopo da Pontormos Dürers Werk würdigten, und Karel van Manders Dürer-Vita im *Schilder-Boeck* (Amsterdam 1604), waren noch keine Hinweise auf eine Beschäftigung Albrecht Dürers mit der Bildhauerkunst enthalten.<sup>580</sup> Allerdings war Dürer in diesen Schriften bereits als „uomo universale“ bzw. als „albeherrend“ bezeichnet worden.<sup>581</sup>

An Sandrarts Ausführungen über eine Tätigkeit Dürers als Plastiker sind zwei Aspekte besonders bemerkenswert.<sup>582</sup> Erstens befindet sich der längere Abschnitt nicht in der Lebensbeschreibung selbst, sondern in der Vorrede zu den ersten beiden Büchern der *Teutschen Academie*, genauer gesagt innerhalb einer Erörterung über das Verhältnis von Malerei und Skulptur. Diese schließt an einen aus Giorgio Vasaris *Viten* übernommenen Passus an, in dem Michelangelo für sein Vermögen, in allen drei Künsten Außergewöhnliches geleistet zu haben, herausgestellt wird. Aus dem Umstand, dass Maler wie Michelangelo und Dürer im Stande waren, vorzügliche Bildhauerarbeiten hervorzubringen, während es Bildhauern – als Beispiel dient Gianlorenzo Bernini – nicht gelang, auch in der Malerei zu überzeugen, folgte Sandrart, dass die hellsten Köpfe unter den Künstlern bei den Malern zu finden seien.<sup>583</sup> Somit steht an dieser Stelle nicht Dürers Tätigkeit als Bildhauer im Zentrum des Interesses des Autors, sondern die Frage, ob Malerei oder Bildhauerei als höherwertig einzuschätzen seien.<sup>584</sup> Dürer diene wie Michelangelo lediglich als positives Exempel für Sandrarts These, die nichtsdestotrotz auf der Vorstellung aufbaute, dass beide Künstler neben Gemälden auch Bildhauerarbeiten hervorgebracht hätten. Sandrarts Ergänzung von Dürers Namen ist in diesem Kontext also als eine Art „Aktualisierung“ des von Vasari übernommenen Passus für sein deutsches Publikum zu werten.<sup>585</sup>

Zweitens finden weder im Passus der Vorrede noch in der Dürer-Vita selbst konkrete Bildhauerwerke Erwähnung, während Sandrart auf die Gemälde und Graphiken Dürers teilweise sehr detailliert einging, diese aus eigener Anschauung gut kannte und schätzte.<sup>586</sup> Sandrarts Bewunderung für Dürer wird auch aus dem Umstand ersichtlich, dass er Dürers Grabstelle auf dem Nürnberger Johannisfriedhof kaufte, sie 1681 renovieren und zwei neue Inschriften anbringen ließ, die er in der lateinischen Edition der *Academie* von 1683 abdruckte.<sup>587</sup> Als

580 Vasari 1568 (Ed. Bettarini/Barocchi 1966–1987), Bd. 5, S. 5 und Mander 1604, fol. 208r.

581 Ebd.

582 Bereits Bernhard Decker und Jeffrey Chipps Smith haben auf die Textstelle aufmerksam gemacht; vgl. Decker 1981, S. 478; Decker 1991, S. 41, Smith 2010, S. 88 f. Während Decker zu Recht darauf hinwies, Sandrart sei vor allem daran gelegen gewesen, die Überlegenheit der Malerei sowie die Gleichrangigkeit mit den großen Italienern darzustellen, griff Smiths Deutung, Dürer werde hier als „Teutonic counterpart“ zu den beiden italienischen Meistern eingeführt, zu kurz.

583 „Woraus dann zu schließen ist/ wie sonderbar der Geist eines excellenten Mahlers qualificirt seyn müße.“ vgl. Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), TA 1675, I, Vorrede, S. 5, <http://ta.sandrart.net/-text-16>, 10.12.2021.

584 Zu Sandrarts Umdeutung des Vasari-Passus siehe auch Schreurs 2010, S. 257.

585 Vgl. Schreurs 2010, S. 257.

586 Auf den Umstand, dass Sandrart keine einzige Skulptur von Dürers Hand erwähnte, machte bereits Bernhard Decker aufmerksam; vgl. Decker 1991, S. 41.

587 Die vollständige Inschrift lautet, zit. n. Sandrart 1683, *Academia, Partis secundus liber III, Kap. III*, S. 214, <http://la.sandrart.net/-text-academia-0296>, 11.09.2015:

VIXIT GERMANIAE SVAE DECVS  
ALBERTVS DVRERVS,  
ARTIVM LVMEN, SOL ARTIFICVM,

Berufsbezeichnungen werden hier „PICTOR, CHALCOGRAPHVS, SCALPTOR“ aufgeführt, was mit „Maler, Kupferstecher und Bildhauer“ übersetzt werden kann, während in der Kapitelüberschrift der lateinischen Fassung „statuarius“ den Platz von Bildhauer einnimmt.<sup>588</sup>

An dieser Stelle soll hinterfragt werden, ob es sich bei Sandrarts Verweisen auf eine Betätigung Dürers als Bildhauer lediglich um ein literarisches Mittel handelt, also um eine rein fiktive Ergänzung, mit der Sandrart seiner Leserschaft vermitteln wollte, dass Universalgenies nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland zu finden seien. Diese Erklärung erscheint plausibel, weil der Autor mit seinem aufwändigen Publikationsprojekt das Ziel verfolgte, dem Kunstschaffen in Deutschland zu einer neuen Blüte zu verhelfen, und ihm für dieses Unterfangen ein Künstler, der in allen drei Gattungen brillierte, in seinen möglichen Funktionen als Vorbild (für den Künstler) und als Heros (für den Auftraggeber und Sammler) überaus dienlich erscheinen musste.<sup>589</sup> Ob für Sandrarts Lobspruch auch die Existenz „AD“-monogrammierter Skulpturen verantwortlich gewesen sein könnte, wie Norbert Jopek postulierte, muss dagegen erst geprüft werden.<sup>590</sup> Ein Blick auf ältere Dokumente zeigt, dass Joachim von Sandrart jedenfalls nicht der erste Autor war, der für Dürer eine Tätigkeit als Bildhauer in Anspruch nahm.

Die früheste Bezeichnung von Dürer als Bildhauer, die im Rahmen dieser Arbeit eruiert werden konnte, findet sich in einer italienischen Neuausgabe von Dürers *Kleiner Passion*, die der aus Brescia stammende Kupferstecher, Drucker und Händler Donato Rasciotti im Jahr 1612 herausbrachte. In der Widmung an den Erzherzog von Österreich heißt es:

„Di questa natura sono le belle e industri figure della Passione di N. Sig. Giesù Christo, tratte alla luce dal celeberrimo Alberto Durerò, che in Pittura, Scoltura, intagli in rame, in legno et altre cose appartenenti a studi è molto famoso, e di alto grido.“<sup>591</sup>

Zuvor galt Daniel Schwenters 1636 veröffentlichte Publikation *Mathematische und Philosophische Erquickstunden* als früheste bekannte gedruckte Quelle für Dürers Tätigkeit als Bild-

VRBIS PATRIAE NOR. ORNAMENTVM,  
PICTOR, CHALCOGRAPHVS, SCALPTOR,  
SINE EXEMPLO, QVIA OMNISCIVS,  
DIGNVS INVENTVS EXTERIS,  
QVEM IMITANDVM CENSERENT,  
MAGNES MAGNATVM, COS INGENIORVM,  
POST SESQVISAECVLI REQVIEM,  
QVIA PAREM NON HABVIT,  
SOLVS HEIC CVBARE IVBETVR.  
TV FLORES SPARGE VIATOR.  
A. R. S. MDCLXXXI.  
OPT. MER. F. CVR.  
J. DE. S.

588 Vgl. Sandrart 1683, *Academia*, Partis secundus liber III, Kap. III, S. 209, <http://la.sandrart.net/-text-academia-0289>, 10.12.2021.

589 Zu Sandrarts Motivationen für die *Teutsche Academie* siehe die Studien von Anna Schreurs, hier v. a. Schreurs 2010 a, Kap. 2.4. Die Teutsche Academie zwischen Kunstakademie und Sprachgesellschaft.

590 Jopek 2004, S. 1.

591 *La Passione di N.S. Giesù Christo d'ALBERTO DURERO di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. MAURITIO MORO, Canon. Della Congr. Di S. Giorgio in Alega. Dedicata all'Altezza Serenissima dell'Arciduca Ferdinando d'Austria, Duca di Borgogna, Conte di Tirolo etc.*, Venezia 1612, zit. n. Fara 2014, S. 293.

hauer.<sup>592</sup> Schwenter, Mathematiker und Orientalist an der Universität Altdorf, berichtete darin, Dürer habe im Rahmen eines Wettstreits mit einem Maler einen Kruzifixus aus Holz geschnitzt:

„Ebnermaßen fällt mir ein, welches ich nicht verhalten soll, daß Albertus Dürerus und ein vornehmer Maler auch miteinander aufgenommen, jeder ein Kruzifix zu machen, Albertus Dürerus von Holz, der Maler aber sollte eines malen, haben auch nur ein Glied bekannt genommen und so künstlich gearbeitet, daß, wie sie ihre Stücke auf etliche Meilen Wegs zusammengebracht und Dürer sein Bild auf das gemalte gelegt, alles mit Verwunderung so nett aufeinander getroffen, daß niemand das geringste daran tadeln können, und sollen beide Kruzifixe zu Nürnberg noch zu sehen sein.“<sup>593</sup>

Decker erkannte in dem Bericht die berühmte Künstlerlegende wieder, nach der ein guter Künstler aus der Kenntnis nur eines Elements des Körpers die Proportionen des gesamten Körpers berechnen könne.<sup>594</sup> Tatsächlich hat der Topos seinen Ursprung im Dialog *Hermotimos* des griechischen Schriftstellers Lukian (um 120–nach 180 n. Chr.), in dem berichtet wird, der Bildhauer Phidias habe nach dem Fund einer einzigen Löwenkralle den Löwen im Ganzen abzubilden vermocht.<sup>595</sup> Schwenters Version zufolge hätten Dürer und der nicht namentlich genannte Maler lediglich in Kenntnis eines Gliedes einmal ein geschnitztes, einmal ein gemaltes Kruzifixus geschaffen, die in ihren Proportionen identisch waren. Auch wenn man nicht so weit geht wie Decker, der in Schwenters Schilderung die „legendäre Fassung einer Konkurrenz zwischen dem Bildhauer Veit Stoß und dem Maler Dürer“ zu erkennen meinte, wobei die vertauschten Rollen den anekdotenhaften Charakter des Berichts unterstreichen würden, ist unbestritten, dass Schwenter Dürer große Kompetenzen in der Proportionslehre zuschrieb.<sup>596</sup>

Ob Sandrart die Anekdote kannte und sich bewusst gegen ihre Wiedergabe entschied, lässt sich heute nicht mehr klären. Auch wenn sich in Sandrarts Nachlass originale Dürer-Zeichnungen „von des Menschen proportion, wie auch von der Architectura und Astronomia, samt seinen eignen Handschriften“<sup>597</sup> befanden, weist nichts darauf hin, dass Sandrart Dürers *Vier Bücher von menschlicher Proportion* aus eigener Anschauung kannte.<sup>598</sup>

Sandrarts gemeinsame Erwähnung Michelangelos und Dürers in Zusammenhang mit seinem Lob der universellen Fähigkeiten der Maler (s.o.) könnte dagegen aus der zunehmend kompetitiven Bewertung des Italieners und des Deutschen resultieren, die in mehreren älteren

592 Decker 1981, S. 476 f.

593 Schwenter 1636, S. 278 f.

594 Decker 1981, S. 476 f. Zu Schwenter zuletzt Grebe 2013, S. 233.

595 Zur Interpretation der Lukian-Stelle in der Antike und im Quattrocento siehe Thielemann 1992, S. 77 f. Zur Deutung und Inanspruchnahme der Legende durch Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts ausgehend von der „ex ungue leonem“-Vignette in Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie* siehe Winner 2009.

596 Decker 1981, S. 477.

597 Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), TA 1679, II (Skulptur), S. 89, <http://ta.sandrart.net/-text-981>, 10.12.2021. Diese Zeichnungen haben sich jedoch nicht erhalten, vgl. Kommentar Christina Posselt vom 15.11.2010, <http://ta.sandrart.net/-annotation-3913>, 01.08.2015.

598 Alle drei Erwähnungen der Bücher innerhalb der *Teutschen Academie* sind aus anderen Texten übernommen; vgl. Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), TA 1675, I, Buch 3 (Malerei), S. 104, <http://ta.sandrart.net/-text-195> (Trichet du Fresne, vgl. Kommentar Christina Posselt vom 20.07.2010, <http://ta.sandrart.net/-annotation-2882>, 10.12.2021); TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 223, <http://ta.sandrart.net/-text-439>; (Van Mander, vgl. Kommentar Christina Posselt vom 05.02.2011, <http://ta.sandrart.net/-annotation-3108>, 10.12.2021); TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 228, <http://ta.sandrart.net/-text-445> (Dürer, Familienchronik, vgl. Kommentar Christina Posselt vom 03.08.2011, <http://ta.sandrart.net/-annotation-5765>, 10.12.2021).

Dokumenten belegt ist. So äußerte sich der Nürnberger Maler Johann Hauer in einem vor 1646 zu datierenden Brief an Johannes Saubert den Älteren, lutherischer Theologe und Stadtbibliothekar in Nürnberg, über die beiden wie folgt:<sup>599</sup>

„Michael Angelus und AD seind im Malen ganz ungleich einander gewesen, es hat sich jeder seiner sonderbaren Manier gebraucht, und wann einem kunstreichen Maler oder Bildhauer ein gemaltes oder gehauetes Bild vom AD und dann ein solches von Michael Angelo, welches in gleicher Viele der Arbeit, sollte fürgesetzt werden, Er aber die Wahl darunter erkiesen [sic] sollte, so ist gewiss, dass des Angeli seines hervorgezogen, und des AD seines geringer gehalten würde.“<sup>600</sup>

Die Textstelle zeigt nicht nur an, dass Hauer zufolge die Werke Michelangelos mehr geschätzt wurden als diejenigen Dürers, sie belegt auch, dass die Auffassung vorherrschte, Dürer habe – wie Michelangelo – neben Gemälden auch skulpturale Arbeiten („gehauetes Bild“) geschaffen.

Anders als Hauer stellte der württembergische Theologe Johann Valentin Andreae (1586–1654) Dürers Leistungen, auch in der Skulptur, deutlich positiver dar. In einer Epistel an Herzog August zu Braunschweig-Lüneburg, die in den *Seleniana Augustali* (Ulm 1649) veröffentlicht wurde, schätzte er Dürers und Michelangelos Leistungen in den verschiedenen Künsten, darunter auch die „sculptura“, als ebenbürtig ein:

„Eum ex rudi et barbaro seculo primum Germanorum non tantum artis suae perfectione ad naturae imitationem emersisse, sed nec secundum post se reliquisse omnibus eius partibus sculptura, statuaria, architectonica, optica, symmetria et similibus ita absolutis, ut nisi Mich. Angelum Bonoratum Italum coenum et aemulum suum parem non habuerit iis operibus post se relictis quae unius hominis aetatem facile superent etc.“<sup>601</sup>

Die Tendenz, Dürer bereits zu dieser Zeit nicht nur als Experten auf dem Gebiet der Malerei anzusehen, sondern als vielseitig begabten Mann, belegt auch das ebenfalls in die 1640er Jahre zu datierende Blatt in Arnold Möllers *SchreibStübelein*, einem in Lübeck verlegten Buch mit zahlreichen Schriftproben, die Korrespondenten als Vorlagen dienen sollten.<sup>602</sup> Der deutsche Schreib- und Rechenmeister Arnold Möller (1581–1655) beschriftete das mit einem Rundbild Dürers versehene Blatt mit den Worten:

599 Zu Johann Hauer siehe Tacke 2001 b.

600 Zit. n. Fuhse 1895, S. 72. Fuhses Quelle ist unbekannt; siehe auch Tacke 2001 b, S. 120.

601 Andreae 1649, S. 308; zit. n. Arend 1728, §17. Übersetzung bei Lüdecke/Heiland 1955, S. 100:

„Denn bei diesem Mann ist gerade das zu bewundern, daß er als erster Deutscher sich nicht nur durch seine vollendete Kunst aus einem rohen und barbarischen Jahrhundert zur Nachahmung der Natur emporgearbeitet, sondern auch niemand hinterlassen hat, der ihm gleichgekommen wäre, nachdem er alle Gebiete – Holzschnitt, Kupferstich, Bildhauerei, Architektur, Optik, Proportionslehre und ähnliches mehr – auf eine solche Höhe gebracht hatte, daß er außer dem Italiener Michelangelo Buonarroti, seinem Zeitgenossen und Nebenbuhler, nicht seinesgleichen gehabt hat, und nachdem er Werke (deren größten Teil ich einst besessen habe) hinterlassen hatte, die weit über die Lebensarbeit eines Menschen hinausgehen, und das in einem bescheidenen Leben, dessen ständige Begleiterin die Armut war.“ Auf diese Quelle bezog sich bereits Decker 1981, S. 477.

602 Möller 1642, Dritter Theil, nach p. 25. Das Blatt ist nicht mit einer Stechersignatur versehen, wird aber vermutlich ebenfalls von Dirk Diricksen (1613–1653) gestochen worden sein. Laut VD 17 ist der tatsächliche Erscheinungsverlauf fraglich. Nach Jöcher-Adelung 1649 erschienen, nach Doede 1642–1650. Möglicherweise sind alle Teile 1650 in einem Band erschienen, vgl. VD 17, <https://kxp.k1oplus.de/DB=1.28/CMD?ACT=SRCHA&IKT=8079&TRM=%2723;299427T%27> (Zugriff vom 10.12.2021).

„Herr Albrecht Dürer, der bei Lebzeiten H. Johann Neudörffers zu Nürnberg die Romanischen Versal-Buchstaben in rechter Proportion erst abgetheilet und beschrieben: auch in so viel andern Künsten excelliret hat, sein ruhmwürdiger Name, so lange die Welt steht, wohl bleibet.“<sup>603</sup>

Wesentlich konkreter sind schließlich die Ausführungen zu Dürers Tätigkeit als Bildhauer in der handschriftlichen Ergänzung, die ein unbekannter Dürer-Biograph unter eine Abschrift von Dürers Familienchronik setzte und die von Anja Grebe in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert wurde:

„Denn dieser Albrecht Dürer hate solche von Gott verliehene vielfältige Gaben, das Er von der Geometria der Perspectiv und Fortification, und sonderlich der Symmetrie vermunderliche Ding durch den Truck an Tag bringen kund, war also aus Geometrischen, perspectivische, und der Symmetri-Grund ein guter Inventor, reisen uf Holz, Papir und gleichem inn guter gratiret, auf Kupffer Eysen zihn, und was mehres. Ein guter Kupffer stecher, ein guter Mahler von Öhlfarben, wasserfarben, miniatur, und Gummi farben, uf Holz, tuch, gemäur, Papir, Perment oder dergleichen, ein guter possirer, bildhauer von Holz und stain, klein und groß ganz Rund halb rund, wie man es nur immer erdencken und begehren möchte.“<sup>604</sup>

Die Auffassung, Dürer habe nicht nur in einer, sondern in mehreren Künsten Herausragendes geleistet, wobei nicht jedes Mal explizit auf die Bildhauerkunst verwiesen wird, lässt sich also in den 1630er und 1640er in mehreren kunsthistorischen Texten nachweisen. Die Äußerungen in Schwenters *Erquickstunden* sowie in Hauers Brief an Saubert belegen, dass eine bildhauerische Tätigkeit Dürers zu dieser Zeit in Nürnberg für möglich gehalten wurde, und können somit als Indizien dafür gewertet werden, dass auch Schweigger diese Vorstellung vertraut war, als er sein erstes Reliefs mit dem „AD“-Monogramm versah.

#### 4.1.2 Der Bildhauer Dürer im Bild

Im Kontext des hier untersuchten Diskurses sind beschriftete Dürer-Bildnisse bislang komplett unbeachtet geblieben. Dabei könnten gerade sie bei der Verbreitung der Vorstellung von Dürer als Bildhauer einen wichtigen Anteil gehabt haben. Ein 1629 datierter Kupferstich von Andries Jacobsz. Stock weist den Porträtierten mit folgender lateinischer Beschriftung nicht nur als Maler, sondern auch als Bildhauer aus (Abb. 99):

„Effigies Alberti Dureri Norici, Pictoris et Sculptoris hactenus excellentissimi delineata ad imaginem eius quam Thomas vincidor de Boloignia ad vivum depinxit Antverpiae 1520. And. Stock sculpt. Hhondius excudit 1629“<sup>605</sup>

Vermutlich nur kurze Zeit später verlegte Baltazar Moncornet (1600–1668) das auf demselben Vorbild basierende Dürer-Porträt mit der Beschriftung „Albert Dvrer, Alleman, Peintre,

603 Zit. n. Thausing 1876, Bd. II, S. 45.

604 Dürer, Familienchronik Bamberg, S. 66, zit. n. Grebe 2013, S. 256.

605 223 × 166 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-59.972; vgl. Hollstein Dutch 18-1(2); vgl. Rijksmuseum Collection Database, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.179961> (Zugriff vom 10.12.2021).



Sculpteur, et Graveur tres-excellent“.<sup>606</sup> Im Verlauf des 17. Jahrhunderts entstanden etliche Bildnisse mehr, die Dürer in der Bildunterschrift als Bildhauer bezeichnen.<sup>607</sup>

Große Aufmerksamkeit brachte die Forschung dagegen einer Graphik entgegen, in der Dürer zwar nicht als Bildhauer bezeichnet oder dargestellt wird, jedoch zusammen mit einer Skulptur abgebildet ist: Lukas Kilians Kupferstich von 1617, der als *Ehrentempel Dürers* bezeichnet wird (Abb. 98). Das foliogröße Blatt zeigt Albrecht Dürer in doppelter Erscheinung vor einem repräsentativen Renaissanceportal mit gesprengtem Giebel stehend, durch das der Blick in eine Pfeilerhalle fällt. Zwischen den beiden Figuren befindet sich ein Tisch, auf dem die linke Dürer-Figur mit der linken Hand einen Zirkel aufsetzt, während zwischen dem Daumen der rechten Hand und der Stecknadel, die auf der rechten Hälfte des Tisches in einer geometrischen Zeichnung steckt, ein Faden gespannt ist.<sup>608</sup> Hinter der Zeichnung steht im Kontrapost eine miniaturhafte männliche Aktfigur, die mit ihrer linken Hand auf die Zeichnung weist und sich mit dem Kopf zum zweiten Dürer wendet, der auf der rechten Seite des Tisches steht, auf den er mit seiner



Abb. 99 Andries Jacobsz. Stock nach Tommaso da Bologna, Albrecht Dürer, Kupferstich, 1629

rechten Hand deutet (Abb. 100). Der Umstand, dass von den Giebelspitzen ungefähr etwas über Kopfhöhe der beiden Albrechts links die Utensilien der Mess- und Proportionskunst, rechts die des Zeichnens und des Malens herabhängen, führte zu einer Deutung der linken Dürer-Gestalt als Vertreter der Proportionskunst und der rechten als Maler und Zeichner.<sup>609</sup> Bernhard Decker hat zurecht darauf hingewiesen, dass nur der linke Dürer beschäftigt ist und die vermeintliche Arbeit symbolisch gemeint sein müsse.<sup>610</sup> Ihm zufolge sei die Statuette als „das Ergebnis und das zentrale künstlerische Ereignis sowohl der vorgeführten Apparatur und deren Anwendung als auch des von Kilian intendierten ‚Bildgedankens‘“ anzusehen.<sup>611</sup>

606 157 × 112 mm (Blatt); Exemplare in Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. IX,674,402; vgl. Digitaler Portraitindex, <http://www.portraitindex.de/documents/obj/33909673> (Zugriff vom 10.12.2021); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Porträtsammlung, Inv.-Nr. PORT\_00005429\_02; vgl. Digitaler Portraitindex, <http://www.portraitindex.de/documents/obj/oai:baa.onb.at:3508800> (Zugriff vom 10.12.2021) und Göttweig, Graphisches Kabinett, vgl. Ausst. Kat. Göttweig 1987, Kat.-Nr. 6.

607 1645/1680, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Porträtsammlung, Inv.-Nr. PORT\_00005465\_01; vgl. Digitaler Portraitindex, <http://www.portraitindex.de/documents/obj/oai:baa.onb.at:3509118> (Zugriff vom 10.12.2021); 1651/1750, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Porträtsammlung, Inv.-Nr. PORT\_00005464\_01; vgl. Digitaler Portraitindex, <http://www.portraitindex.de/documents/obj/oai:baa.onb.at:3509112> (Zugriff vom 10.12.2021).

608 Zur überzeugenden Deutung des Kupferstichs als graphisches Kenotaph siehe zuletzt Grebe 2013, S. 331 f.

609 Bzw. links des Theoretikers und rechts des Praktikers, vgl. Grebe 2013, S. 331.

610 Decker 1981, S. 471.

611 Ebd.

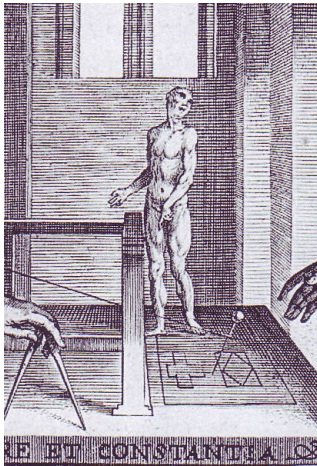


Abb. 100 Lukas Kilian, sog. Ehrentempel Dürers (Detail aus Abb. 98), Kupferstich, 1617

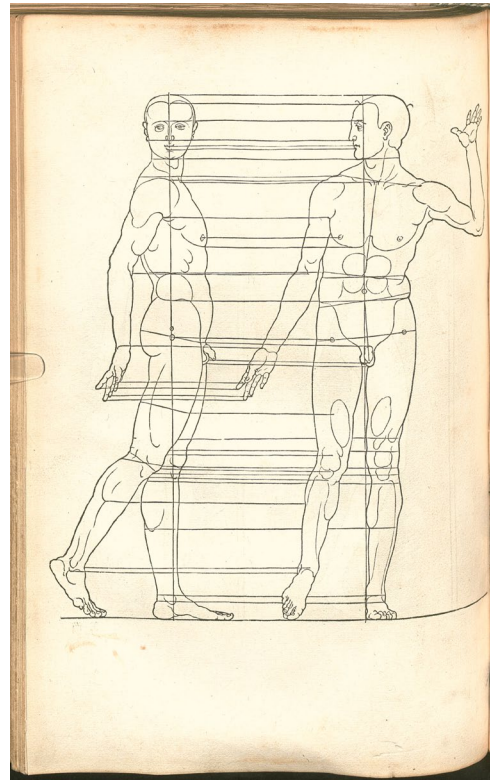


Abb. 101 Zwei männliche Figuren aus: Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528

Zuvor hatte bereits Arpad Weixlgärtner auf die Ähnlichkeit der Gestalt zu den kurzgeschorenen Proportionsfiguren aufmerksam gemacht, die als Illustrationen in Albrecht Dürers *Vier Bücher von menschlicher Proportion* dienten, die unmittelbar nach seinem Tod im Jahr 1528 von Hieronymus Formschneider in Nürnberg verlegt wurden (Abb. 101).<sup>612</sup> Decker folgte daraus, dass Kilian mit der Statuette im Zentrum des *Ehrentempels* Dürers Leistungen als Theoretiker auf dem Gebiet der menschlichen Proportion würdigen wollte. Diesen sei gerade um 1600 besonderes Interesse entgegengebracht worden, wie zahlreiche Neuauflagen der Proportionslehre in verschiedenen Sprachen belegten.<sup>613</sup> Dürer sei, so Decker, aufgrund seiner Schriften als „Gewährsmann für die plastische Neuschöpfung des Menschenbildes“ angesehen worden.<sup>614</sup>

Während Deckers Deutung des Stiches bis zu diesem Punkt schlüssig und nachvollziehbar ist, müssen die weiteren Konsequenzen, die er daraus ableitete, mit großer Vorsicht behandelt werden. Auch wenn Decker einräumte, dass für Dürers nachträgliche Erklärung zum Bildhauer mehrere Ursachen verantwortlich seien, sah er Kilians Stich als Schlüssel zum Ver-

612 Decker 1981, S. 471. Für Dürers Proportionslehre siehe die moderne, von Berthold Hinz herausgegebene Edition mit einer Übertragung des Textes in heutiges Deutsch und einem Katalog der Holzschnitte, Dürer 1528 (Ed. Hinz 2011).

613 Decker 1981, S. 472.

614 Ebd.

ständnis der gesamten plastischen Produktion um 1600 „in Dürers Manier“ an<sup>615</sup> und führte weiterhin aus:

„Wir meinen, daß die Skulptur der sog. Dürer-Renaissance Modellcharakter besitzt, insofern sie kunsttheoretisch den neuesten Stand vertritt, diese Theorie aber auf Dürer zurückführt, um ihr die historischen Weihen zu geben. Deshalb handelt es sich bei den plastischen ‚Nachahmungen‘ von Dürer-Vorlagen nicht primär um eine einfache Übertragung vom graphischen ins plastische Bildmedium, sondern um den Versuch einer Rekonstruktion der ‚Bewegungstheorie‘ mit bildhauerischen Mitteln, d. h. mit bewegter Materie. Was bei Dürer ‚nur‘ graphischer Entwurf war, sollte wieder körperlich werden, weil er von der Beobachtung bewegter Körper ursprünglich ausgegangen war. Es handelt sich also um eine Kunst, die über die Genese des neuzeitlichen Menschenbildes räsoniert, indem sie sich konsequent an den ‚ursprünglichen‘ Formen der Bewegung orientierte.“<sup>616</sup>

Besonders problematisch an Deckers These ist, dass er die Gruppe der Werke, für die er sie in Anspruch nimmt, nicht konkretisiert, sondern allgemein von der „Skulptur der sog. Dürer-Renaissance“ beziehungsweise in „Dürer-Manier“ spricht.<sup>617</sup> Wie gezeigt wurde, sind die Arbeiten, die unter diesem Oberbegriff versammelt werden, jedoch überaus heterogen. Auch wenn man die Möglichkeit nicht ausschließen möchte, dass manchen Bildhauerwerken mit Dürer-Bezug derart elaborierte Überlegungen zugrunde lagen, wird man doch kaum davon ausgehen können, dass sie bei allen Arbeiten, die dieser Gruppe zugeordnet werden, eine Rolle spielten.

Zwar hatte Dürer sich mit seinen Büchern zur Proportion an Handwerker und Künstler wenden wollen, wie in der Widmung an Willibald Pirckheimer zum Ausdruck kommt,<sup>618</sup> das von ihm intendierte Zielpublikum vermutlich jedoch nicht erreicht, worauf jüngst Berthold Hinz hingewiesen hat.<sup>619</sup> Zum einen waren die Messungen mathematisch und technisch sehr anspruchsvoll, zum anderen war das Bildmaterial zu schematisch, um in den Werkstätten als Vorlagen zu fungieren.<sup>620</sup> Jedoch verbreitete sich die von Joachim Camerarius 1532 besorgte lateinische Übersetzung unter der gebildeten Leserschaft des europäischen Kontinents, wodurch Dürer zur Autorität in Sachen Proportion und Anthropometrie avancierte.<sup>621</sup> Deckers These mag also für einzelne Objekte, die in einem solchen gelehrten Umfeld entstanden sind, in Anspruch genommen werden. Sie liefert jedoch keine Antwort auf die Frage,

615 Vgl. Decker 1981, S. 474.

616 Ebd.

617 Zum Begriff der „Dürer-Renaissance“ siehe Kapitel 1 dieser Arbeit.

618 In der Widmung an Willibald Pirckheimer heißt es: „Wiewol ich hoff/ mir wird nymands/ der mit tugenden vn verstand begabt ist/ zu argem außlegen/ daß ich das so ich mit hohem fleyß/ steter mue vnnd arbeit/ auch nit mit kleiner verseumung zeytlicher hab/ so mitliglich und zu gemeinem nutz aller künstner an das liecht kommen laß, sonder meniglich wird mein gutwilligkeit vnd geneyten willen loben vnd den im allerpesten versteen. Dieweil ich nun in keinen zweyffel setz, ich werde allen kunstliebhabenden vnd denen, so zu leren begird haben, hierinn ein gefallen thun, muß ich dem neyd, so nichts vngestraftt lest, seinen gewöhnlichen gang lassen vnd antworten, das gar vil leichter sey, ein ding zu tadeln dann selbs zu erfinden.“, zit. n. Dürer (Ed. Rupprich 1956), S. 125.

619 Zur bislang noch weitgehend unerforschten Wirkungsgeschichte der Proportionslehre siehe vorerst Berthold Hinz in Dürer 1528 (Ed. Hinz 2011), S. 355–366.

620 Vgl. Berthold Hinz in Dürer 1528 (Ed. Hinz 2011), S. 355 f.

621 Dürer 1528 (Ed. Camerarius 1632).

warum skulpturale Arbeiten nicht lediglich als von Dürers Lehre beeinflusste Werke angesehen wurden, sondern als authentische Bildhauerarbeiten des Nürnberger Künstlers.

#### 4.1.3 Vermeintliche Dürer-Skulpturen in Texten und Bildern

Neben den bereits erwähnten Text- und Bilddokumenten, die eine Betätigung Dürers als Bildhauer thematisieren, haben sich auch einige Quellen erhalten, welche die Existenz vermeintlicher Bildhauerarbeiten Dürers in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts belegen.

Zunächst soll auf einige Notizen des Augsburger Kunstagenten Philipp Hainhofers eingegangen werden, auf die sich Oscar Doering bei seiner Rekonstruktion der Hainhoferschen Kunstsammlung bezogen hat. Die Sammlung soll laut Doering eine geschnitzte Adam und Eva-Gruppe sowie „zwei Büstchen aus Buchsbaumholz“ umfasst haben, die Albrecht Dürer zugeschrieben worden seien.<sup>622</sup> Für die Angaben zur Figurengruppe stützte Doering sich auf Hainhofers Notizen seiner Reise nach Nürnberg vom 24. Mai 1608, für die Büsten auf einen Brief des Augsburger Kunstagenten an Daniel Fröschl, der am Hof Rudolfs als Antiquar tätig war, vom 13. Mai 1609. Da Doering jedoch keine wortgenaue Transkription seiner Quellen vorlegte, wurde aus seiner Formulierung „Man schrieb sie dem Albr. Dürer zu“ nicht klar, ob die Statuen bereits in Hainhofers Text, in einer späteren Quelle oder erst von Doering selbst Albrecht Dürer zugeschrieben worden waren.

Der Blick in die Originaldokumente lässt zunächst daran zweifeln, dass es sich bei Adam und Eva, laut Doering „Holtzschnitzereien“, sowie bei den Büsten Karls des Kühnen und seiner Frau tatsächlich um vollrunde Arbeiten handelte. Den originalen Formulierungen „Adam und Eva, sauber in Holz geschnitten, meinen etliche, wye daß Albrecht Thuerus schnitt“<sup>623</sup> sowie „Carolum audacen Burgundicum und sein gemahlen zu holtz geschnitten“<sup>624</sup> zufolge könnte es sich bei den Werken auch um Holzschnitte gehandelt haben. Zieht man jedoch das Kunstammerinventar Kaiser Rudolfs II. von 1607–11 hinzu, fällt auf, dass darin zwei Werke Erwähnung finden, die aufgrund der ähnlichen Bezeichnung sowie dem Verweis auf Hainhofer mit größter Wahrscheinlichkeit mit den Arbeiten identisch sind, die der Augsburger Kunstagent in seinen Aufzeichnungen thematisiert hatte:

„Zewy künstlich von holtz geschnitzte bilder, Adam et Eva, hatt der hainhofer von Augspurg hierher kommen lassen und der rhat daselbsten Ihr Mt: verehrt A°. 1609, beysamen in einer schubladen.“<sup>625</sup>

622 Doering 1901, S. 259, Nr. 9: „Man schrieb sie dem Albr. Dürer zu, wie auch die zu Nr. 11 genannten Figuren. Vielleicht plastische Copien nach Dürer.“

623 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 17.22 Aug. 4°, fol. 222 r–223 v (24. Mai 1608), hier fol. 223. Für die Unterstützung bei der Transkription danke ich Bertram Lesser, für einen Austausch über die Textstellen Michael Wenzel. Ein von 2011 bis 2016 von der DFG gefördertes Forschungsprojekt an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel untersuchte Hainhofers kulturelles Handeln auf der Grundlage einer umfassenden Analyse der Wolfenbütteler Quellen (siehe <https://www.hab.de/philipp-hainhofer/>, Zugriff vom 21.10.2022). Die Veröffentlichung der Projektergebnisse stand zum Zeitpunkt der Einreichung der vorliegenden Arbeit noch aus. Im November 2015 waren Michael Wenzel keine weiteren Erwähnungen vermeintlicher Dürer-Skulpturen in Hainhofers Schriften bekannt.

624 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 17.22 Aug. 4°, fol. 245r–247r (Brief an Daniel Fröschl, kaiserl. Antiquar, vom 13. Mai 1609), hier fol. 246r und 246v.

625 Kunstammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611, zit. n. Ausst. Kat. München 2006, Kat.-Nr. 4 (Jens Ludwig Burk).



Abb. 102a und b Conrat Meit, Adam und Eva, Buchsbaumholz, um 1530/35, Wien, Kunsthistorisches Museum

und

„Zwey bustbilder, gar künstliche conterfett von holtz geschnitten, ist Carolus audax und sein gemahl von Österreich, in einer gefierten nußbaum in kästlin mitt einem fürschieber, hatt auch H. Melchior Hainhofer für Ihr Mt: hierher komen lassen“.<sup>626</sup>

Die im Prager Inventar genannten Werke konnten von der kunsthistorischen Forschung mit zwei Arbeiten von Conrat Meit identifiziert werden, der Adam und Eva-Gruppe, die sich heute im Wiener Kunsthistorischen Museum befindet (Abb. 102a und b),<sup>627</sup> und dem Büstenpaar Margaretes von Österreich und Philiberts von Savoyen, das heute im Londoner British Museum aufbewahrt wird (Abb. 103)<sup>628</sup>. Während Hainhofer jedoch zur Adam und Eva-Gruppe notierte, dass etliche meinen, sie sei von Albrecht Dürer gearbeitet, wird aus dem Eintrag im Prager Kunstammerinventar kein Bezug zum Nürnberger Künstler ersichtlich. Im

626 Kunstammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611, zit. n. Ausst. Kat. München 2006, Kat.-Nr. 10 (Jens Ludwig Burk).

627 Conrat Meit, Adam, 25,5 cm Höhe und Eva, 24 cm Höhe, Buchsbaum vollrund, nach 1530; Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 9888 und KK 9889; vgl. Ausst. Kat. München 2006, Kat.-Nr. 4 (Jens Ludwig Burk).

628 Conrat Meit, Porträtbüste Margarete von Österreichs, 26,7 cm Höhe und Porträtbüste Philibert von Savoyen, 29 cm Höhe, beide Buchsbaum, ca. 1515–1525; London, British Museum, Inv.-Nr. WB.261; vgl. Ausst. Kat. München 2006, Kat.-Nr. 10 (Jens Ludwig Burk).





Abb. 103 Conrat Meit, Philibert von Savoyen und Margarethe von Österreich, Buchsbaumholz, 1515–1525, London, British Museum

Zusammenhang mit dem Porträt Karls des Kühnen und seiner Gemahlin ließ Hainhofer den Namen „Albrecht Dürer“ zwar nicht explizit fallen; jedoch berichtete er, dass einige Künstler, darunter ein gewisser „Rothenhaymer“, mit dem der Augsburger Maler Johannes Rottenheimer d. Ä. gemeint sein muss, annähmen, dass es sich bei dem Autor um denselben Künstler handele, der auch Adam und Eva gemacht habe (also Dürer), wobei die Porträts noch besser als diese gearbeitet seien.<sup>629</sup> Dass das Miniaturbüstenpaar, von dem man Anfang des 17. Jahrhunderts dachte, es zeige Karl den Kühnen und seine Gemahlin, für ein Werk Albrecht Dürers gehalten wurde, belegt zudem eine heute in Bamberg aufbewahrte Zeichnung der Skulpturen, welche die Beschriftung trägt: „Carolus Dux Burgundiae in Holz von Alberto Dürer / geschnitten, die hat Kayser Rudolph gratis von Philipp Hainhofer bekhomen.“ (Abb. 104 und 105).<sup>630</sup>

Hainhofers Erwähnungen, dass die Adam und Eva-Gruppe und das Büstenpaar für Werke Dürers gehalten wurden, können somit – wie schon Norbert Jopek ohne Prüfung der originalen Quellen vermutete – tatsächlich als die frühesten heute bekannten Belege dafür angesehen werden, dass bereits gegen Ende des ersten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts die Vorstellung verbreitet war, Dürer sei auch bildhauerisch tätig gewesen.

629 „[...] von Rothenhaymer und anderen vortrefflichen Künstlern undt bildthauern [...] eben von dieser handt gehalten worden, der den Adam und Evam gemacht [...]“, „noch vil mehr Arbeit und Verstandt in diesen gesichtern saye als im Adam und Eva.“; vgl. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 17.22 Aug. 4°, fol. 245r–247r (Brief an Daniel Fröschl, kaiserl. Antiquar, vom 13. Mai 1609), hier fol. 246v.

630 Unbekannter Zeichner, Büsten Philiberts von Savoyen und Margaretes von Österreich, Zeichnung Blei und Rötöl, Anfang 17. Jahrhundert; Bamberg, Staatsbibliothek Bamberg, I A 83; vgl. Ausst. Kat. München 2006, Kat.-Nr. 67 (Jens Ludwig Burk).





Abb. 104 Unbekannter Zeichner, Büsten Philiberts von Savoyen und Margarethes von Österreich, Anfang 17. Jahrhundert, Bamberg, Staatsbibliothek

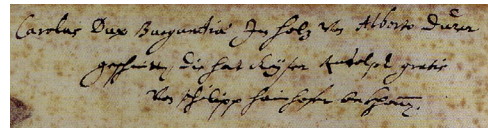


Abb. 105 Vergrößerung der Beschriftung (Detail aus Abb. 104)

Als nächster Beleg für die Existenz einer vermeintlichen Bildhauerarbeit Albrecht Dürers kann der Kupferstich von Franciscus van de Steen (um 1625–1672) nach einer Zeichnung Nicolas van Hoys (1631–1679) herangezogen werden (Abb. 106), wobei sich seine Datierung nicht exakt bestimmen lässt. Die Graphik gibt einen angeblich von Dürer geschnitzten Kruzifixus wieder, wie die Beschriftung „Albertus Durerus ligneum fecit sculptile“ am unteren Blattrand offenbart (Abb. 107).<sup>631</sup> Christian Theuerkauff konnte die abgebildete Skulptur mit dem Wiener *Kruzifixus* von Leonhard Kern (1588–1662) identifizieren (Abb. 108).<sup>632</sup> Dabei ist überaus verwunderlich, warum auf dem Kupferstich nicht der Name des Forchtenberger Bildhauers vermerkt ist, zumal die Graphik nur wenige Jahre nach der um 1625/30 datierten Skulptur entstanden sein wird. Die von Theuerkauff mit Verweis auf den Regierungsantritt des auf dem Blatt vermerkten Widmungsempfängers Ferdinand III. vorgebrachte und von Bernhard Decker wiederholte frühestmögliche Datierung des Kupferstichs in das Jahr 1637 kann zwar ausgeschlossen werden, da die beteiligten Graphiker zu diesem Zeitpunkt zu jung waren.<sup>633</sup> Spätestens 1657 muss das Blatt jedoch gedruckt gewesen sein, da Ferdinand III. in diesem Jahr starb.

Es gilt als wahrscheinlich, dass es sich bei der abgebildeten Skulptur um dasjenige Kruzifix handelt, das sich laut eines Reiseberichts aus dem Jahr 1660 ursprünglich in der Kaiserlichen Schatzkammer befand, aus der Stadt Bremen stammte und als Arbeit Dürers angesehen wurde.<sup>634</sup> Auf dieser Quelle aufbauend entwickelten Theuerkauff und Decker die These, dass die Stadt Bremen den Kruzifixus als Dank für die Erlangung der Reichsunmittelbarkeit im Jahr 1646 nach Wien gesandt haben könnte.<sup>635</sup> Eine Produktion des Kupferstichs in diesem Jahr, das somit als *terminus post quem* angesehen werden kann, ist realistischer, da Nicolas van Hoy

631 Franciscus van de Steen nach Nicolas van Hoy, Der gekreuzigte Christus, vor 1657, Kupferstich 2 Blätter, 414 × 555 mm und 434 × 563 mm, Beschriftung: „IVSSV SAC: AE CAES: AE MAIESTATI FERDINANDI III. EX EIVS-DEM ANTIQVARIO VIENNENSI /Albertus Durerus ligneum fecit sculptile.“ Signatur: Nic. Van: Hoy delinea- vit – Franco van de Steen S. C.M: Sculptor; Exemplare: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 289-296; Wien, Albertina; vgl. Theuerkauff 1990, S. 48–51.

632 Leonhard Kern, Kruzifixus, 53,6 cm, Nussbaumholz (?), um 1625/30; Wien, Kunsthistorisches Museum, Geistliche Schatzkammer, Inv.-Nr. E 109; vgl. Theuerkauff 1990, S. 48–50.

633 Franciscus van de Steen war zu diesem Zeitpunkt erst ca. 12, Nikolaus van Hoy sogar nur 6 Jahre alt.

634 Johann Joachim Müller: Entdecktes Staas-Cabinet, Jena 1714, S. 283: „Ein Crucifix, so aber Duerer geschnitten und die Stadt Bremen praesentiren lassen.“; zit. n. Theuerkauff 1990, S. 50.

635 Theuerkauff 1990, S. 50 und Decker 1990, S. 37.

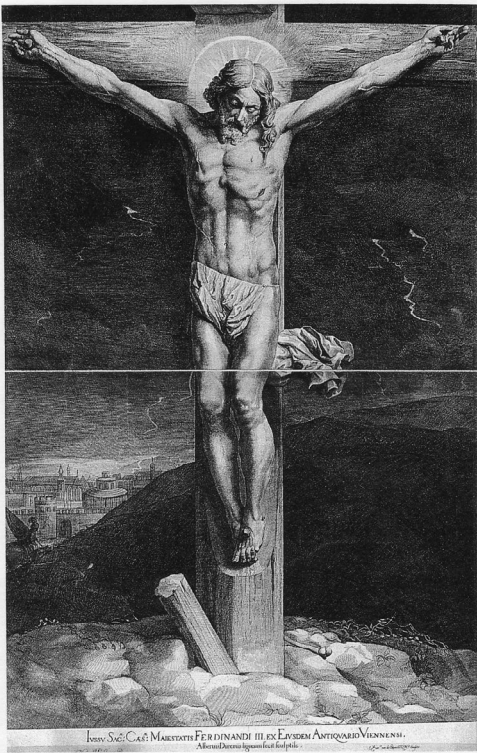


Abb. 106 Francisus van de Steen nach Nicolas can Hoy, Der gekreuzigte Christus, Kupferstich, vor 1657

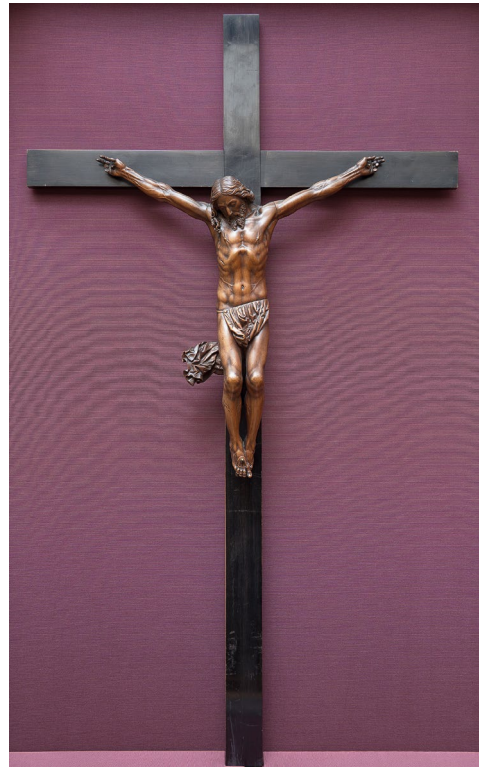


Abb. 108 Leonhard Kern, Kruzifixus, Nussholz, um 1525–30, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 107 Bildunterschrift (Detail aus Abb. 106)

zu diesem Zeitpunkt immerhin 15 Jahre alt war.<sup>636</sup> Dass die großformatige Graphik, die aus zwei Blättern besteht, von denen sich nur zwei Exemplare erhalten haben, maßgeblich zur Verbreitung der Legende Dürers als Bildhauer beitrug, ist zwar unwahrscheinlich. Nichtsdestotrotz belegt sie, dass einer der bedeutendsten Kunstsammler Europas um die Mitte des 17. Jahrhunderts eine vermeintliche Bildhauerarbeit Dürers besaß und diese für so wichtig erachtete, dass er einen repräsentativen Reproduktionsstich von ihr anfertigen ließ.

Des Weiteren haben sich aus den späten 1640er Jahren Nachrichten über zwei Möbelstücke erhalten, die Philipp Hainhofer an Herzog August den Jüngeren liefern sollte, und die angeblich je eine Skulptur von Albrecht Dürer enthielten.<sup>637</sup> Laut Inventar des 1647 nach

636 Allerdings arbeitete van Hoy zu dieser Zeit in Brüssel, wie aus seiner Mitarbeit an Teniers' *Theatrum Pictorium* hervorgeht, und ist erst ab 1657 in Wien belegt, vgl. Thieme-Becker, Bd. 17 (1924), s. v. „Hoy, Nikolaus van“, S. 590 (Kurt Zoege von Manteuffel).

637 Hinweis bei Stüwe 1998, S. 47 mit Verweis auf Doering 1894, Nr. 1495, 1513 und 1514. Bei der dritten von Stüwe genannten Arbeit, der „vom Alberto Durer geduschte architecturische saul“, die sich in der mit „E“ bezeichneten Lade eines Schreibtisches befand, über die Philipp Hainhofer im Jahr 1643 eine Rechnung stellte, handelt es sich

Braunschweig vermittelten Kunstschranks befand sich „in einem khästlin“ ein „künstliches vom albrecht Durer in holz geschnittenes Schelidon, da noch hin vnd wider flaisch vnd haut an den bainern hangt, mit sichel in handen“.<sup>638</sup> Der Inhalt des heute im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrten Schrankes hat sich nicht erhalten, was Hans-Olof Boström zu der Annahme verleitete, dass der Herzog den Schrank möglicherweise ohne Inhalt erworben habe.<sup>639</sup> Das beschriebene „Schelidon“ hat man sich als eine kleinformatige rundplastische Darstellung des Todes als Skelett vorzustellen, das mit Hautfetzen „bekleidet“ ist. Von diesen heute als Tödlein bezeichneten Figuren haben sich mehrere Exemplare erhalten, die mal eine Sanduhr, eine Trommel oder einen Köcher mit sich führen.<sup>640</sup> Eine Version mit Sichel ist mir bislang nicht bekannt geworden.

Im „Einsatzkästlin“ auf der linken Seite eines Klaviers befanden sich „Carolus audax Burgundiae, cum Anna Uxore, von helfenbein, vom Alberto Dürer sehr mühesam geschnitten.“<sup>641</sup> Auch diese Arbeiten sind nicht identifizierbar, so dass nicht entschieden werden kann, ob sie von einem Zeitgenossen Dürers stammen wie die Skulpturen, die durch Hainhofer nach Prag gelangten, oder ob sie im 17. Jahrhundert in der Art Dürers gefertigt wurden.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehren sich schriftliche Hinweise auf vermeintliche Dürer-Skulpturen. So werden im Anhang des Inventars der Gemälde der Londoner Sammlung des Earl of Arundel von 1655, in dem Objekte verschiedenster Art verzeichnet sind, ein Porträtre Relief des Landgrafen von Hessen und „a monument“ aufgelistet, die mit dem „AD“-Monogramm versehen sind.<sup>642</sup> Auch wenn die Frage offen bleiben muss, ob der damalige Betrachter Dürers Künstlerzeichen auf dem Objekt als Beleg dafür verstand, es mit einer authentischen Bildhauerarbeit des Nürnberger Meisters zu tun zu haben, liegt mit Arundels Inventar der früheste heute bekannte Nachweis über die Existenz „AD“-monogrammierter Skulpturen vor. Darüber, wann genau und auf welchem Weg die Werke in seine Sammlung gelangten, haben sich dagegen keine Quellen erhalten. Gut denkbar wäre, dass Thomas Howard, Earl of Arundel, sie während seiner sechsmonatigen Deutschlandreise im Jahr 1636 erworben hatte, auf der er sich unter anderem in Nürnberg und in Augsburg aufhielt, wo er Philipp Hainhofer kennenlernte.<sup>643</sup> In Nürnberg verbrachte der Earl viel Zeit mit Verhandlungen um den Erwerb

- allerdings wohl nicht um eine Skulptur, sondern um eine Tuschezeichnung; vgl. Hainhofer (Ed. Gobiet 1984), S. 834 (Nr. 1513).
- 638 Brief Philipp Hainhofers an Herzog August dem Jüngeren vom 29. März 1647; vgl. Hainhofer (Ed. Gobiet 1984), S. 808 (Nr. 1495).
- 639 Boström 1994, S. 557.
- 640 Vgl. das früheste, Hans Leinberger zugeschriebene Tödlein im Kunsthistorischen Museum Wien, Sammlungen Schloss Ambras, Inv.-Nr. AM\_PA\_694. Für eine Einordnung der Tödlein in die Kunstkammern der Frühen Neuzeit siehe Müllegger 2011. Auf das Interesse an dem in der Rundplastik erstmals im 16. Jahrhundert auftretenden Sujets in der Kleinplastik während des Dreißigjährigen Krieges hat jüngst Till Ansgar Baumhauer aufmerksam gemacht. Er nennt in diesem Zusammenhang Exemplare von Georg Petel und Christoph Angermair; vgl. Baumhauer 2016, S. 80–82.
- 641 Hainhofer (Ed. Gobiet 1984), S. 849 (Nr. 1514).
- 642 Hinweis bei Baker 1982, S. 471. Vgl. Inventar der Sammlung Arundel 1655 (Ed. Hervey 1921), Nr. 628 und 632. Die Objekte lassen sich heute nicht mehr nachweisen.
- 643 Zum Austausch zwischen Thomas Howard, Earl of Arundel, und Philipp Hainhofer siehe Keblusek 2014. Eine Reisebeschreibung wurde 1637 von William Crowne in London publiziert: A true relation of all the remarkable places and passages observed in the travels of the right honourable Thomas Lord Howard. Zu den beiden Aufenthalten in Nürnberg im Mai und November 1636 siehe grundlegend Springell 1963, S. 61 f. mit Anm. 59–67 und S. 85 f. mit Anm. 197–200.

der Bibliothek Willibald Pirckheimers und kaufte von Hans Hieronymus Imhoff zahlreiche Sammlerstücke, die im einzelnen jedoch nicht mehr bestimmt werden können.<sup>644</sup>

Dass Arundel an Dürers Kunst sehr interessiert war und gern Werke von ihm erworben hätte, belegt sein Briefwechsel mit William Petty.<sup>645</sup> Tatsächlich gelangten mit dem Erwerb der Pirckheimer-Bibliothek immerhin mehrere Dürer-Zeichnungen, die in Bücher eingebunden waren, in seinen Besitz.<sup>646</sup> Dass es auch zu geschäftlichen Beziehungen mit Hainhofer kam, lässt sich zwar nicht belegen, doch ist aus einem Brief Hainhofers an Herzog August II. von Braunschweig-Lüneburg bekannt, dass er den Earl während seines Aufenthalts in Augsburg mehrfach traf.<sup>647</sup> Dies ist besonders deswegen von Interesse, weil Hainhofer auch die bereits erwähnten vermeintlichen Dürer-Skulpturen in seinem Besitz hatte, die er an Rudolf II. und an Herzog Anton Ulrich vermittelte beziehungsweise zu vermitteln versuchte.<sup>648</sup>

Weitere, wohl eher nicht mit Dürers Monogramm versehene „Dürer“-Skulpturen sind in den 1660er Jahren für die Kunstkammern des Diplomaten Alvise Molin in Venedig, des Markgrafen von Brandenburg und Herzogs von Preußen Friedrich Wilhelm und für die Sammlung Herzog Eberhards III. von Württemberg belegt. Zur Kunstsammlung des venezianischen Diplomaten Alvise Molin gehörte nach dem Bericht Marco Boschinis (1613–1678) in seiner 1660 erschienenen *Carta del nauegar pitoresco* (Venedig 1660)<sup>649</sup> ein Flachrelief Albrecht Dürers:

„Ma de basso relievo Alberto Duro  
Vn Triton figurà ne mostra aponto  
Che una Dona hà rapia: fè vostro conto,  
Che'l sia un diamante chiaro, neto, e pure.“<sup>650</sup>

Das von Boschini beschriebene Motiv des heute nicht mehr nachweisbaren Objekts<sup>651</sup> erinnert an Dürers Kupferstich *Das Meerwunder* (Abb. 114), der die Entführung einer nackten Frau durch einen Fischmenschen zeigt und als Raub der Amygone durch Triton gedeutet wurde.<sup>652</sup>

Ein 1665 in einem Verzeichnis der Berliner Kunstkammer als Arbeit von Albrecht Dürer deklariertes Brustbild aus Holz kann dagegen mit Conrat Meits Büste *Philiberts von Savoyen*

644 Koblusek 2014, S. 101 f.

645 Vgl. S. 56 dieser Arbeit.

646 Springell 1963, S. 108.

647 Koblusek 2014, S. 100 und S. 103. Möglicherweise erhoffte sich Hainhofer, den vierten Kunstschränk, der seit 1631 in Arbeit war, an Arundel zu verkaufen oder über ihn an König Charles I. zu vermitteln; siehe Koblusek 2014, S. 104.

648 Gemeint sind die Skulpturen von Adam und Eva, die Büsten von Philibert von Savoyen und seiner Frau, die Hainhofer an Rudolf II. in Prag vermittelte (vgl. S. 155 f. dieser Arbeit), sowie ein Tödlein und die Elfenbein-Büsten von Philibert von Savoyen und seiner Frau, die sich in Möbeln befanden, die er Herzog August dem Jüngeren zum Verkauf anbot (vgl. S. 159 f. dieser Arbeit).

649 Marco Boschinis *Carta del navegar pitoresco* ist ein Führer zu den Kunstschatzen der Stadt Venedig, der als fiktiver Dialog zwischen einem Senator und einem Gelehrten der Malerei gestaltet ist; vgl. Fara 2014, S. 398.

650 Boschini 1660, S. 519.

651 Im handschriftlichen Inventar der Sammlung Molin aus dem Jahr 1668 wird es aufgeführt als „un basso rilieuo di una donna rapita da un huomo marino opera di Alberto Duro soazata con pietre intorno di gioie finte alte quarte 2 e large quarte una e meza senza la soazza“; zit. n. Fara 2014, S. 399, Anm. 711.

652 Albrecht Dürer, *Das Meerwunder*, Kupferstich, Platte: 254 × 190 mm, Blatt: 261 × 198 mm, 1498–1500, vgl. VKK, <http://kk.haum-bs.de/?id=a-duerer-ab3-0118> (Zugriff vom 10.12.2021).

in der Berliner Skulpturensammlung identifiziert werden (Abb. 109).<sup>653</sup> Diese steht wiederum derjenigen Skulptur, die von Hainhofer nach Prag gelangte und heute in London aufbewahrt wird, nahe.<sup>654</sup>

Bei dem im Jahr 1669 vom Nürnberger Kunstagenten Johann Negelein (1634–1690) als Werk Dürers ausgegebenen *Christus als Salvator*<sup>655</sup> handelt es sich möglicherweise um das Relief im Besitz des Stuttgarter Württembergischen Landesmuseums, auf dem der zum Himmel emporblickende Christus in Dreiviertelansicht mit gefalteten Händen dargestellt ist (Abb. 110).<sup>656</sup> Die Identifizierung kann jedoch nicht als eindeutig gesichert gelten, da es sich bei dem Dargestellten nicht um einen Salvator, sondern vielmehr um einen Christus am Ölberg handelt.<sup>657</sup>



Abb. 109 Conrat Meit, Philibert von Savoyen, Buchsbaumholz, vor 1523/24, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich bereits aus der Zeit vor 1642 zahlreiche Dokumente erhalten haben, die einerseits auf eine Tätigkeit Dürers als Bildhauer anspielen, andererseits auf vermeintliche Skulpturen von der Hand des Nürnberger Künstlers rekurrieren. Die frühesten bekannten, jedoch noch vorsichtig formulierten Hinweise darauf, dass Skulpturen als Dürer-Werke angesehen wurden, sind in den Schriften des Augsburger Kunstagenten Philipp Hainhofer aus den Jahren 1608 und 1609 zu finden. Ins Inventar der Prager Kunstkammer, in welche die Werke gelangten, wurde diese Vermutung interessanterweise nicht mit übernommen. Ebenso ist belegt, dass Hainhofer Ende der 1640er Jahre vermeintliche Dürer-Skulpturen an den Braunschweiger Hof zu vermitteln suchte. Dass auch Sammler beziehungsweise die Verfasser von Sammlungsinventaren vollrunde Arbeiten für authentische Dürer-Arbeiten hielten, ist dagegen erst für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts belegt. In den meisten Fällen sind die Angaben zu vage, um die Skulpturen zweifelsfrei identifizieren zu können. Bei den

653 Conrat Meit, Büste von Philibert von Savoyen, Buchsbaumholz, 11,6 cm hoch. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 818; Hinweis bei Grebe 2013, S. 231 und Anm. 368. Im Inventar von 14. Juli 1688 heißt es: „Ein Brust-Bildchen, welches sich nach der linken Seiten umsieht, hat einen platten Hutt oder Bonet auf, deßen Randt eingeschnitten, aus braunlichten Holz geschnitzt von albert Dürer, stehet in einem schwarzen Kästlein, welchen oben rundt und 2 Thüren hat und inwendig mit grünem Sammet außgefüttet ist“; zit. nach Ausst. Kat. München 2006/07, Kat.-Nr. 9 (Jens Ludwig Burk). Franz Kugler zufolge wurde die Bildnisbüste bereits in einem älteren Verzeichnis von 1665 Albrecht Dürer zugeschrieben; vgl. Kugler 1838, S. 92.

654 Vgl. S. 156 und Abb. 103 dieser Arbeit.

655 Der Eintrag im Inventar der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg von 1670 lautet „item von... Dürer der Salvator, in Holz künstliche geschnitten 80 fl“; zit. nach Fleischhauer 1976, S. 73 f.

656 Salvator, Buchsbaumrelief, 40 cm hoch, Anfang des 17. Jahrhunderts; Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. KK 116; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a.M. 1981, Kat.-Nr. 79 (Herbert Beck und Bernhard Decker). Rainer Stüwe schlug vor, dass es sich dabei um eine Arbeit des „als Kopist der Werke des Veit Stoß in Nürnberg tätigen Georg Schweigger“ handelt, vgl. Stüwe 1998, S. 47, Anm. 130.

657 Herbert Beck und Bernhard Decker verwiesen in diesem Zusammenhang als Vergleichsbeispiel überzeugend auf das Passionsrelief von Veit Stoß im Ostchor von St. Sebald; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a.M. 1981, Kat.-Nr. 79.



wenigen sicher identifizierten Skulpturen, die im 17. Jahrhundert als Dürer-Werke angesehen wurden, handelt es sich um Arbeiten, die heute Dürers Zeitgenossen Conrat Meit zugeschrieben werden. Gerade in Hinblick auf die nachfolgenden Ausführungen ist bemerkenswert, dass diese Werke nicht mit dem Dürer-Monogramm versehen waren. Dass sie in betrügerischer Absicht als Dürer-Skulpturen ausgegeben wurden, wird aus den bekannten Quellen nicht ersichtlich. Andererseits lässt sich ihre Deklaration auch nicht allein damit erklären, dass die Kenntnis des eigentlichen Urhebers der Skulptur nach mehreren Generationen verloren gegangen war. Sie setzt voraus, dass ein Betrachter die Skulptur nicht nur als qualitativ hochwertig ansah und in ihr hinreichend inhaltliche und/oder formale Ähnlichkeiten zu Dürers Formensprache in anderen Medien erkannte, sondern auch, dass er mit der Vorstellung vertraut war, Dürer könne selbst bildhauerisch tätig gewesen sein. Ob sich unter den in den Sammlungsinventaren dokumentierten Arbeiten auch Objekte befanden, die erst kurz zuvor und möglicherweise mit der gezielten Absicht produziert worden waren, als Dürer-Skulpturen ausgegeben zu werden, lässt sich heute nicht mehr ermitteln.

Des Weiteren datieren auch die wohl frühesten gedruckten Dürer-Porträts, die den Dargestellten in den Bildunterschriften als Bildhauer ausweisen, und die ältesten bekannten Bezeichnungen von Dürer als Bildhauer in kunsthistorischen Texten in die Zeit vor Schweiggers erstes Johannes-Relief. Von herausgehobener Bedeutung ist dabei die Passage über Dürer als Bildhauer in Daniel Schwenters *Mathematische[n] und Philosophische[n] Erquickstunden*: Gerade weil Schwenter Nürnberger war und auch seine Publikation 1636 in Nürnberg erschien, ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass die darin beschriebene Anekdote unter Künstlern und Handwerkern der Stadt verbreitet und somit auch Schweigger bekannt war.

In der Zusammenschau sprechen die erhaltenen Dokumente dafür, dass Schweigger vor der Produktion seines ersten AD-monogrammierten Reliefs auf die eine oder andere Weise mit der Vorstellung in Berührung gekommen sein muss, Dürer sei auch bildhauerisch tätig gewesen.

Zudem kann Anja Grebes eingangs zitierte These, angeblich eigenhändige Dürer-Skulpturen, ihre erstmalige Erwähnung in Inventaren und Dürers Nennung als Bildhauer in der Literatur seien ungefähr gleichzeitig um 1600 aufgetreten, weiter präzisiert werden.<sup>658</sup> Nach heutigem Kenntnisstand traten die ersten Nachrichten über vermeintliche Dürer-Skulpturen im Kunsthandel auf (Hainhofer), dann mehrten sich Bezeichnungen von Dürer als Bildhauer



Abb. 110 Georg Schweigger zugeschrieben, Salvator, Buchsbaum, Anfang des 17. Jahrhunderts, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum (Kat. H 7)

658 Grebe 2013, S. 232.



in Texten und Bildern, doch erst in der zweiten Jahrhunderthälfte wurden Skulpturen auch in Sammlungsinventaren offiziell als Werke Dürers aufgeführt.

## 4.2 Plastiken nach Dürer-Graphik und mit Dürer-Monogramm – Bestandsaufnahme und kritischer Vergleich mit Schweiggers Umsetzungen

Um Schweiggers Bezugnahme auf Albrecht Dürers Kunst und die Verwendung des Dürer-Monogramms präziser beurteilen zu können, müssen seine Bronzen und Reliefs auch im Kontext anderer bildplastischer Werke betrachtet werden, die von einer Auseinandersetzung mit Albrecht Dürers Kunst zeugen. Jene besaß bereits zu Dürers Lebzeiten eine große Strahlkraft und wurde von Bildhauern ebenso rezipiert wie von Malern, Graphikern und Kunsthandwerkern. Insbesondere das druckgraphische Werk des Nürnberger Meisters erreichte ein großes Publikum und trug dazu bei, Dürers Bekanntheit und Wertschätzung über die Grenzen des Heiligen Römischen Reiches hinaus zu steigern. Künstlern boten die Blätter die Möglichkeit zu einem intensiven Studium von Dürers Kompositionen und zur Verwendung als Vorlagen für eigene Werke.<sup>659</sup>

In den plastischen Bildkünsten fanden zunächst vor allem Dürers Darstellungen aus den Zyklen des *Marienlebens* und der *Passion* ein großes Echo bei Bildschnitzern, die diese für ihre Altarreliefs verwendeten. Aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts haben sich zahlreiche Reliefs erhalten, die Dürer-Graphiken in der Regel sehr detailgenau übertragen.<sup>660</sup> Manchmal wurden die Kompositionen vereinfacht, um Details ergänzt oder der Bildausschnitt angepasst; das auf den graphischen Vorlagen in der Regel gut sichtbare Dürer-Monogramm wurde jedoch in keinem der bekannten Beispiele wiederholt.<sup>661</sup> Allerdings fehlen auch Signaturen der ausführenden Bildschnitzer, was darin begründet liegt, dass bei diesen Bildern die religiöse Bedeutung beziehungsweise ihre liturgische Funktion im Vordergrund stand und die Frage der Autorschaft unerheblich war.<sup>662</sup> Als Beispiel für diese Gruppe von Arbeiten sei das ursprünglich wohl zu einem Retabel gehörende Relief mit der *Flucht aus Ägypten* genannt, das auf Dürers Holzschnitt gleichen Themas von 1503/04 zurückgeht (Abb. 111 und 112).<sup>663</sup> Der Rückgriff auf eine Komposition Albrecht Dürers ist in diesem Kontext als ein Beispiel für die gängige Bildhauerpraxis einzuordnen, aktuelle druckgraphische Blätter als Vorlagen für religiöse Darstellungen heranzuziehen, wobei neben Dürers Graphiken auch Blätter anderer Künstler wie zum Beispiel Albrecht Altdorfer eine breite Aufnahme in der zeitgenössischen Bildhauerkunst erfuhren.<sup>664</sup>

659 Aus der umfangreichen Forschungsliteratur zu diesem Themenkomplex sei hier Giulia Bartrums Aufsatz *Dürer Viewed by his Contemporaries* im Katalog der Londoner Ausstellung über den Einfluss von Dürers Graphik herausgegriffen (Bartrum 2002).

660 Eine Zusammenstellung dieser Werke bietet die erste Sektion „I. Skulptur ‚um 1500‘ nach Dürer-Vorbildern“ im Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981. Siehe weiterhin „Dürer’s Prints as Models“ in Smith 2010, S. 86–88 und Kap. 3,5.6 „Dürer dreidimensional: Skulpturen und Reliefs“ in Grebe 2013, S. 227–230.

661 Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981 und Ausst. Kat. London 2002.

662 Zu diesem Aspekt vgl. Eser 1996, S. 306. Die gleiche Praxis lässt sich in der dürerzeitlichen Graphik beobachten. Zu Raimondis Nachstichen von Dürers *Marienleben* siehe die Ausführungen auf S. 170 und S. 193 f. dieser Arbeit.

663 Hans Wydyz zugeschrieben (1457–1510 in Freiburg i. Br. nachweisbar), Flucht nach Ägypten, Relief, Lindenholz, H. 53,2 cm, Br. 40,2 cm, um 1510, Freiburg, Augustinermuseum, Inv.-Nr. S. 58/1, vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 2 (Herbert Beck und Bernhard Decker).

664 Vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M./Wien 2014.



Abb. 111 Hans Wydyz zugeschrieben, Die Flucht nach Ägypten, Lindenholz, um 1510, Freiburg, Augustiner-museum



Abb. 112 Albrecht Dürer, Die Flucht nach Ägypten, Holzschnitt, 1503

Parallel zu den treuen Nachahmungen lässt sich aber auch ein anderer, flexiblerer Umgang mit den druckgraphischen Vorlagen beobachten. So war schon zu Lebzeiten Dürers die zitathafte Verwendung einzelner Figuren oder Motive beliebt, wie sie sich etwa bei Loy Hering (1484/5–1554) beobachten lässt, der für die liegende Frauengestalt in seinem *Liebesgarten*-Relief auf die weibliche Aktdarstellung aus Albrecht Dürers *Meerwunder* zurückgriff (Abb. 113 und Abb. 114) oder bei Hans Daucher (um 1485–1538), der im Kreuztragungsbild für die Augsburger Fuggerkapelle die Körperhaltungen von Christus und Maria aus Dürers Holzschnitt in der *Großen Passion* übernahm (Abb. 115 und 116).<sup>665</sup> Schließlich konnten für ein Relief auch graphische Vorlagen verschiedener Künstler zusammengestellt werden. So kombinierte beispielsweise Hans Daucher für die zentrale Figurengruppe seines Reliefs mit der Darstellung der *Heiligen Familie* einen Stich Marc Antonio Raimondis nach Raffaels *Madonna di Foligno* mit Albrechts Dürers *Heiliger Dreifaltigkeit* (Abb. 117–119).<sup>666</sup>

Diese kreativen und vielseitigen Formen der Rezeption von Dürers druckgraphischem Werk setzten sich auch nach dessen Tod im Jahr 1528 – nicht nur in der Plastik – kontinuierlich fort und trieben neue Blüten. Anja Grebe, die mit ihrer Habilitationsschrift *Dürer – Die Geschichte seines Ruhms* eine umfassende Darstellung und Analyse der Rezeptionsphänomene

665 Vgl. Eser 1996, insbes. das Kapitel: „Muster und Einflüsse – Dauchers Auswahl und Umgang mit Vorlagen und seine Beziehung zu zeitgenössischen Künstlern“, S. 56–61.

666 Hans Daucher, *Heilige Familie*, Kalkstein, 1518, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. D 216; vgl. Eser 1996, Kat.-Nr. 1, zu den graphischen Vorlagen siehe S. 84 f.



Abb. 113 Loy Hering, Der Liebesgarten, Solnhofener Stein, um 1525, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst



Abb. 114 Albrecht Dürer, Das Seeungeheuer, Kupferstich, ca. 1498–1500



Abb. 115 Hans Daucher, Kreuztragung Christi, Kalkstein, um 1518, Augsburg, St. Anna, Fuggerkapelle, Altarpredella (Ausschnitt)



Abb. 116 Albrecht Dürer, Kreuztragung Christi, Holzschnitt, 1510





Abb. 117 Hans Daucher, Heilige Familie, Kalkstein, 1518, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 118 Marcantonio Raimondi (nach Raffael), Madonna di Foligno, Kupferstich 1515–1516



Abb. 119 Albrecht Dürer, Die Heilige Dreifaltigkeit, Holzschnitt, 1511

zu Dürers Lebzeiten und vor allem nach seinem Tod vorgelegt hat,<sup>667</sup> schlüsselte auf, dass die künstlerische Rezeption von Duplikationen und Nachdrucken über Zitate und Verwandlungen Dürerscher Entwürfe in andere Medien bis hin zu stilistischen und konzeptuellen Transformationen reichte. Dabei verdeutlichte die Gruppierung der Beispiele nach künstlerischen Konzepten, dass manche Rezeptionsformen auf ein bestimmtes Medium beschränkt waren, andere Entwicklungen sich dagegen gattungsübergreifend beobachten lassen.

In den plastischen Bildkünsten fungierten Dürer-Graphiken als Vorlagen für Werke aller denkbaren Funktionskontexte und aus den verschiedensten Materialien: Vollrunde Madonnenfiguren und Kruzifixe wurden ebenso aus druckgraphischen Blättern Dürers heraus entwickelt wie die figürliche Gestaltung von Pokalen und Bechern, Reliefs und Statuetten profanen Inhalts, Plaketten mit mythologischen Sujets sowie Porträtreliefs. Den besten Überblick über die Spannweite der Dürer-Rezeption in der Plastik des 16. bis 18. Jahrhunderts bietet bis heute der Katalog zur Ausstellung *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, die 1981 im Frankfurter Liebieghaus gezeigt wurde.<sup>668</sup> Die Gruppierung der Ausstellungsobjekte nach sehr divergierenden Kriterien, welche die Themen der Werke (z. B. in der Sektion „Kreuz und Martyrien“) ebenso berührten wie Fragen nach dem Adressatenkreis (z. B. in der Sektion „Kunstkammer“) oder dem Verhältnis zu Dürers Œuvre (z. B. in der Sektion „Reproduktion“), wurde schon von den damaligen Ausstellungsrezensenten Malcolm Baker, Jörg Rasmussen und Christian Theuerkauff zu Recht kritisiert.<sup>669</sup> In vielen Fällen wirkte die Zuordnung der Objekte beliebig. In Hinblick auf die vorliegende Untersuchung sind besonders der Umgang mit Georg Schweggers Werken und die Zusammenstellung der Plastiken in der Ausstellungssektion „Dürer als Bildhauer“ diskussionswürdig.

Während Repliken von Georg Schweggers Porträtmedaillons in der Sektion „Dürerverehrung“ Berücksichtigung fanden, wurden die eigenhändigen Medaillons, die Johannesreliefs und die Kruzifixe in einer eigenen, „Georg Schwegger“ betitelten Sektion zusammengefasst, der einzigen der Ausstellung überhaupt, die einem Bildhauer gewidmet war.<sup>670</sup> Wenngleich in der Ausstellung ansonsten nicht nur Werke anonymen, sondern ebenfalls namentlich bekannter Bildhauer wie Georg Petel oder Georg Pfündt gezeigt wurden, war Schwegger derjenige Plastiker, der mit den meisten Objekten vertreten war, und die Würdigung seiner Arbeiten durch eine eigene Sektion dürfte dazu beigetragen haben, dass das Verständnis seines Werks weiterhin auf sein Verhältnis zu Dürer limiert blieb.

Im Zusammenhang mit den Werken, die wiederum in der Sektion „Dürer als Bildhauer“ versammelt waren, wurde nicht konsequent genug problematisiert, ob diese bereits zu ihrer Entstehungszeit als Dürer-Arbeiten galten oder erst im Lauf der Zeit zu solchen deklariert wurden. Auch wurde nicht auf die Voraussetzungen und Motivationen eingegangen, die jeweils hinter dieser Annahme standen. Insbesondere die Arbeiten mit „AD“-Monogramm, die in dieser Sektion präsentiert wurden, stellten sich als überaus heterogen dar. Während bei einigen die Bezugnahme zu Dürers Œuvre offensichtlich war, enthielten andere Werke nur

667 Grebe 2013, insbesondere Kapitel 3 mit dem Titel „Künstlerische Rezeption als Multiplikation und Transformation“, S. 170–271.

668 Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981.

669 Vgl. Baker 1982, Rasmussen 1982, Theuerkauff 1982.

670 Dabei hätten die Werke auch auf andere Sektionen aufgeteilt werden können, z. B. Schweggers Kruzifixe in die Sektion *Vorbilder neben Dürer*, wenn man auf ihre Bezüge zu den Kruzifixen von Veit Stoß eingegangen wäre, die Porträtmedaillons zu *Reproduktion*, wenn man ihr Verhältnis zur Vorlage beschrieben hätte, die Johannes-Reliefs in die Sektionen *Kunstkammer* oder *Dürer als Bildhauer*, wenn man den ursprünglichen Adressatenkreis oder die komplexe Rezeptionsgeschichte beleuchtet hätte.



versteckte Anleihen, und bei manchen Plastiken erschien die Verwendung von Dürers Künstlerzeichen formal überhaupt nicht nachvollziehbar.<sup>671</sup>

Andrea Bubenik, die sich in ihrer 2013 publizierten Dissertation mit dem Titel *Reframing Albrecht Dürer: The Appropriation of Art, 1528-1700* wiederum Werken aller Medien zuwandte, die sich in diesem Zeitraum mit Dürers Kunst auseinandersetzten, verfolgte einen anderen Ansatz, um das Material zu ordnen. Zu ihrer Entscheidung, die Werke mit Dürer-Bezug entsprechend der Intention des Künstlers in sechs Kategorien (Fälschung [*Forgery*], Erziehung [*Pedagogy*], Rückschau [*Retrospection*], Aemulatio [*Emulation*], Verwandlung [*Transformation*] und Internationalisierung [*Internationalization*]) einzuteilen, musste sie jedoch selbst einräumen, dass manche Werke mehreren Kategorien entsprächen.<sup>672</sup> So überzeugt die Einordnung von Schweiggers Relief der *Namengebung des Johannes* in die Gruppe *Transformation* nicht,<sup>673</sup> da es mit den anderen



Abb. 120 Hendrick Goltzius, Die Beschneidung Christi, Kupferstich, 1594

Werken dieser Kategorie lediglich gemein hat, dass es in einem Medium ausgeführt ist, in dem Dürer selbst nie gearbeitet hat, was beispielsweise auch für die Emaille-Arbeiten von Martial Ydeux genannt le Pape oder die Majolika-Teller nach Dürer-Graphiken zutrifft. Doch während sowohl in den Emaille-Arbeiten als auch den Majolika-Tellern die Dürer-Graphiken in der Regel sehr detailgetreu wiederholt wurden, ist Schweiggers Umsetzung ins Dreidimensionale wesentlich komplexer, da der Bildhauer – wie in Kapitel 3. 2. 3 gezeigt wurde – aus verschiedenen Vorlagen kompilierte, zitierte und auch Bedeutungsverschiebungen vornahm. Demnach wären Schweiggers Reliefs vielmehr Bubeniks Kategorie *Emulation* zuzuordnen, unter der die Autorin Werke zusammenführte, die hinsichtlich des Themas und/oder des Mediums verändert wurden, wie beispielsweise Hendrick Goltzius' Kupferstich der *Beschneidung Christi* aus dem Jahr 1594, für den der Niederländer den Stil Albrecht Dürers imitierte, indem er verschiedene Elemente aus Dürers Graphiken aufgriff (Abb. 120).<sup>674</sup> Bereits Jeffrey Chipps Smith hat eine Verbindung zwischen Schweiggers Reliefs und Goltzius' Meisterstich hergestellt, in den Bildhauerarbeiten sogar eine Fortsetzung der von Goltzius begonnenen Praxis gesehen, allerdings ohne dabei auf zwei wesentliche Unterschiede einzugehen:<sup>675</sup> Während Goltzius in den Dürer-typischen *cartellino* sein eigenes Monogramm und die Jahreszahl 1594 platzierte und unter die Menschenmenge sein Selbst-

671 Rasmussen 1982, S. 241.

672 Bubenik 2013, S. 98.

673 Für Beispiele siehe Ausst. Kat. London 2002, Kat.-Nr. 211 (Martial Ydeux dit le Pape), und Kat.-Nr. 199, 202, 208, 209 (Majolika).

674 Bubenik 2013, S. 96–98.

675 Smith 1994, S. 93.

porträt einfügte, brachte Schweigger in drei Reliefs das Dürer-Monogramm an und integrierte darüberhinaus in einer dieser Arbeiten das Bildnis Dürers.<sup>676</sup>

Der Frage nach der Beurteilung dreidimensionaler Arbeiten mit „AD“-Monogramm, die gerade im Zusammenhang mit den schriftlichen Indizien zu Dürer als Bildhauer, die ab dem 17. Jahrhundert aufkamen, Probleme aufwerfen, ging Bubenik nicht weiter nach.

Dabei erscheint es vielversprechend, gerade diese Objekte systematisch zu untersuchen, um sich sowohl dem zeitlichen Rahmen als auch den potentiellen Ursachen für die Vorstellung von „Dürer als Bildhauer“ weiter anzunähern; zunächst auf ihre formalen Eigenschaften hin, in einem zweiten Schritt auch unter Berücksichtigung alter Museumsinventare und früher kunstwissenschaftlicher Texte. Mehrfach fühlten sich Kunsthistoriker durch solche Dokumente legitimiert, rückwirkend Aussagen über die vermeintlichen Entstehungskontexte und Motivationen der Bildhauer zu treffen, was methodisch als überaus problematisch anzusehen ist. Zweifelsfrei sind diese Dokumente von großem Wert für das Verständnis der Dürer-Rezeption und der Bewertungskriterien für bildplastische Arbeiten der jeweiligen Zeit, sie besitzen aber keine Aussagekraft über die ursprünglichen Beweggründe des Bildhauers, sich an Dürer zu orientieren, da sie in den meisten Fällen erst viele Jahrzehnte, manchmal sogar Jahrhunderte nach der Entstehung der Skulpturen verfasst wurden.

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Schweiggers „AD“-monogrammierten Reliefs zu anderen Werken mit dem Künstlerzeichen zu beschreiben und – sofern möglich – ihre Provenienz- und Rezeptionsgeschichte zu skizzieren, um mehr über die Entstehungskontexte und die Intentionen der Personen zu erfahren, die das Monogramm verwendeten. Gerade die Werke mit den berühmten Initialen „AD“ waren immer wieder dem Vorwurf von Kunsthistorikern ausgesetzt, in betrügerischer Absicht hergestellt worden zu sein, das heißt mit dem Ziel, für authentische Bildhauerarbeiten Dürers gehalten zu werden.

Als Auftakt des Diskurses über die Authentizität von Dürer-Werken und (vermeintliche) Fälschungen muss die von Giorgio Vasari in der zweiten Ausgabe seiner *Vite* überlieferte Episode über Marcantonio Raimondis Nachstiche von Dürers *Marienleben* angesehen werden, gegen die sich der Nürnberger angeblich juristisch zu wehren versuchte.<sup>677</sup> Vasari berichtet, Raimondi habe aufgrund der hohen Nachfrage an Dürer-Graphiken in Italien 36 Blätter aus der *Passion* und dem *Leben Christi* nachgestochen und mit dem „AD“-Zeichen versehen, was ihm so gut gelungen sei, dass man sie für Arbeiten Dürers gehalten und als solche verkauft habe.<sup>678</sup> Als Dürer davon erfahren habe, sei er voller Zorn nach Venedig gekommen und habe sich mit einer Beschwerde über Raimondi an den Rat der Stadt Venedig gewandt, jedoch lediglich erreicht, dass Raimondi in seinen Arbeiten weder den Namen Dürers noch

676 Vgl. Kap. 3.2.3. C. Das zweite Relief mit Dürer-Bildnis weist anstelle des Dürer-Monogramms das Monogramm „GS“ auf, vgl. Kat. S 10.

677 Vgl. Grebe 2013, S. 184. Zum Wahrheitsgehalt der archivalisch nicht belegten, von Giorgio Vasari überlieferten Fälschungsklage Dürers siehe Petri 2014 passim. Zu Raimondis Nachstichen siehe auch S. 193 f. dieser Arbeit.

678 Vasari 1568 (Ed. Bettarini/Barocchi 1966–1987), Bd. 5, S. 6f.: „[...] E considerato Marcantonio quanto onore et utile si avrebbe potuto acquistare chi si fusse dato a quell'arte in Italia, si dispose di volervi attendere con ogni accuratezza e diligenza; e così cominciò a contrafare di quegli intagli d'Alberto, studiando il modo de'tratti e il tutto delle stampe che aveva comperate: le qual' per la novità e bellezza loro erano in tanta reputazione, che ognuno cercava d'averne. Avendo dunque contrafatto in rame d'intaglio grosso, come era il legno che aveva intagliato Alberto, tutta la detta Passione e Vita di Christo in 36 carte, e fattovi il segno che Alberto faceva nelle sue opere, cioè questo: .AD. riuscì tanto simile, di maniera che, non sapendo nessuno ch'èlle fussero fatte da Marcantonio, erano credute d'Alberto, e per opere di lui vendute e comperate; [...]“.

das „AD“-Monogramm verwenden durfte.<sup>679</sup> Doch konnten Dürers Klage, die sich archiva-  
lisch nicht belegen lässt, und Vasaris Bericht nicht verhindern, dass Dürers Monogramm von  
späteren Künstlern verwendet wurde.

Daher soll bei der folgenden Betrachtung neben bildplastischen Arbeiten mit Dürer-Mono-  
gramm auch auf ausgewählte Beispiele aus anderen Gattungen verwiesen werden. Die Zusam-  
menstellung der besprochenen Werke kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben –  
vielmehr ist beabsichtigt, die große Bandbreite der funktionalen und thematischen Kontexte,  
in denen „AD“-Monogramme auf Skulpturen und Plastiken stehen, anhand ausgewählter  
Beispiele vor Augen zu führen, um Schweiggers Verwendung des Dürer-Monogramms besser  
einordnen zu können. Weiterhin soll dargelegt werden, ob und zu welchem Zeitpunkt die  
Werke als Arbeiten Dürers angesehen wurden und wie sich die bisherige Forschung hierzu  
positioniert hat. Schließlich ist zu klären, ob sich ein Zeitraum bestimmen lässt, in dem Plas-  
tiken vermehrt mit den berühmten Buchstaben versehen wurden. Handelt es sich bei der Ver-  
wendung von Dürers Initialen tatsächlich um ein Phänomen der sogenannten „Dürer-Renaiss-  
sance“, also des Zeitraums zwischen 1570 und 1630, wie oftmals behauptet wurde?

Grundsätzlich können die untersuchten Werke in drei Gruppen eingeteilt werden: erstens  
Werke, die offenbar nachträglich mit dem Dürer-Monogramm versehen wurden, zweitens  
Arbeiten, auf denen die Bildhauer das Dürer-Monogramm vermutlich selbst anbrachten und  
drittens Objekte, die – wie in Schweiggers Fall – sowohl das Dürer-Monogramm als auch die  
Signatur des ausführenden Künstlers tragen.<sup>680</sup>

#### 4.2.1 Skulpturen mit nachträglich angebrachtem Dürer-Monogramm

In diese Gruppe fallen Werke ganz unterschiedlichen Charakters. Erstens müssen zu ihr Werke  
gezählt werden, die vor Dürers Lebzeiten entstanden sind. So kann beispielsweise das rück-  
seitig eingeritzte Dürer-Monogramm und die Jahreszahl 1508 auf einer Madonnenfigur aus  
Elfenbein im Frankfurter Liebieghaus, die aus stilistischen Gründen um 1430/40 in den Nie-  
derlanden entstanden sein muss, nur nachträglich ergänzt worden sein (Abb. 121a und b).<sup>681</sup>  
Auch das auf der linken Seite des aufgeschlagenen Buches flüchtig eingeritzte Dürer-Mono-  
gramm wurde zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt. Bernhard Decker, der nur auf die  
rückseitige Beschriftung einging, äußerte die Vermutung, dass sie ergänzt wurde, um die  
„Schönheit und besondere Kostbarkeit dieses Figürchens anlässlich seiner Aufstellung in einer  
Kunstkammer des 17. Jahrhunderts [...] besonders hervor[zu]heben.“<sup>682</sup> Entsprechende, diese  
Datierung stützende Dokumente zu der Statuette, die 1937/38 für das Liebieghaus erworben  
wurde und zunächst als ein aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammendes, in Deutschland  
gearbeitetes Bildwerk (also nicht als ein Werk Dürers!) inventarisiert wurde, fehlen jedoch.

679 Vasari 1568 (Ed. Bettarini/Barocchi 1966–1987), Bd. 5, S. 7: „[...] la qual cosa essendo scritta in Fiandra ad Alberto, e mandatogli una di dette Passioni contrafatte da Marcantonio, venne Alberto in tanta còllora, che partitosi di Fiandra se ne venne a Vinezia, e ricorso alla Signoria, si querelò da Marcantonio; ma però non ottenne altro se non che Marcantonio non facesse più il nome e né il segno sopradetto d'Alberto nelle sue opere.“

680 Vgl. Bernhard Decker in Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 22–24.

681 Unbekannter Künstler (Niederlande oder Südwestdeutschland), Stehende Muttergottes mit Kind, um 1430/40, Elfenbein, 10 cm H. (mit Sockel); Frankfurt a. M., Liebieghaus, Inv.-Nr. 1034; vgl. Samml. Kat. Frankfurt 1987, Kat.-Nr. 10; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 115 (Herbert Beck und Bernhard Decker).

682 Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 184.



Abb. 121a und b Niederlande oder Südwestdeutschland, Stehende Muttergottes mit Kind, Elfenbein, um 1430/30, Frankfurt a. M., Liebieghaus

Auch eine ebenfalls in das frühe 15. Jahrhundert datierte Elfenbeinstatuette des *Heiligen Georg als Drachentöter* trägt auf der Rückseite das Dürer-Monogramm.<sup>683</sup> Die Tatsache, dass Signatur und Jahreszahl auf der Rückseite ergänzt wurden und nicht vorne, weist darauf hin, dass diese Angaben nur von denjenigen Personen bemerkt werden sollten, welche die Objekte in die Hand nehmen und von allen Seiten begutachten konnten, wie beispielsweise der Besitzer und/oder ein Kunsthändler. Dass die *Madonna* neben der rückwärtigen Beschriftung auch auf der Vorderseite ein Dürer-Monogramm trägt, muss diese These nicht widerlegen, denn eine Identifizierung der schwachen Einritzung ist nur bei genauem Hinsehen und aus nächster Nähe möglich.

Zweitens lassen sich dieser Gruppe Werke zuordnen, die sich auf graphische Vorlagen stützen, die nicht in Einklang mit der auf dem Relief vermerkten Signatur und Datierung zu bringen sind. So sind etwa auf der Vorderseite eines Reliefs mit der Darstellung des *Sündenfalls* das Dürer-Monogramm und die Jahreszahl „1515“ eingeritzt (Abb. 122).<sup>684</sup> Als Vorlage für die Arbeit, die sich in der Berliner Skulpturensammlung befindet, diente jedoch ein Holzschnitt

683 Unbekannter Künstler (Niederlande oder Südwestdeutschland), Heiliger Georg als Drachentöter, um 1430/40 Elfenbein, 5,4 cm H.; Burg Eltz, Sammlung Graf zu Eltz; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 116 (Bernhard Decker). Eine Anfrage an die Burgkastellane blieb unbeantwortet.

684 Martin Hering zugeschrieben, Der Sündenfall, 240 × 178 mm; Jurakalkstein; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 2094; vgl. Reindl 1977, Kat.-Nr. D 2.



Abb. 122 Martin Hering zugeschrieben, Sündenfall, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst



Abb. 123 Lucas Cranach d. Ä., Der Sündenfall, Holzschnitt, 1509

Lucas Cranachs d. Ä. von 1509, worauf Peter Reindl hingewiesen hat (Abb. 123).<sup>685</sup> Nicht allein die Tatsache, dass auf der graphischen Vorlage Monogramm und Jahreszahl gut sichtbar sind, ist schwer mit der Vorstellung vereinbar, dass der ausführende Bildhauer das Relief mit einer falschen Signatur und Jahreszahl versehen haben soll, da er die Graphik ja vor sich hatte. Auch der Umstand, dass die Inschrift eingeritzt ist, spricht vielmehr dafür, dass es sich bei ihr um eine spätere Ergänzung handelt, die durch jemanden erfolgte, der den Bezug zur Cranach-Vorlage nicht erkannte oder bewusst ignorierte.

Auch die Motive der sechs im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum aufbewahrten Relieftafelchen aus Holz, die Darstellungen von Mischwesen aus Mensch und Tier zeigen und auf der Vorderseite das Dürer-Monogramm tragen (Abb. 124), lassen sich nicht auf graphische Vorlagen Dürers zurückführen, was als erster Bernhard Decker erkannt hat.<sup>686</sup> Stattdessen gehen sie, wie Recherchen im Zuge dieser Arbeit ergaben, auf die Radierungen eines anonymen niederländischen Grafikers zurück, die in die Zeit von 1576–1625 zu datieren sind (Abb. 125).<sup>687</sup> Bei den Mischwesen handelt es sich um die Personifikationen von sechs

685 Reindl 1977, Kat.-Nr. D 2.

686 Niederländischer oder deutscher Bildschnitzer, Personifikationen der Todsünden, Buchsbaum, 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Hol 67–72; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 26 (Herbert Beck und Bernhard Decker), Ausst. Kat. Braunschweig 2000, Kat.-Nr. 73 (Susanne König Lein) bereits mit Verweis auf eine niederländische Stichfolge mit den sieben Todsünden jedoch ohne genauere Bezeichnung oder Beleg.

687 Carsten-Peter Warncke identifizierte die Beschriftung am unteren rechten Rand der „Superbia“-Darstellung als Signatur des Verlegers Jacob van der Heydens (1573–1645). Es sind zwei vollständige Exemplare der Serie bekannt: 1. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, C Geom. 2° (232) unten rechts; für eine Abb. siehe VKK, <http://diglib.hab.de/?grafik=c-geom-2f-00234> (Zugriff vom 21.10.2022), 2. Wolfegg; vgl. Warncke 1979, S. 91 und Anm. 456; Angaben im Abbildungsnachweis auf S. 149 sowie Abb. 532–534. Ob die Folge mit der Angabe in



4 Der Bildhauer Dürer – Rekonstruktion einer Mythenbildung



Abb. 124 Unbekannter Bildschnitzer, Personifikationen der Todsünden, Buchsbaum, 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Abb. 125 Anonymus (Niederlande oder Deutschland), Die sieben Todsünden, Radierung, 1576–1625

der sieben Todsünden *gula* (Völlerei), *pigritia* (Faulheit), *avaritia* (Geiz), *invidia* (Neid), *luxuria* (Wollust) und *ira* (Zorn).<sup>688</sup> Eine Entstehung der Reliefs in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden oder in Deutschland – wie von Decker noch ohne Kenntnis der konkreten graphischen Vorlage angenommen wurde – ist somit gut denkbar. Auch hier könnte die Tatsache, dass das Monogramm eingeritzt ist,<sup>689</sup> ein Indiz dafür sein, dass es nicht vom ausführenden Bildschnitzer, sondern erst zu einem späteren Zeitpunkt ergänzt wurde. Es ist schwer vorstellbar, dass der ausführende Bildschnitzer, dem mit größter Wahrscheinlichkeit bewusst war, dass es sich bei seinen graphischen Vorlagen nicht um Dürer-Blätter handelte, das Dürer-Monogramm selbst einritzte, eine Gewissheit dafür gibt es jedoch nicht. Interessanterweise ist eines der beiden heute bekannten Exemplare der graphischen Serie in einem Sammelband enthalten, der sich bereits im Besitz Herzog August des Jüngeren (1579–1666) befand und bis heute in der Herzog August Bibliothek aufbewahrt wird, während die Reliefs zu einem unbekanntem Zeitpunkt in die Sammlung des späteren Herzog Anton Ulrich-Museums gingen.<sup>690</sup> Aufgrund der geographischen Nähe und des historischen Bezugs der beiden Sammlungen, ist gut denkbar, dass die Braunschweiger Reliefs nach dem Wolfenbütteler Exemplar gearbeitet wurden oder in Kenntnis desselben in die fürstliche Sammlung gelangten.<sup>691</sup> In diesem Fall darf bezweifelt werden, dass sie jemals als authentische Dürer-Arbeiten angesehen wurden. In der frühesten bekannten Erwähnung der Reliefs 1887 im *Führer durch die Sammlungen* heißt es dann auch, dass sie „fälschlich mit Dürer's Monogramm bezeichnet“ seien.<sup>692</sup>

Drittens können der Gruppe Arbeiten mit nachträglich angebrachtem Dürer-Monogramm zugeordnet werden, bei denen der Bezug zu Albrecht Dürer offensichtlich ist, wenn man mit dem Werk Dürers vertraut ist. So liegt im Fall des gegossenen Profilbilds eines älteren bartlosen Mannes nach links, das sich in mehreren Exemplaren mit Dürer-Monogramm erhalten hat (Abb. 126), die Verknüpfung mit dem Nürnberger Meister darin begründet, dass der dargestellte Mann große Ähnlichkeiten zu Michael Wolgemut aufweist, wie Albrecht Dürer ihn im Jahr 1516 porträtierte (Abb. 127).<sup>693</sup> Dafür, dass die Rundbilder nachträglich mit dem Monogramm versehen wurden, spricht nicht nur die Tatsache, dass sie im Unterschied zu den

Nagler Bd. 6, S. 169 unter Nr. 6 „Die Laster, allegorische Gestalten“ identifiziert werden kann, muss laut Warncke bezweifelt werden. Sicher sei aber ihre niederländische Herkunft; vgl. Warncke 1979, S. 119 (Anm. 458).

Die Reliefs wurden bislang nicht zusammen mit ihren graphischen Vorlagen publiziert, diese sind in der Inventarmappe der Reliefs jedoch dokumentiert, wie mir Regine Marth vom Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig freundlicherweise mitteilte.

688 Für einen historischen Überblick zu Zyklen der sieben Todsünden mit einem Fokus auf den druckgraphischen Serien des 16. und 17. Jahrhunderts siehe Vitali 2010.

689 Ich danke Regine Marth vom Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig für die freundliche Mitteilung.

690 Die Objektbeschriftungen (Inv.-Nr. auf Lederbändchen) weisen jedoch eher auf einen Zugang der Reliefs im 19. Jahrhundert hin. In den alten Inventaren wurde bislang kein Eintrag gefunden, der sich mit den Objekten in Einklang bringen ließe. Für diese Auskunft sei herzlich Regine Marth gedankt.

691 Zu den Sammlungen im ehemaligen Fürstentum Braunschweig-Wolfenbüttel, die im Herzog Anton Ulrich-Museum aufgingen, siehe auch S. 249–251 dieser Arbeit.

692 Aufgelistet unter Arbeiten in Holz lautet der Eintrag: „Sechs Thier-Allegorien, etwa in Art der ‚Songes drolatiques‘ des Rabelais (Paris 1565); fälschlich mit Dürer's Monogramm bezeichnet. 16. Jahrh.“; Museumsführer Braunschweig 1887, S. 213. Bemerkenswerterweise war in demselben Führer Georg Schweiggers *Johannespredigt* (Kat. S 11) unter den „hervorragenderen Stücke[n]“ der Sammlung der mittelalterlichen und verwandten Gegenstände noch als Arbeit Albrecht Dürers aufgelistet, obwohl Moritz Thausing und Joseph Eduard Wessely zu diesem Zeitpunkt bereits Georg Schweigger als Autor des Reliefs ins Gespräch gebracht hatten, vgl. Museumsführer Braunschweig 1887, S. 21, Nr. 69.

693 Unbekannter Dürer-Nachahmer, sog. Wolgemut, 52 bis 55 mm Dm; Exemplar aus Blei: London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 162-1867; vgl. Mende 1983, Kat.-Nr. 56.



Abb. 126 Unbekannter Nürnberger Meister, Porträt Michael Wolgemuts (?), Blei, London, Victoria and Albert Museum



Abb. 127 Albrecht Dürer, Michael Wolgemut, Malerei auf Lindenholz, 1516, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Signaturen in ähnlichen gegossenen Rundbildern eingraviert und nicht erhaben sind, sondern auch, dass die Monogramme in den einzelnen Versionen unterschiedliche Stile offenbaren und die Jahreszahlen voneinander abweichen. Nicht zuletzt sind manche Exemplare nur mit dem Dürer-Monogramm bezeichnet, weisen aber keine Jahreszahl auf. Als das Londoner Exemplar aus Blei 1867 in den Besitz des Victoria and Albert Museums gelangte, wurde zwar auf das Dürer-Monogramm verwiesen, die Arbeit aber nicht Dürer zugeschrieben.<sup>694</sup>

Dass nachträgliche „AD“-Monogramme jedoch nicht immer eingeritzt sein müssen, beweist das Relieffragment einer *Auferstehung Christi* (Abb. 128).<sup>695</sup> Die 1822 aus dem Besitz des Wiener Bildhauers Johann Schmelzer als „Basrelief von Albrecht Dürer“ für 90 fl. für das Kunsthistorische Museum erworbene Arbeit wiederholt Albrecht Dürers *Auferstehung Christi* aus der Großen Holzschritt-Passion von 1510 detailgenau, inklusive des Monogramms, das an derselben Stelle platziert, jedoch etwas anders ausgeführt ist als in der Graphik, nämlich nicht perspektivisch verkürzt (Abb. 129). Da das Relief stilistisch den Predellreliefs in der Augsburger Fuggerkappelle nahesteht, ist eine Entstehung um 1520 anzunehmen. Bernard Deckers Vorschlag, dass die Initialen „AD“ für den Bildhauer Adolf Daucher (um 1460–um 1524) stünden,<sup>696</sup> die Signatur damit also original sei, wobei die formale Ähnlichkeit zum Dürer-Monogramm beabsichtigt gewesen sei, wies Thomas Eser als unwahrscheinlich zurück.<sup>697</sup> Zum einen würde es sich damit um eine absolute Ausnahme handeln, denn wie bereits weiter oben gesagt wurde, übernahmen die dürerzeitlichen Bildschnitzer, die sich auf graphische Vorlagen bezogen, weder das Monogramm der Vorlage noch hinterließen sie eine eigene Signatur.<sup>698</sup> Zum anderen konnte Eser feststellen, dass das Relief in der Umgebung des Monogramms

694 Inventar Victoria and Albert Museum London 1852–1867, hier 1867, S. 21.

695 Hans Daucher, *Auferstehung Christi* (Fragment), Kalkstein, um 1520, 62 × 70 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. 6790; vgl. Eser 1996, Kat.-Nr. 50.

696 Decker 1981, S. 304.

697 Eser 1996, S. 305.

698 Vgl. S. 164 dieser Arbeit.



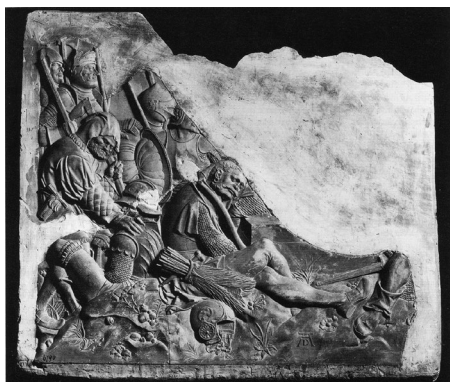


Abb. 128 Hans Daucher, Auferstehung Christi, Kalkstein, um 1520, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 129 Albrecht Dürer, Die Auferstehung aus der Großen Passion, Holzschnitt, 1510 (Detail)

deutlich abgearbeitet wurde, um das erhabene Herausschneiden der beiden Buchstaben zu ermöglichen. Wäre die Anbringung des Monogramms jedoch von Anfang an beabsichtigt gewesen, wäre ein solcher Eingriff nicht erforderlich gewesen.<sup>699</sup> Somit ist Eser's Einschätzung, dass das Monogramm nachträglich ergänzt wurde, als überaus wahrscheinlich zu bewerten.

#### 4.2.2 Skulpturen mit Dürer-Monogramm des ausführenden Bildhauers

Erheblich größer ist die Gruppe an Werken, die aller Wahrscheinlichkeit nach vom ausführenden Bildhauer selbst mit dem Dürer-Monogramm versehen wurden, ohne dass diese dabei auch ihre eigene Signatur hinterließen. Dazu können in den allermeisten Fällen solche Reliefs gezählt werden, auf denen die Monogramme erhaben herausgearbeitet sind, wie bei den drei annähernd gleich großen Holzreliefs in Köln und Frankfurt, die in leicht abgewandelten Versionen Maria mit Kind im Strahlenkranz zeigen.<sup>700</sup> Eine spätere Ergänzung des jeweils auf der Vorderseite vermerkten Dürer-Monogramms sowie der Jahreszahl kann deshalb ausgeschlossen werden, weil in diesem Bereich der Platten keine Vertiefung feststellbar ist, die bei dem nachträglichen Versuch, Buchstaben und Ziffern erhaben auszubilden, jedoch zwangsläufig erforderlich geworden wäre. Dass die Reliefs trotzdem nicht aus der Zeit stammen, welche die vermerkten Jahreszahlen annehmen lassen, kann an zwei Merkmalen festgemacht werden: Während eines der beiden Kölner Reliefs sehr detailgenau der graphischen Vorlage folgt und mit der angegebenen Jahreszahl 1516 auch das Entstehungsjahr des Kupferstichs wieder-

699 Eser 1996, S. 306 f.

700 Köln, Museum für Angewandte Kunst, Inv.-Nr. A 1237 und 1238 (Sammlung Clemens); vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 87 und 88 (Herbert Beck und Bernhard Decker) und Süddeutschland um 1600, Relief der stehenden Muttergottes mit Kind, bezeichnet AD 1517, Obstholz auf Eichenholz, H 12 cm, B 7,8 cm; Frankfurt a. M., Liebieghaus – Museum alter Plastik, Inv.-Nr. 2416; vgl. Beck 1985 und Samml. Kat. Frankfurt a. M. 1989, Kat.-Nr. 65.

Zwei der Reliefs wurden in Joseph Hellers Verzeichnis der plastischen Werke Albrecht Dürers aufgelistet: Die mit den Jahreszahlen „1513“ und „1516“ versehenen Reliefs befanden sich demnach 1822 in der Boissiereschen Sammlung in Stuttgart; vgl. Heller 1827, S. 279 f. Diese Provenienz ist bisherigen Autoren entgangen.



Abb. 130 Süddeutscher Bildschnitzer, Maria im Strahlenkranz, Buchsbaumholz, nach 1516, Köln, Museum für Angewandte Kunst



Abb. 131 Albrecht Dürer, Maria mit Zepter und Strahlenkranz, Kupferstich, 1516

gibt (Abb. 130 und 131), ist auf dem Frankfurter Relief, das ebenfalls motivisch genau Dürers *Maria mit der Sternenkron*e von 1508 wiederholt, anstelle des darauf vermerkten Entstehungsjahres die Jahreszahl „1517“ angegeben (Abb. 132 und 133). Für das zweite Kölner Relief, das mit der Jahreszahl „1513“ versehen ist, diente dagegen gar keine Dürer-Graphik, sondern ein 1553 datierter Stich Heinrich Aldegrevers als Vorlage, wie nun herausgefunden werden konnte (Abb. 134 und 135).<sup>701</sup> Damit ist zumindest für dieses Stück zweifelsfrei belegt, dass es erst mehrere Jahrzehnte später entstanden sein kann als die auf dem Relief vermerkte Jahreszahl vorgibt. Weiterhin beweist es, dass „AD“-Monogramme auf Werken, die sich gar nicht auf Dürer-Graphiken beziehen, nicht immer nachträglich ergänzt worden sein müssen, sondern auch auf den ausführenden Bildhauer zurückgeführt werden können.

Herbert Beck äußerte für die beiden nach Dürer-Stichen gearbeiteten Madonnenreliefs die interessante These, dass sie absichtlich spiegelbildlich gearbeitet wurden, um zu suggerieren, dass den Graphiken der plastische Entwurf vorausgegangen sei.<sup>702</sup> Jedoch widersprechen dieser Annahme die auf den Reliefs vermerkten Jahreszahlen: Hätte der Bildschnitzer tatsächlich den Eindruck erwecken wollen, dass das Relief zuerst entstanden sei und einer späteren gra-

701 Bartsch 50; Für das Exemplar im Herzog Anton Ulrich-Museum, Sign. HALdegrever V 3.81, Inv.-Nr. V 81, siehe VKK, <http://kk.haum-bs.de/?id=h-aldegrever-v3-0081> (Zugriff vom 23.07.2015).

702 Vgl. Beck 1985, S. 342. Götz-Mohr übernahm diese These in Samml. Kat. Frankfurt a. M. 1989, S. 138.



4.2 Plastiken nach Dürer-Graphik und mit Dürer-Monogramm



Abb. 132 Süddeutscher Bildschnitzer, Maria im Strahlenkranz, Obstholz, nach 1517, Frankfurt, Liebieghaus



Abb. 133 Albrecht Dürer, Maria mit der Sternenkronen, Kupferstich, 1508



Abb. 134 Süddeutscher Bildschnitzer, Maria im Strahlenkranz, Buchsbaumholz, nach 1553, Köln, Museum für Angewandte Kunst



Abb. 135 Heinrich Aldegrever, Maria im Strahlenkranz, Kupferstich, 1553

phischen Reproduktion als Vorbild gedient habe, hätte er es früher als die Graphik datieren müssen. Jedoch weist eines der Kölner Reliefs (Inv.-Nr. A 1238) dieselbe Jahreszahl auf wie der Stich, nach dem es gearbeitet wurde, das zweite Relief ist mit „1517“ sogar neun Jahre später datiert als Dürers Kupferstich von 1508, dessen Komposition das Relief wiederholt.<sup>703</sup> Auffällig ist, dass alle fiktiven Datierungen – auch diejenige des Reliefs, das nach einem Aldegrevestich gearbeitet wurde – in Dürers Lebenszeit fallen, wobei offen bleiben muss, warum der Bildhauer seine Reliefs in genau die von ihm gewählten Jahre rückdatierte.

Von großer Bedeutung für das frühe Verständnis kleinplastischer Arbeiten mit Dürer-Monogramm ist das Widmungsblatt, das sich zusammen mit dem Frankfurter Madonnenrelief erhalten hat.<sup>704</sup> Demnach gelangte es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Geschenk Jasper Ludwig von Qualens in den Besitz von Sophie Magdalene von Brandenburg-Kulmbach (1700–1770), der Gemahlin des dänischen Königs Christian VI. Da die auf dem Widmungsblatt vermerkten Initialen „SMR“ sowie die Krone darauf hindeuten, dass die Empfängerin Königin war, kann der Eintritt des Reliefs in die königliche Sammlung auf die Jahre 1730 bis 1746 eingegrenzt werden.<sup>705</sup> Die erstmals 1985 von Herbert Beck publizierte, später von Bernhard Decker überarbeitete Transkription der Widmungsinschrift lautet:

„Lust, Liebe, Lieblichkeit, Witz, Fromsein, Mayestät / Zeigt hie im Harten Holtz, wie Fleiß und Müh weit geht / Doch was vor grauer Zeit, Beglückte Kunst gestiftet / wird jetzt in einem Blick, der Mayestät verrichtet / Wann aller Tugend Glantz, mit Höchsterleuchtem Strahl / Ins Spiegelsgegenschein, sich zeigtet mit einmahl. / es überreicht also / Ew[erer] Königl[ichen] May[es]t[ät]. Mayestäten / dieses obzwar geringe dennoch / aus unterth[änigstem] devotesten Herten / eingebrachte Stücklein / Dero / Allerunterth[änigster] Wunsch; / Es sey die Klüge Handt des großen Albrecht Dürer / Zur Königlichen Gnad ein Höchstbeglückter Führer / So wird die Freud, mein Leidt vor viele Jahr bezahlen / und Froh nebst Anhang sein. / allerunterthänigster und treuehorsamster Zunft u[nd] Landsaß / Jasper Ludwig von Qualen.“<sup>706</sup>

Decker, der sich im Rahmen seines Beitrags zur Dürer-Renaissance um 1600 mit der Inschrift auseinandersetzte, hob hervor, dass das Relief in der Widmungsinschrift nicht als Arbeit Dürers bezeichnet werde. Vielmehr handele es sich bei dem Werk um den gespiegelten Widerschein der Tugenden Dürers. Der Beschenkte sollte, so Decker, eine Analogie zwischen den künstlerischen und den fürstlichen Tugenden herstellen und durch Betrachtung des Resultats der „klugen Hand“ Dürers zur Freigebigkeit gegenüber dem Schenker animiert werden.<sup>707</sup> Er folgerte daraus, dass

„Dürer-Nachahmer und Bittsteller jeder Art [...] im Spiegelmedium der Imitation ein Zweckbündnis ein[gingen], um sich so der fürstlichen Freigebigkeit zu versichern; es

703 Beck wies selbst auf dieses Gegenargument hin, hielt aber dennoch an seiner These fest, indem er sie dahingehend konkretisierte, dass suggeriert werden sollte, dem Stich habe ein gleichartiges früheres Vorbild gedient, siehe Beck 1985, S. 343.

704 Abgebildet bei Decker 1990, Abb. 20.

705 Bernhard Decker äußerte den Vorschlag, dass das Erscheinen von Qualens Schrift über die Erfindung der „Quadratur des Zirkels“ im Jahr 1744 Anlass für die Schenkung gewesen sein könnte; vgl. Decker 1990, S. 45f. Von Qualen könnte damit um Unterstützung für sein Lebenswerk gebeten haben.

706 Zit. n. Decker 1990, S. 46.

707 Ebd., S. 46f.

handelte sich dabei wohl um eine der gängigen, legitimen Formen, die einem Untertanen gestatteteten, seinem Fürsten unumwunden Unterstützung abzuverlangen.“

Dass zwischen der Entstehung des Reliefs und der Schenkung möglicherweise mehr als hundert Jahre lagen, stuft Decker als unproblematisch ein.<sup>708</sup> Ob sich an der Bewertung und Funktion der Dürer-Nachahmungen zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert tatsächlich nichts Entscheidendes geändert hat, wie Decker in diesem Kontext behauptete, wird im weiteren Verlauf der Arbeit noch zu überprüfen sein. Freilich ist die Vorstellung, dass es sich bei der Dürer-Referenz um einen „diplomatischen Schlüssel“ handelte und den an der Schenkung beteiligten Personen bewusst war, keine Dürer-Skulptur vor sich zu haben, verlockend. Zu einer Zeit, in der viele Inventare europäischer Sammlungen vermeintliche Dürer-Skulpturen auflisteten und sich auch in der Kunstdliteratur zahlreiche Erwähnungen Dürers als Bildhauer finden,<sup>709</sup> kann jedoch nicht mit letzter Sicherheit ausgeschlossen werden, dass das Relief als authentische Bildhauerarbeit Dürers angesehen wurde.

Neben dem geschnitzten Madonnen-Relief nach einem Stich Heinrich Aldegrevers haben sich weitere Werke erhalten, die vom Bildhauer selbst mit dem „AD“ monogrammiert wurden und dabei aus anderen Quellen als Dürers graphischem Werk schöpften. So konnte bislang nicht geklärt werden, um wen es sich bei dem älteren bärtigen Mann mit langem Haar handelt, der auf dem kleinformatigen Elfenbeinrelief dargestellt ist, in dessen Hintergrund die Jahreszahl „1505“ und das Dürer-Monogramm erhaben ausgearbeitet sind (Abb. 136).<sup>710</sup> Die Büste erinnert an Darstellungen bärtiger Männer der antiken Mythologie wie Poseidon, Tritonen oder Satyroi, wie sie vielfach in Graphiken des 16. und 17. Jahrhunderts verbreitet wurden, jedoch ließ sich bislang kein konkretes Vorbild identifizieren.

Des Weiteren haben sich mehrere Gussmedaillons mit dem Profilbildnis eines bartlosen Mannes in mittleren Jahren nach links erhalten, die am linken Rand mit Dürer-Monogramm und dem Jahr 1514 bezeichnet sind (Abb. 137).<sup>711</sup> Auch in diesem Fall ließ sich bislang weder die Identität des Dargestellten klären



Abb. 136 Unbekannter Künstler, Büste eines unbekanntenen Mannes, Elfenbein, erste Hälfte 17. Jh., unbekannter Aufbewahrungsort

708 Ebd., S. 46, Anm. 68.

709 Siehe hierzu Kapitel 5.

710 Unbekannter Künstler (Deutsch, erste Hälfte 17. Jh.), Büste eines unbekanntenen Mannes, Elfenbein, 825 × 650 × 70 mm; vgl. Aukt. Kat. Koller 1979, Kat.-Nr. 104.

711 Unbekannter Dürer-Nachahmer, Bildnis eines bartlosen Mannes in mittleren Jahren (sog. Dürers Vater); vgl. Mende 1983, Kat.-Nr. 59–60. Das Bildnis einer Frau, das ebenfalls mit der Jahreszahl 1514, jedoch nicht mit „AD“-Monogramm versehen ist, wird als sein Pendant angesehen; vgl. Mende 1983, Kat.-Nr. 61–62. Auch wenn die Oberflächenbehandlung und die Tatsache, dass Oberkörper und Kopf in ähnlicher Weise den profilierten





Abb. 137 Unbekannter Künstler, Bildnis eines bartlosen Mannes (Dürers Vater?), Blei, Exemplar Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 138 Hans Daucher (?), Bildnis eines bartlosen Mannes (Dürers Vater?), Solnhofener Stein, Stockholm, Kungliga Myntkabinettet

noch ein mögliches Vorbild eruieren. Da jedoch auch ein Steinexemplar des Porträts ohne „AD“-Monogramm existiert, für das möglicherweise Hans Daucher als Autor verantwortlich zeichnet (Abb. 138), vermutete Matthias Mende, dass es sich bei den gegossenen Fassungen um spätere Nachbildungen handelt.<sup>712</sup> Dabei hielt er eine Entstehung im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts für wahrscheinlich, ohne dies jedoch durch archivalische Belege untermauern zu können, und zog als mögliche Ursache für die Ergänzung des „AD“-Monogramms in Erwägung, dass der Nachahmer das Porträt für eine Invention Dürers gehalten und sich deswegen moralisch berechtigt gefühlt habe, das Monogramm für die Gussversionen hinzuzufügen.<sup>713</sup> Solche Erklärungen sind jedoch äußerst spekulativ. Erst mit Georg Andreas Wills 1764 publizierten *Münzbelustigungen* liegt ein echter Beleg vor, dass Exemplare mit Dürer-Monogramm im Umlauf waren.<sup>714</sup>

Ähnlich gelagert scheint der Fall bei einem runden Schaustück mit der Büste einer unbedeckten Frau von vorn, die als Lukretia beziehungsweise als Agnes Dürer gedeutet wurde (Abb. 139) und von der sich mehrere Exemplare erhalten haben.<sup>715</sup> Es weist links die Jahreszahl „1508“ und rechts das Dürer-Monogramm auf. Zwar lassen sich diese Angaben auf eine Zeichnung Dürers beziehen, die der Plakette als Vorbild diente,<sup>716</sup> doch liegt ihr tatsächliches Entstehungsdatum trotzdem im Dunkeln. Dass sich die Zeichnung einst in der Kunstammer der

Rand überschneiden, darauf hindeuten, dass sie vom selben Autor stammen, sprechen die leichten Größenunterschiede, mehr noch aber die Tatsache, dass beide Porträts in dieselbe Richtung blicken, gegen die Pendantthese.

712 Hans Daucher (?), Bildnis eines bartlosen Mannes in mittleren Jahren, Solnhofener Stein, 81,5 mm Dm, unbezeichnet, 1514 datiert, Stockholm, Kungliga Myntkabinettet, Statens Museum för Mynt, Medalj och Penninghistoria, Inv.-Nr. 1354/7, Mende 1983, Kat.-Nr. 58.

713 Mende 1983, S. 256.

714 Will 1764, S. 321.

715 Unbekannter Dürer-Nachahmer, sog. Lukretia, 53 bis 61 mm Dm; vgl. Mende 1983, Kat.-Nr. 51 mit Übersicht der Exemplare in verschiedenen Materialien.

716 Wien, Albertina, W. 436.



Abb. 139 Unbekannter Künstler, Agnes Dürer/Lukretia (?), Kupferlegierung, Exemplar London, Victoria and Albert Museum



Abb. 140 Antonio Abondio, Toilette der Venus, Bronze, ca. 1587, Exemplar Wien, Kunsthistorisches Museum

Imhoff befand, spricht zumindest dafür, dass auch die Plakette in Nürnberg entstanden ist. Die bisherigen Datierungen schwanken zwischen 1530/1540 und dem frühen 17. Jahrhundert.<sup>717</sup> Eine wichtige Rolle für die Datierung spielen Antonio Abondios (1538–1591) ovale Plaketten mit der Darstellung von *Venus und Amor* und der *Toilette der Venus* (Abb. 140), da die Kopfhaltung der Venus derjenigen der Lukretia sehr nahe steht.<sup>718</sup> Während Matthias Mende die Auffassung vertrat, dass die Plakette mit AD-Monogramm früher entstanden sein müsse als Abondios Plaketten, da Abondios Monogramm sich stark an Dürers Künstlerzeichen anlehne, sprach sich Ingrid Weber dafür aus, dass es sich genau anders herum verhalten habe. Als Argument dafür dient ein Exemplar der Lukretia-Plakette, das auf der Rückseite das Emblem des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel zeigt, weshalb zumindest dieses Exemplar erst 1610 entstanden sein kann.<sup>719</sup>

Neben den Madonnenreliefs und den drei Bildnissen haben sich auch mehrfigurige Darstellungen erhalten, die von den ausführenden Bildhauern mit Dürer-Monogramm versehen wurden. So handelt es sich beim *cartellino* mit der Beschriftung „ALBERTO DURER. NORICUS. FACIEBAT. 1504“ im Madrider Marmorrelief um das konsequente Resultat einer auch ansonsten detailgetreuen Übertragung des Dürer-Stichs *Adam und Eva* ins Dreidimensionale (Abb. 141 und 142).<sup>720</sup> Aus einem Zettel auf der Rückseite des Reliefs geht hervor, dass dieses als Geschenk des spanischen Malers und Kunstkritikers Juan Agustín Ceán Bermúdez

717 Mende 1983, S. 241 plädierte für eine frühere, Weber 1975, S. 329 f. und Bernhard Decker in Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 140 f. für eine spätere Datierung. Siehe auch Eser 1996, S. 331.

718 Antonio Abondio, *Venus und Amor*, 92 × 72 mm, Exemplare in Amsterdam und Nürnberg; vgl. Mende 1983, Kat.-Nr. 54 und Antonio Abondio, *Die Toilette der Venus*, 92 × 72 mm, zahlreiche Exemplare in Bronze, Blei, Zinn und Gips; vgl. Mende 1983, Kat.-Nr. 55.

719 *Lukretia*, nach Antonio Abondio, 1610, Plakette, Silber, 53–60 mm Dm, Frankfurt a. M., Historisches Museum, Standort S 9 – T 44; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 83 (Herbert Beck und Bernhard Decker).

720 Loy Hering zugeschrieben, 1520–1550, Marmor, 350 × 190 mm; Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. E00281; vgl. Samml. Kat. Madrid 1969, Kat.-Nr. 281. Nicht bei Reindl 1977 verzeichnet.





Abb. 141 Loy Hering zugeschrieben, Adam und Eva, Marmor, Madrid, Museo Nacional de Prado



Abb. 142 Albrecht Dürer, Adam und Eva, Kupferstich, 1504

(1749–1829) an den spanischen König Ferdinand VII. (1784–1833) in die königliche Sammlung gelangte. Erst 1966 wurde das Relief von H. D. Molsiworth, Konservator am Victoria and Albert Museum in London, dem süddeutschen Bildhauer Loy Hering (1484/85–1554) zugeschrieben.<sup>721</sup>

Für ein weiteres Werk mit erhabenem Dürer-Monogramm wurden drei Dürer-Graphiken kompiliert. Bei den Vorlagen für das Wiener Birnbaumrelief, das die Anbetung der Könige zeigt (Abb. 191), handelt es sich um die *Anbetung der Könige* aus dem Marienleben von 1503, ein Einzelblatt mit der *Anbetung der Könige* von 1511 und den Kupferstich *Das große Pferd* von 1505.<sup>722</sup> Interessanterweise entspricht die auf dem Relief hinterlegte Jahreszahl „1523“ keiner der Jahreszahlen auf den herangezogenen Vorlagen. Seitdem Julius von Schlosser befand, dass die Signatur „falsch“ sei,<sup>723</sup> wurde wiederholt auf die qualitativen Mängel des Reliefs hingewiesen: der Bildaufbau sei nicht organisch, die Zusammenstellung der Vorlagen unlogisch,<sup>724</sup> der Quader mit Dürer-Monogramm perspektivisch falsch und die Figuren leicht affektiert.<sup>725</sup> Als Datierung wurde zuletzt die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts vorgeschlagen, doch bleibt auch in diesem Fall der konkrete Entstehungskontext des 1871 aus der Schatzkammer in die Kunstkammer überführten Reliefs unklar.

721 Samml. Kat. Madrid 1969, S. 198.

722 Süddeutschland, um 1600, *Anbetung der Könige*, Birnbaumholz, 31 × 28,8 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer Inv.-Nr. 3946; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 95 (Herbert Beck und Bernhard Decker), Ausst. Kat. Wien 1994, Kat.-Nr. 154 (Rotraud Bauer) und zuletzt Grebe 2013, S. 232.

723 Samml. Kat. Wien 1910 b, S. 2, Tafel XXII.

724 Vgl. Ausst. Kat. Wien 1994, Kat.-Nr. 154 (Rotraud Bauer).

725 Vgl. Grebe 2013, S. 232.

Schließlich existieren Werke, bei denen sich die Forschung nicht einig ist, ob die Dürer-Monogramme vom ausführenden Bildhauer oder nachträglich ausgeführt wurden. Für eine männliche Statuette mit Lententuch, die auf der Plinthenunterseite zwei gestempelte Dürer-Monogramme trägt, die mit „ALBERT . DWRERS . 1511 (...) AD“ und „ANN O - 1511 - IN NVRENBERG“ umschrieben sind, konnte bislang kein direkter Bezug zu Dürers Werk hergestellt werden (Abb. 143).<sup>726</sup> Die barocken Formen der jüngst als *Heiliger Sebastian* gedeuteten Holzskulptur,<sup>727</sup> die aufgrund stilistischer Kriterien Georg Pfründt zugeschrieben und 1630/50 datiert wurde, scheinen vielmehr im Kontrast zur Signatur zu stehen.<sup>728</sup> Dass das Werk dennoch, zumindest im 19. Jahrhundert, als eine authentische Arbeit Dürers galt, ist neben der Beschriftung vor allem auf die anatomisch korrekte Gestaltung des menschlichen Körpers und die technisch hochwertige Ausführung zurückzuführen, wie Joseph Hellers Erläuterungen aus dem Jahr 1827 belegen:

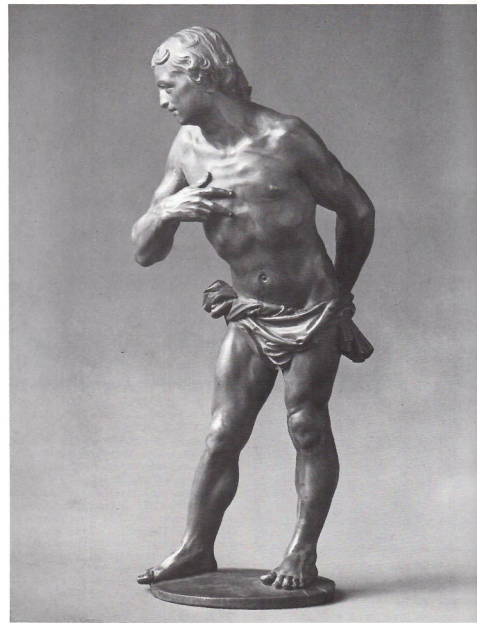


Abb. 143 Georg Pfründt zugeschrieben, Jünglingsfigur, Buchsbaumholz, 1630/50, Frankfurt a. M., Liebieghaus

„Sehr vorzüglich in Holz geschnitten. Sowohl der Ausdruck des Kopfes, als auch die anatomisch richtige und verständige Behandlung des Körpers sind hinreichend, diese Arbeit für Dürer anzuerkennen. Unten auf dem Fußgestelle ist Dürer's Zeichen.“<sup>729</sup>

Obwohl aus technischer Sicht nicht ausgeschlossen werden kann, dass es sich bei den Beschriftungen um nachträgliche Zutaten handelt, äußerte bislang nur Christian Theuerkauff Zweifel daran, dass sie wirklich vom Bildhauer selbst stammen.<sup>730</sup> Dabei tat man sich mit einer Erklärung für Pfründts Motivation, die Skulptur mit „AD“ zu versehen, durchaus schwer. Während Bettina Schmitt Pfründts Entscheidung sehr allgemein deutete als „Reflex auf die Wertschätzung, die alles, was mit Dürer in Verbindung gebracht werden konnte, seit dem späten 16. Jahrhundert in Sammlerkreisen genöß“,<sup>731</sup> ordnete Bernhard Decker sie denjenigen

726 Buchsbaum, vollrund, 20,5 cm H.; Süddeutschland 1630/50; Frankfurt a. M., Liebieghaus – Museum alter Plastik, Inv.-Nr. St. P. 126; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 117 (Herbert Beck und Bernhard Decker) und Samml. Kat. Frankfurt a. M. 1989, Kat.-Nr. 76. Zur Zuschreibung an Georg Pfründt siehe Legner 1960 und Legner 1962 sowie Theuerkauff 1974, S. 58.

727 Schmitt 2002, S. 216–221. Der Pfeil, das Attribut des Heiligen, befand sich ursprünglich in der linken, auf den Rücken gelegten Hand der Figur, ist heute jedoch verloren.

728 Decker 1990, S. 9 f.

729 Heller 1827, S. 274.

730 So sprach er von der „Jünglingsfigur mit ihren zwei späten (?) Dürer-Stempeln“; vgl. Theuerkauff 1990, S. 53.

731 Schmitt 2002, S. 220.

Arbeiten zu, für die er die These in Anspruch nahm, sie seien Teil eines Stellvertretungsspiels gewesen, das der Künstler mit seinem potentiellen Auftraggeber austrug. Der Künstler sei „in Dürers Mantel geschlüpft“, um einerseits der höchsten Künstlerautorität seiner Zeit zu huldigen und sich andererseits von ihr abzugrenzen.<sup>732</sup> In diesem Sinne könnte die sich verneigende Kopf- und Körperhaltung der dargestellten Figur, die Schmitt als Ausdruck eines Bekenntnisses oder eines Treueschwurs deutete,<sup>733</sup> als doppelter Verweis interpretiert werden: Erstens auf das Verhältnis des Bildhauers zu Dürer, zweitens auf die Beziehung des Bildhauers zum Fürsten, dem die Figur möglicherweise als Geschenk übersandt wurde, auch wenn sich keine Archivalien erhalten haben, die eine solche Schenkung dokumentieren würden. Über die Provenienz der Statuette ist lediglich bekannt, dass sie zu einem unbekanntem Zeitpunkt aus der Sammlung Johann Friedrich Städel für das Frankfurter Liebieghaus erworben wurde.<sup>734</sup>



Abb. 144 Monogrammist AD, Das Parisurteil, Birnbaumholz, ca. 1530, London, Victoria and Albert Museum

Auch für einen stehenden weiblichen Akt in Écouen, auf dessen Plinthe gut sichtbar das Dürer-Monogramm und die Jahreszahl „1526“ eingeritzt sind, konnte bislang keine formale Anbindung an das künstlerische Werk Dürers erkannt werden. Christian Theuerkauff, der die Figur als Eva deutete, schrieb sie aus stilistischen Gründen dem Forchtenberger Bildhauer Leonhard Kern, ein Zeitgenosse Georg Schweiggers, zu.<sup>735</sup> Dabei ließ er offen, ob die Statuette vom Bildhauer selbst, von einem Sammler oder Kunstagenten mit dem „AD“ versehen wurde, zeigte sich darüber jedoch nicht verwundert, da sie aus seiner Sicht in die Kategorie Kleinplastik falle, die „nach Thema, Auffassung und Ausdruckswillen auf das 16. Jahrhundert Bezug nehmend“ als Arbeiten Albrecht Dürers galten.<sup>736</sup>

Ähnlich ist der Fall beim Londoner Relief aus Birnbaumholz gelagert, welches das *Parisurteil* darstellt und am unteren rechten Bildrand mit dem „AD“-Monogramm versehen ist (Abb. 144).<sup>737</sup> Auch hier stammen die vom Bildschnitzer benutzten Vorlagen nicht von Albrecht Dürer, sondern von Lucas Cranach dem Älteren, Albrecht Altdorfer und Wolf Huber.<sup>738</sup> Dennoch hielt man das Relief zunächst für eine Arbeit Albrecht Dürers, als man es 1858 für das

732 Decker 1990, S. 44f.

733 Schmitt 2002, S. 214.

734 Vgl. Samml. Kat. Frankfurt a. M. 1989, Kat.-Nr. 76.

735 Kreis des Leonhard Kern?, Stehende Frau (Eva?), Buchsbaumholz, H. 19,8 cm, Écouen, Musée national de la Renaissance, Inv.-Nr. 20724, Legat Salomon de Rothschild; vgl. Theuerkauff 1990, S. 53.

736 Theuerkauff 1990, S. 53f.

737 Monogrammist AD, Das Parisurteil, ca. 1530, Relief, Birnbaumholz, 235 × 254 mm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 4528-1858; vgl. Reisinger-Weber 2007, Kat.-Nr. 51.

738 Reisinger-Weber 2007, S. 306.

South Kensington Museum, das spätere Victoria and Albert Museum, erwarb.<sup>739</sup> Erst Ernst Friedrich Bange vermutete, dass das Monogramm zu späterer Zeit eingeschnitten wurde.<sup>740</sup> Dass der Bildschnitzer selbst durch Hinzufügung des Monogramms den Wert steigern wollte, schloss Jutta Reisinger-Weber aufgrund der Tatsache aus, dass keine der benutzten Vorlagen von Dürer stammen. Anders als Bange zog sie jedoch in Erwägung, dass es sich bei der Ähnlichkeit mit Dürers Monogramm um einen Zufall handle, der schlichtweg damit zu erklären sei, dass der ausführende Bildschnitzer dieselben Initialen wie Albrecht Dürer besaß.<sup>741</sup> Für diese Argumentation spricht, dass sich das Monogramm durch das Fehlen des Querbalkens im „A“ von den „AD“-Monogrammen unterscheidet.

Die Sichtung und Ordnung „AD“-monogrammierter Skulpturen und Plastiken hat ergeben, dass die Verwendung des Dürer-Monogramms in dreidimensionalen Arbeiten verbreitet war und dass sowohl Werke existieren, die während des Herstellungsprozesses mit dem Monogramm versehen wurden, als auch Werke, bei denen das Monogramm nachträglich ergänzt wurde. Es wurde gezeigt, dass nicht in allen Fällen eindeutig entschieden werden kann, ob das Monogramm bereits im Herstellungsprozess oder erst danach angebracht wurde.

Mit dem Dürer-Monogramm ergänzt wurden sowohl Arbeiten, deren Entstehungszeit vor Dürers Lebzeiten liegt, als auch Werke, die in das 16. und 17. Jahrhundert zu datieren sind. Besonders erstaunlich ist der Befund, dass Dürer-Monogramme auch auf Objekten hinzugefügt wurden, die keinen Bezug zum Werk Albrecht Dürers aufweisen, sondern sich nachweislich auf graphische Vorlagen anderer Künstler stützen. Hierfür gibt es zwei Erklärungsmöglichkeiten: Entweder war der Person, die das Monogramm ergänzte, nicht bekannt, dass sich das Relief nicht auf eine Dürersche Komposition bezog. Oder sie fügte es sehr wohl in dem Bewusstsein hinzu, dass die zugrundeliegende Komposition von einem anderen Autor stammte, womit sie gleichsam riskierte, dass diese Diskrepanz bemerkt werden könnte. In beiden Fällen scheint jedenfalls die Motivation, die Skulpturen durch das Künstlerzeichen aufzuwerten, maßgeblich gewesen zu sein, wobei – zumindest bei denjenigen Objekten, die nach graphischen Vorlagen Dürers gearbeitet sind – nicht zwingend eine betrügerische Absicht angenommen werden muss. Tatsächlich könnte es sich um nachträgliche Zuschreibungsversuche handeln, wie Thomas Eser dies im Zusammenhang mit dem Wiener *Auferstehungsrelief* geäußert hat.<sup>742</sup> Gerade in diesem Fall überzeugt diese These jedoch nicht, da hier aufwändig Material abgetragen wurde, damit das Künstlerzeichen erhaben erscheinen konnte.<sup>743</sup> Bei einem Zuschreibungsversuch wäre man mit großer Wahrscheinlichkeit weniger invasiv vorgegangen und hätte das Monogramm wie im Sockel der Leonhard Kern zugeschriebenen *Eva* flüchtig einritzen können. Alternativ hätte man rückseitig einen Zettel hinterlegen oder die Zuschreibung mit Bleistift vornehmen können, wie dies vereinzelt auch von anderen Reliefs bekannt ist.<sup>744</sup>

Weiterhin konnte festgestellt werden, dass viele der nachträglich mit den Initialen „AD“ versehenen Werke Eingang in bedeutende Museumssammlungen fanden, jedoch nur in einem

739 Vgl. Inventar Victoria and Albert Museum London 1852–1867, hier 1858, S. 18.

740 Bange 1928, S. 95.

741 Dementsprechend bezeichnete Reisinger-Weber diesen als „Monogrammist AD“; vgl. Reisinger-Weber 2007, Kat.-Nr. 51, hier bes. S. 308.

742 Vgl. Eser 1996, S. 306 f.

743 Vgl. S. 176 f. sowie die Abbildungen 128 und 129 dieser Arbeit.

744 So beispielsweise im Fall der Reliefs mit Fürst und Fürstin in München (vgl. S. 100, Anm. 467).

Fall dokumentiert ist, dass es eine gewisse Zeit lang tatsächlich auch als Dürer-Werk galt.<sup>745</sup> Der Zeitpunkt, zu dem die Objekte mit Dürer-Monogramm versehen wurden, kann nur dahingehend eingegrenzt werden, dass er jeweils vor dem Eintritt in die Sammlung, in der sie heute aufbewahrt werden, liegen muss. Da die meisten Werke erst im Verlauf des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in den Besitz der Museen gelangten und ihre Dokumentation zeitgleich oder wenig später einsetzt, liegen für die Annahme, die Monogramme seien bereits im 17. Jahrhundert hinzugefügt worden, wie Bernhard Decker dies für die Liebieghaus-Madonna vorschlug, keine Anhaltspunkte vor.

Voraussetzung für die Praxis, „AD“-Monogramme an plastischen Bildwerken zu ergänzen, ist die Annahme, Albrecht Dürer sei auch als Bildhauer tätig gewesen. Die herangezogenen Museumsberichte belegen, dass skulpturale Arbeiten noch im 19. Jahrhundert als authentische Werke Albrecht Dürers angesehen wurden, wenngleich auch zu beobachten ist, dass Objekte mit Dürer-Monogramm in dieser Zeit nicht durchweg als Dürer-Werke bezeichnet wurden. Es wird noch zu erörtern sein, wie die junge kunsthistorische Forschung mit dem Mythos von Dürer als Bildhauer umging und nach welchen Kriterien sie sein bildhauerisches Œuvre bestimmte.

Auch die Gruppe der Arbeiten, welche die Bildhauer selbst mit dem Dürer-Monogramm versehen, weist ein breites Spektrum hinsichtlich ihres Bezuges zu Dürers Kunst auf: Sie reicht von Werken, die sehr detailgenau graphische Druckvorlagen ins Dreidimensionale übertragen, über Arbeiten, die mehrere Dürer-Blätter kompilieren, bis hin zu Plastiken, die keinen sichtbaren Bezug zu Dürers Œuvre aufweisen. Entsprechend vielfältig waren möglicherweise auch die Intentionen der Bildhauer, die auf ihren Arbeiten ein Dürer-Monogramm anbrachten. So ist davon auszugehen, dass bei den Werken, die Dürer-Graphiken möglichst genau ins Dreidimensionale übertragen wie etwa im Fall des Madrider Sündenfall-Reliefs, die Integrierung des Dürer-Monogramms dem Wunsch einer konsequenten Mimesis geschuldet ist. Dabei spricht gerade die Bemühung des Bildhauers, die größtmögliche Nähe zur graphischen Vorlage zu erreichen, gegen eine Fälschungsabsicht. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass der ursprüngliche Auftraggeber oder Adressat der dreidimensionalen Arbeit zwischen dem ausführenden Künstler und dem Entwerfer der zugrundeliegenden Komposition zu unterscheiden vermochte und das Werk sowohl für seinen Bezug zu Dürer als auch für die Geschicklichkeit des Bildhauers schätzte.

Bei den Werken, die sich nur teilweise oder gar nicht auf Dürer-Graphiken beziehen, ist eine Erklärung dafür, warum der Bildhauer sie mit „AD“-Monogramm versehen, dagegen schwieriger. Eine Deutungsoption legte Bernhard Decker im Zusammenhang mit dem Frankfurter Relief der *Maria im Strahlenkranz* vor. Mit der dreidimensionalen Wiedergabe einer Dürer-Komposition habe es dazu gedient, auf die Tugenden Dürers zu verweisen, ohne dabei den Anspruch zu erheben, eine Dürer-Skulptur zu sein. Eine solche Deutung des Dürer-Monogramms als „diplomatischer Schlüssel“ würde auch erklären, warum Arbeiten selbst dann mit dem Dürer-Monogramm versehen wurden, wenn sie sich formal gar nicht auf das Werk des Nürnberger Meisters bezogen wie die Georg Pfründt zugeschriebene Jünglingsfigur. Bedauerlicherweise haben sich neben der Widmungsinschrift Ludwig von Qualens auf der Rückseite des Madonnenreliefs jedoch keine weiteren Dokumente erhalten, die diese These untermauern würden.

745 Das *Parisurteil* in London, bei dem man sich jedoch nicht sicher ist, ob das Monogramm vom ausführenden Bildhauer oder nachträglich eingeschnitten wurde; vgl. S. 182 und Abb. 144.



Der Verdacht, der Bildhauer könnte in betrügerischer Absicht gehandelt haben, drängt sich besonders bei denjenigen Werken auf, die mit „AD“-Monogramm und fiktiver Jahreszahl versehen sind, also nachweislich „rückdatiert“ wurden, obwohl sie sich eigentlich auf eine erheblich spätere Graphik eines anderen Künstlers bezogen, wie im Fall des Kölner Madonnenreliefs nachgewiesen werden konnte, dem eine Graphik Aldeghevers als Vorbild diene.

Was die auf den Plastiken hinterlegten Jahreszahlen angeht, ist bemerkenswert, dass sie nur in zwei Fällen – wohl nicht zufällig solchen, die Dürer-Graphiken sehr genau wiederholen – die Datierung von der graphischen Vorlage übernehmen, während sie in den anderen Fällen fiktiv sind, unabhängig davon, ob für die Plastik auf eine Dürer-Graphik zurückgegriffen wurde oder nicht. Jahreszahlen wurden in Kombination mit dem „AD“-Monogramm in der Regel vom ausführenden Bildhauer selbst angebracht und nur in einem Fall nachträglich ergänzt.

Die meisten der „AD“-monogrammierten Werke sind schwierig zu datieren, da eine Signatur und Datierung des ausführenden Bildhauers fehlen. In den Fällen, in denen sich eine graphische Vorlage identifizieren ließ, konnte zumindest ein *terminus post quem* ermittelt werden. Da die schriftlichen Belege für die Objekte aber frühestens im späten 17. oder 18. Jahrhundert einsetzen, umfasst der mögliche Entstehungszeitraum viele Jahrzehnte. Stilistische Besonderheiten, die mit konkreten Bildhauern in Verbindung gebracht werden können, halfen dabei, die Datierung einiger Objekte stärker einzugrenzen, so dass davon ausgegangen werden kann, dass ein Großteil der Werke mit „AD“-Monogramm des ausführenden Bildhauers in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts oder in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts produziert wurde.

In Hinblick auf Schweiggers Verwendung des Dürer-Monogramms und von Jahreszahlen sind vor dem Hintergrund des hier gesichteten Materials zwei Dinge besonders bemerkenswert: Erstens, dass Schweigger das „AD“-Monogramm in allen drei Fällen zusammen mit einer Jahreszahl anbrachte, wobei er in zwei Fällen die Angaben des Holzschnittes wiederholte, der als wesentliche Vorlage für das Relief diene und in einem Fall eine davon lediglich um ein Jahr abweichende Jahreszahl.<sup>746</sup> Damit unterscheidet er sich von der Mehrheit der Beispiele, in denen fiktive Jahreszahlen angebracht wurden.

Zweitens, dass seine Reliefs neben dem Dürer-Monogramm auch eine Signatur und Datierung des ausführenden Bildhauers tragen.

### 4.2.3 Arbeiten mit „doppelter“ Signatur

In der Gattung der Plastik sind mir neben Schweiggers Werken bislang nur zwei weitere Arbeiten bekannt geworden, die neben dem Dürer-Monogramm möglicherweise auch eine Signatur des Bildhauers aufweisen: Die Buchsbaumstatuette einer prunkvoll gekleideten Frau, die Ende der 1970er Jahre im Kunsthandel auftauchte, und das kleinformatige Relief eines weiblichen Rückenaktes aus Solnhofener Stein in New York. Während die vollrunde Skulptur neben den Buchstaben „ADF“ auch die Buchstaben „P“ und „K“ gut sichtbar auf dem polygonalen Sockel trägt<sup>747</sup> (Abb. 145a und b), weist das Rückenaktrelief auf der Vorderseite erhaben das „AD“-Monogramm und die Jahreszahl „1509“ und rückseitig das Kürzel „HL W“ auf.

<sup>746</sup> Vgl. Kap. III.2.4, S. 113 f.

<sup>747</sup> Unbekannter Künstler (Deutschland, frühes 17. Jh.), Reich gekleidete Frau, 18,1 cm H.; vgl. Aukt. Kat. Koller 1979, Nr. 145.



Abb. 145a und b Unbekannter Bildschnitzer, Frau, Buchsbaumholz, Aufbewahrungsort unbekannt

(Abb. 146)<sup>748</sup> Die Frauenstatuette wirft viele Fragen auf. Zwar entspricht die Kleidung der Mode des frühen 16. Jahrhunderts, ein konkretes Vorbild lässt sich jedoch nicht ausmachen. Der Autor der Katalognummer des Auktionskatalogs machte auf Parallelen des Gewandes zu Renaissance-Darstellungen der mythologischen Frauenfigur der Phyllis aufmerksam. Ungeöhnlich ist die Beifügung des „F“ neben dem Monogramm Dürers, das möglicherweise für „fecit“ beziehungsweise „faciebat“ stehen soll, mit dem Dürer einige seiner Gemälde und Graphiken signierte.<sup>749</sup> Auch konnte bislang nicht geklärt werden, ob es sich bei den Buchstaben „P“ und „K“, die separat auf zwei Seiten des Sockels angebracht sind, tatsächlich um das

748 Solnhofener Stein, 151 × 65 mm; New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 17.190.467. 17.190.467 (Gift of J. Pierpont Morgan 1917); Thomas Eser wies erstmals auf das Monogramm hin; vgl. Eser 1996, S. 330 f. Gerade die unscheinbare Anbringung des Zeichens, das nur im Streiflicht gut zu erkennen ist, spricht laut Eser für seine Authentizität. Es käme dem Kürzel „H. L.“ eines Nürnberger Plakettenkünstlers des 16. oder frühen 17. Jahrhunderts nahe.

749 Vgl. beispielsweise den Kupferstich von *Adam und Eva* aus dem Jahr 1504 („ALBERTUS DURER NORICUS FACIEBAT 1504“), *Adam und Eva* in Madrid („Alberto Durer manus faciebat post virginis partum 1507“) oder die *Marter der zehntausend Christen* in Wien („Iste faciebat anno Domini 1508“).



Abb. 146 Unbekannter Bildhauer, Weiblicher Rückenakt, Solnhofener Stein, New York, The Metropolitan Museum of Art



Abb. 147 Süddeutscher Meister, Allegorie der Vergänglichkeit, Pinselzeichnung, nach 1530, Dessau, Staatliche Kunstsammlungen

Monogramm eines Künstlers handelt, weshalb die Aussagekraft als Vergleichsbeispiel gering bleibt.

Gänzlich anders stellen sich die Überlieferungssituation und der Forschungsstand beim New Yorker *Rückenakt* dar. Vor der Entdeckung der rückseitigen Signatur durch Thomas Eser stand das Werk im Zentrum einer jahrzehntelangen Diskussion über die mögliche Betätigung Dürers als Bildhauer.<sup>750</sup> Neben der New Yorker Fassung aus Solnhofener Stein haben sich von der Komposition mehrere Metallgüsse und Gipsabformungen erhalten.<sup>751</sup> Matthias Mende und Thomas Eser sahen den Ursprung des Darstellungstypus' in der Dürer-Zeit: Neben den zahlreichen von Jörg Rasmussen zusammengestellten Darstellungen weiblicher Rückenakte, die Dürers grundsätzliches Interesse für diesen Bildgegenstand belegen, in rein formaler Hinsicht jedoch alle von der Komposition abweichen, untermauert eine Zeichnung in Dessau

750 Für eine Zusammenfassung der Forschungsdiskussion mit Bibliographie siehe Weber 1975, Kat.-Nr. 759; danach Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 74 (Herbert Beck und Bernhard Decker), Rasmussen 1983 (Zuschreibung an Ludwig Krug), Weber 1983, Mende 1983, Kat.-Nr. 49 und S. 94–109; Eser 1996, S. 328–331; zuletzt Grebe 2013, S. 233 f.

751 Verzeichnet bei Mende 1983, Kat.-Nr. 50.



diese Annahme (Abb. 147).<sup>752</sup> Das von Ingrid Weber erstmals in die Diskussion eingebrachte Blatt zeigt einerseits einen weiblichen Rückenakt mit Tuch und an einem Pfeiler stehend, der demjenigen im Relief überaus ähnlich ist, andererseits greift es – wie Thomas Eser erkannte – mit dem Mann, der die Frau umarmt, ein Motiv aus Dürers Kupferstich *Wappen des Todes* von 1503 auf (Abb. 148). Durch den Totenschädel auf dem Pfeiler ist die Darstellung eindeutig als Allegorie der Vergänglichkeit zu deuten. Möglicherweise diente also eine dieser Zeichnung sehr ähnliche, heute jedoch nicht mehr erhaltene Vanitas-Darstellung der Dürer-Zeit als Vorbild für die weibliche Figur, die uns in zahlreichen Fassungen in unterschiedlichen Materialien bekannt ist. Einen *terminus ante quem* für die Erfindung des Typus liefert eine Gipsfassung des Reliefs, die im Kunstkammerschrank enthalten war, der 1632 an König Gustav von Schweden übergeben wurde.<sup>753</sup> Während Mende und Eser sich einig waren, dass der Typus aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammt, gingen ihre Meinungen über



Abb. 148 Albrecht Dürer, Wappen mit dem Totenkopf, Kupferstich, 1503

die Datierung der hier besprochenen steinernen Version in New York jedoch auseinander: Mende stellte – noch ohne Kenntnis des Monogramms auf der Rückseite – die These auf, dass es sich um eine Nachahmung aus der Zeit der Romantik handle. Eser hielt aufgrund der möglichen Identifizierung des rückwärtigen Monogramms mit einem Nürnberger Meister eine Datierung im späten 16. oder frühen 17. Jahrhundert für naheliegend.<sup>754</sup>

Eine besonders gewitzte Lösung einer Doppelsignatur ließ sich Christoph Itelsperger (1763–1836) bei seiner Fassung des Rückenaktes nach Dürer aus Elfenbein und einem gleichgroßen, ebenfalls aus Elfenbein gearbeiteten Pendant mit einer entsprechenden Vorderansicht einfallen (Abb. 149 und Abb. 150).<sup>755</sup> Während er das Rückenaktrelief vorderseitig mit Dürers Monogramm versah – wie in anderen bekannten Fassungen der Komposition auf dem Pfeiler –, hinterlegte er auf der Rückseite des Pendants seine eigene Signatur. Es liegt somit zwar keine Doppelsignatur im eigentlichen Sinne wie beim New Yorker *Rückenakt* vor, da eine Auflösung nur in Kenntnis beider Stücke möglich ist. Da deren Zusammengehörigkeit jedoch überaus augenfällig ist und die beiden Reliefs sich auch gemeinsam erhalten haben, ist nicht von betrügerischen Absichten Itelspergers auszugehen.

752 Süddeutscher Meister, Allegorie der Vergänglichkeit, Pinselzeichnung, nach 1530; Dessau, Staatliche Kunstsammlungen; vgl. Weber 1975, S. 329. Zu dieser Zeichnung auch Mende 1983, S. 105.

753 Uppsala, Universitetets Konstmuseum, Inv.-Nr. 1698; vgl. Mende 1983, Kat.-Nr. 50, S. 240.

754 Mende 1983, S. 237. Eser 1996, S. 331.

755 Christoph Itelsperger, Vorderansicht und Rückenansicht eines weiblichen Aktes, Elfenbein, je 14,6 cm H., 7,7 cm Br.; München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. D 558 a und b; vgl. Ausst. Kat. München 2006, Kat.-Nr. 31 (Astrid Scherp), Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 77/78 (Herbert Beck und Bernhard Decker).

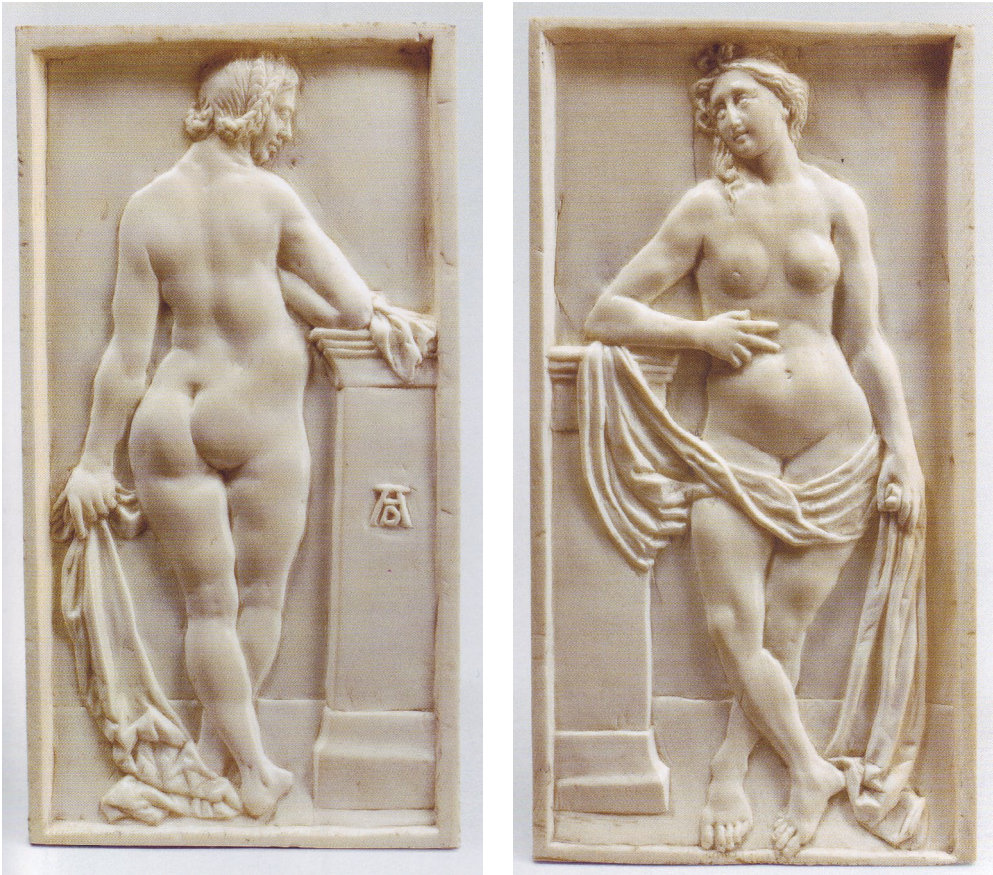


Abb. 149 und 150 Christoph Itzperger, Weiblicher Rückenakt und weiblicher Akt von vorne gesehen, Elfenbein, Ende 18./frühes 19. Jahrhundert, München, Bayerisches Nationalmuseum

Im Zusammenhang mit diesen drei sehr unterschiedlichen Beispielen doppelter Signaturen auf „AD“-monogrammierter Plastik sei abschließend noch ein Seitenblick auf die Druckgraphik erlaubt. Schon im Verlauf des 16. Jahrhunderts hatten sich Signaturen ausgebildet, die zwischen dem Erfinder der Komposition und dem Stecher unterscheiden, womit dem Umstand Rechnung getragen wurde, dass an der Produktion einer Graphik in der Regel mehrere Personen beteiligt sind.<sup>756</sup> Zu Lebzeiten Dürers agierende Kopisten von Dürer-Graphiken gaben in der Regel nur ihre eigene Signatur an und verzichteten auf das Dürer-Monogramm, wie Christine Vogts Untersuchung ergab.<sup>757</sup> Es existieren aber auch Blätter, die Dürers Monogramm und keine Stecherangabe tragen. Vor diesem Hintergrund ist dem letzten Blatt von Raimondis Kopienfolge der Verehrung Mariens nach Albrecht Dürer (Venedig um 1506/11) besondere Aufmerksamkeit zu schenken, da es neben dem Dürer-„AD“ am unteren Bildrand auch das ligierte „MAF“-Monogramm Marcantonio Raimondis sowie zwei Verleger-

756 Hierzu siehe Landau/Parshall 1994, S. 54.

757 Vogt 2008, hier insbes. Kap. 9 Die Beschriftungen. Zur Frage der Signatur der frühen Kopien, S. 131–135.



zeichen aufweist (Abb. 151).<sup>758</sup> Anja Grebe deutete die doppelte Monogrammierung als ein mögliches Zugeständnis der venezianischen Drucker an Dürer innerhalb angeblicher Rechtsstreitigkeiten, wie sie in Vasaris Raimondi-Vita überliefert ist.<sup>759</sup> Zunächst soll Raimondi nämlich gleichseitige Nachstiche des *Marienlebens* hergestellt haben, die nur mit dem Dürer-Monogramm bezeichnet waren, wogegen Dürer Klage vor dem Rat der Republik Venedig erhoben habe.<sup>760</sup> Dass die Kopien jedoch von Anfang an nicht in betrügerischer Absicht entstanden, sondern sich in die verlegerische Praxis für Heiligenbilder fügten, die nicht auf Sammler und Kenner sondern ein frommes Publikum als Abnehmer zielten, hat jüngst Grischka Petri überzeugend dargestellt.<sup>761</sup> Festzuhalten bleibt, dass es sich bei dem Blatt um das früheste Beispiel für die gleichzeitige Erwähnung von Dürer und dem Namen eines Stechers handelt.<sup>762</sup> Nördlich der Alpen wurden solche Signaturen vermutlich erst nach Dürers Tod üblich, erstmals wohl in der *Maria mit dem Kind an der Mauer* von Georg Pencz/Meister IB, in der neben dem Monogramm „IB“ des kopierenden Meisters auf dem Stein unten rechts auf der Mauer am rechten Bildrand das „AD“-Monogramm und die Jahreszahl 1514 wiedergegeben sind (Abb. 152).<sup>763</sup> Auch die flämischen Wierix-Brüder wiederholten auf ihren Kopien von Kupferstichen Dürers, die sie in den 1560er Jahren in Antwerpen produzierten, das Dürer-Monogramm und platzierten an prominenter Stelle ihre eigenen Initialen samt Altersangabe (Abb. 153).<sup>764</sup> Aufgrund dieser ungewöhnlichen Art der Signatur, die sich an die Beschriftungspraxis in frühneuzeitlichen Porträts anlehnt, auf denen sich die Angabe des Alters jedoch auf den Porträtierten bezieht, deutete Anja Grebe die Dürer-Kopien treffend als „Porträts der künstlerischen Fähigkeiten“ der Wierix-Brüder.<sup>765</sup> Auch in einer nur ein Jahrzehnt vor Schweiggers Reliefs entstandenen Silberarbeit (Abb. 154), die Dürers Kupferstich der



Abb. 151 Marcantonio Raimondi nach Albrecht Dürer, Die Verehrung Mariens, Kupferstich, um 1506/1511

758 Petri 2014, S. 53–55. Zum Entstehungskontext der Folge und dem möglichen Verhältnis zu Dürer siehe ebd., S. 55.  
759 Grebe 2013, S. 184.

760 Vasari 1568 (Ed. Bettarini/Barocchi 1966–1987), Bd. 5, S. 6 f. Für ein Zitat der entsprechenden Textstelle siehe Anm. 678 dieser Arbeit. Zu den Unstimmigkeiten in Vasaris Bericht zuletzt Petri 2014. Seiner Darstellung des venezianischen Privilegiensystems zufolge erfüllte Dürer gar nicht die rechtlichen Voraussetzungen, um in Venedig wegen Verletzung eines Privilegs Anklage erheben zu können; vgl. Petri 2014, S. 55–57.

761 Petri 2014, S. 55.

762 Vogt 2008, S. 133.

763 Georg Pencz/Meister IB, *Maria mit dem Kind an der Mauer*, 1528 oder später, Kupferstich, 140 × 100 mm; Ex. in München, Graphische Sammlung (15 235); Wien, Albertina; vgl. Vogt 2008, Kat.-Nr. 198.

764 Z. B. Hieronymus Wierix nach Albrecht Dürer, *Der Heilige Hieronymus im Gehäus*, ca. 1566, sign.: „IR.W.AE. 13“; vgl. Hollstein (Dutch & Flemish), 1248 (Wierix).

765 Grebe 2013, S. 187.

4.2 Plastiken nach Dürer-Graphik und mit Dürer-Monogramm



Abb. 152 Georg Pencz/Meister IB, Maria mit Kind an der Mauer (Detail), Kupferstich, 1528 oder später

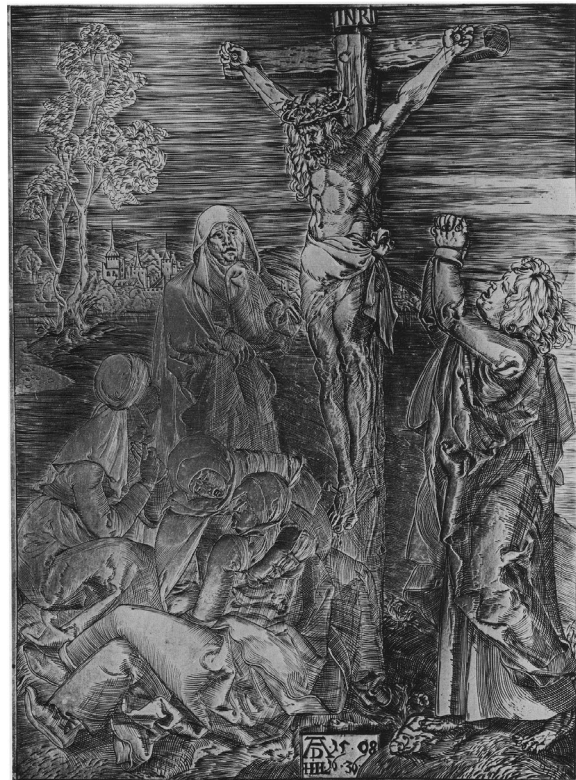


Abb. 154 Hans Jörg Leng zugeschrieben, Die Kreuzigung, Silbergravur, 1636, Kremsmünster, Stiftssammlung



Abb. 153 Hieronymus Wierix nach Albrecht Dürer, Hieronymus im Gehäus (Detail), Kupferstich, ca. 1566



Kreuzigung von 1508 wiedergibt, sind auf der Inschrifttafel am Fuße des Kreuzes sowohl das „AD“-Monogramm und das Entstehungsjahr des Kupferstiches „1508“ als auch das Zeichen des Graveurs „JHL“ sowie die Jahreszahl „1636“ angegeben.<sup>766</sup> Die genauso große und an derselben Stelle wie das „AD“-Monogramm angebrachte Signatur des Graveurs zeugt auch hier vom Selbstbewusstsein des ausführenden Künstlers.

Bei Schweiggers mit „AD“ bezeichneten Reliefs ist der Fall – gleichsam wie beim New Yorker *Rückenakt* – insofern anders als bei den doppelsignierten Graphiken gelagert, weil das „AD“-Monogramm prominent auf der Vorderseite platziert wurde, während die Signatur des Bildhauers dagegen nur für denjenigen Betrachter ersichtlich wird, der die Möglichkeit hat, das Relief in die Hand zu nehmen und die Rückseite zu inspizieren beziehungsweise im Fall des Londoner Reliefs die *tabula* umzudrehen. Es spricht somit einiges dafür, dass Schweigger seine Betrachter zwar grundsätzlich nicht betrügen, jedoch durchaus täuschen wollte.

Der groß angelegte Vergleich der Arbeiten Schweiggers mit anderen bildplastischen Werken hat zudem auch erbracht, dass es sich bei Schweiggers „AD“-monogrammierten Reliefs nach heutigem Kenntnisstand um die frühesten sicher zu datierenden plastischen Beispiele mit dem Künstlerzeichen handelt, wenngleich sehr wahrscheinlich schon früher skulpturale Arbeiten mit „AD“-Monogramm im Umlauf waren. Die frühesten schriftlichen Quellen, welche die Existenz „AD“-monogrammierter Plastiken in Sammlungen belegen, datieren dagegen erst in die Mitte des 17. Jahrhunderts.<sup>767</sup>

Vor allem durch ihre doppelte Signatur heben sich Schweiggers Arbeiten von der Mehrzahl anderer „AD“-monogrammierter Werke ab, weshalb sie vom Vorwurf, in betrügerischer Absicht entstanden zu sein, grundsätzlich zu befreien sind. Anders ist die Situation bei denjenigen Werken gelagert, die keine Signatur des jeweils ausführenden Bildhauers tragen. Zwar ist keine zeitgenössische Quelle zutage getreten, die eine Fälschungsabsicht eindeutig belegen würde, mehrere Indizien weisen aber darauf hin, dass gerade die nachträglich ergänzten Dürer-Monogramme mehrheitlich wider besseren Wissens angebracht wurden, sei es um das Interesse an den Werken oder ihren Wert zu steigern. Aber auch bei einigen Reliefs, die von den ausführenden Bildhauern selbst mit „AD“-Monogramm versehen wurden, ist die Möglichkeit, dass dies in betrügerischer Absicht geschah, nicht von der Hand zu weisen. Dagegen ist der in kunsthistorischen Schriften des 19. Jahrhunderts geäußerte Vorwurf, Schweigger habe seine Reliefs in betrügerischer Absicht mit dem „AD“-Monogramm versehen, dem Umstand geschuldet, dass Schweiggers Signaturen auf der Rückseite der Reliefs zu dieser Zeit nicht mehr bekannt waren.<sup>768</sup>

Da Schweiggers Übernahme von Dürers Künstlerzeichen und der Jahreszahl von einer der graphischen Vorlagen jedoch nicht wie in den zwei anderen bekannten Fällen dem Streben nach größtmöglicher Mimesis geschuldet ist, muss davon ausgegangen werden, dass Schweig-

766 Hans Jörg Leng zugeschrieben, Kreuzigung, 134 × 97 mm, Silber, graviert; Kremsmünster, Stiftsammlung; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 35 (Herbert Beck und Bernhard Decker).

767 Vgl. S. 160 dieser Arbeit.

768 Zur Beurteilung der Schweiggerschen Reliefs und Wiederentdeckung der rückseitigen Signatur siehe Kap. III. 2. 5, S. 129 ff.

Ähnlich ist der Fall beim Nürnberger Künstler Hans Hoffmann (um 1530–1591) gelagert, dessen Praxis, seine Zeichnungen mit dem Dürer-Monogramm zu versehen, dazu führte, dass er im 19. und frühen 20. Jahrhundert ebenfalls als Fälscher bezeichnet wurde. Ksenija Tschetschik stellte kürzlich klar, dass es sich auch hier vielmehr um das subtile Täuschungsspiel eines selbstbewussten Kopisten als um Fälschungsversuche handelt, wenngleich Hoffmann seine Zeichnungen entweder mit dem Monogramm „HH“ oder mit „AD“ versah, nie aber mit beidem; vgl. Tschetschik 2014.

ger mit den Erwartungen und Vorkenntnissen der potentiellen Adressaten spielen wollte. Betrachter, welche mit Dürers graphischem Werk gut vertraut waren, mochten das „AD“-Monogramm als Hinweis auf den Erfinder der benutzten graphischen Vorlagen erkennen und die Jahreszahl möglicherweise mit konkreten Blättern in Verbindung bringen. Da zur Entstehungszeit der Reliefs aber bereits Berichte über eine Betätigung Dürers als Bildhauer kursierten, wie im ersten Teil des Kapitels gezeigt werden konnte, ist ebenfalls gut denkbar, dass Schweigger es darauf anlegte, dass seine Werke – zumindest auf den ersten Blick – für Bildhauerarbeiten Dürers gehalten wurden. Gerade ihre herausragende technische Qualität und die komplexe Bezugnahme auf zahlreiche Dürer-Blätter, durch die sie sich von anderen Werken mit „AD“-Monogramm unterscheiden, weisen darauf hin, dass sich Schweigger mit den Reliefs an anspruchsvolle Sammler wandte. Selbst bei einer längeren Betrachtung konnte ein Dürer-Experte immer noch neue Bezüge entdecken. Die hohe Qualität bot möglicherweise Anstoß zur Reflexion darüber, ob Dürer nicht doch bildhauerisch tätig gewesen sein könnte. Durch die Hinzufügung der eigenen Signatur auf der Rückseite wurde die Auflösung des Täuschungsspiels jedoch mitgeliefert – durch die Erwähnung der Stadt Nürnberg zeugt sie zugleich vom Selbstbewusstsein des Bildhauers und von seinem Stolz auf die Vaterstadt, die er mit Dürer teilte.





## 5 Die Tradierung des Mythos von Dürer als Bildhauer und die Rezeption von Schweiggers Reliefs vom 18. bis zum 20. Jahrhundert

Auf Basis der im vorausgehenden Kapitel diskutierten Text- und Bildquellen des 17. Jahrhunderts lässt sich nachverfolgen, wie sich der Mythos von Dürer als Bildhauer in der europäischen Kunstliteratur weiter verbreitete und um Anekdoten angereichert wurde, bevor er im 19. Jahrhundert zum Gegenstand der noch jungen kunsthistorischen Forschung wurde. Angesichts der Fragestellung der vorliegenden Arbeit soll bei der Betrachtung besonderes Augenmerk auf diejenigen Bildwerke gelegt werden, die zunehmend für Dürer in Anspruch genommen wurden sowie auf die Bedeutung, die einigen, heute für Georg Schweigger gesicherten Werken in diesem Kontext beigemessen wurde. Wie hängt die über Jahrhunderte tradierte Vorstellung von einer bildhauerischen Tätigkeit Dürers mit dem frühen wissenschaftlichen Diskurs über die Authentizität plastischer Dürer-Arbeiten zusammen? Zugleich ermöglichen Seitenblicke auf Kunstwerke, denen Schweiggers Medaillons und Reliefs als Vorbilder dienten, eine Klärung der Frage, inwiefern auch die künstlerische Rezeption der kleinplastischen Arbeiten Schweiggers im 18. und 19. Jahrhundert von ihrem Verständnis als Werke Albrecht Dürers beeinflusst war.

### 5.1 Die Verbreitung des Mythos von Dürer als Bildhauer in der Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts

Mit Joachim von Sandrarts 1675 in der *Teutschen Academie* publizierten Dürer-Vita war Dürers vermeintliche Tätigkeit als Bildhauer für mehrere Jahrhunderte zum unverzichtbaren Bestandteil jeder kunstliterarischen Auseinandersetzung mit dem Nürnberger Künstler geworden.<sup>769</sup> Es sollte jedoch mehr als fünfzig Jahre dauern, bis erstmals konkrete Beispiele für Dürers bildplastisches Schaffen Eingang in die Texte fanden. Erst die im Jahr 1728 anlässlich von Dürers 200. Todesjubiläum für Herzog Ludwig Rudolph von Braunschweig und Lüneburg in Blankenburg (1671–1735) herausgegebene Schrift *Das Gedechtniß der ehren Albrecht Dürers*, die erste gedruckte Monographie zu einem deutschen Künstler überhaupt, enthielt einen Abschnitt mit dem Titel *Von deßsen Schnitz u. Bildhauerarbeit*.<sup>770</sup> Auch wenn zufolge ihres Autors, dem protestantischen Pfarrer Heinrich Conrad Arend (1692–1736), eigentlich ausgeschlossen werden könne, dass eine Person sich zugleich als Maler und als Bildhauer betätige, weil hierfür völlig unterschiedliche Bewegungen der Hand erforderlich seien, finde man von Dürer Werke beider Gattungen.<sup>771</sup> Da Arend keine Skulpturen von Dürers Hand aus eigener

769 Eine Ausnahme bildet Johann Jacob Volkmanns (1732–1803) stark überarbeitete Ausgabe von Sandrarts *Teutsche[r] Academie*. Volkmann übernahm weder die Bezeichnung Dürers als Bildhauer in der Vita selbst noch Sandrarts Ausführungen in der Vorrede; vgl. Sandrart (Ed. Volkmann 1768–1775), Bd. 7, Kap. 3, S. 220–222.

770 Arend 1728, §17 (o.S.). Zur Einordnung von Arends Schrift siehe Ausst. Kat. Göttingen 2015, Kat.-Nr. 50 (Gabriella Szalay).

771 Arend 1728, §17 (o.S.).

Anschauung kannte, verwies er auf einige Werke in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien, von denen Anton Faber im fünften Teil der *Europäischen Staats-Canzley* von 1701 berichtet hatte<sup>772</sup>: ein rundes Kästchen mit der Geburt Christi (o),<sup>773</sup> eine Flucht nach Ägypten (p),<sup>774</sup> ein Brettspiel (q),<sup>775</sup> ein Altar mit der Darstellung der 3000 [sic] Märtyrer (r),<sup>776</sup> ein Altar mit Evangeliendarstellungen (s)<sup>777</sup> und eine Darstellung des Heiligen Sebastian (t).<sup>778</sup> Bei einem genaueren Vergleich beider Texte wird jedoch deutlich, dass Arend mehrere bei Faber erwähnte Werke als Bildhauerarbeiten fehlinterpretiert haben muss: Bei den beiden Altären handelt es sich laut Faber nicht um geschnitzte, sondern um gemalte Werke, wahrscheinlich um die *Marter der zehntausend Christen* und den *Landauer Altar*, wie die Hinweise auf die Selbstbildnisse vermuten lassen. Außer auf Fabers *Staats-Canzley* berief sich Arend noch auf Valentin Andreaes Epistel in den *Seleniana Augustali* von 1649, in der Dürers und Michelangelos Leistungen in den verschiedenen Künsten, darunter auch die „sculptura“, als ebenbürtig eingeschätzt wurden.<sup>779</sup>

Auch der Nürnberger Historiker Johann Gabriel Doppelmayr, der nur zwei Jahre nach Arend eine Dürer-Biographie in seiner *Historische[n] Nachricht von den Nuernbergischen Mathematicis und Künstlern* publizierte, stützte sich bei seinen Ausführungen über Dürers Tätigkeit als Bildhauer auf ältere Schriften. So gab er nicht nur den erstmalig 1637 von Schwenter berichteten Wettstreit Dürers mit einem Maler wieder,<sup>780</sup> nach Venatorius' Trauerrede auf Dürers Tod rief er auch zum ersten Mal wieder den Vergleich von Dürer mit dem antiken Bildhauer Phidias auf:

„Allhie mag unser Dürer auch mit Phidia, einem gar berühmten Mahler und Bildhauer von Athen, in eine Vergleichung kommen / der ebenfalls, nachdem Melampus die Fundamenta von der Symmetrie am stern gezeigte [...] und aus einem vorgegebenen Glied die Größe des ganzen Körpers richtig dargestellt.“<sup>781</sup>

772 Faber 1701. Die Werke decken sich mit denjenigen, die in einem *Verzeichnuß Der Vornhemsten Stück Welche sich in ihro Kayß. Mayt. Weltlichen Schatz Kammer Befinden* aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgeführt werden; vgl. Grebe 2013, S. 231 f.

773 Faber 1701, S. 514, Nr. 11: „Ein kleines rundes Bixlein / welches von dem kunsthreichen Meister Albrecht Duerer von Nürnberg / der in allen Kuensten excellirt hat / gemacht worden / darinn die Geburt Christi eingeschnitten / und wird geschaezt auf 30000. Rthlr.“

774 Ebd., S. 516, Nr. 26: „[...] die Flucht in Aegypten / in Holz geschnitten von des kunstreichen Albrecht Duerers Hand“.

775 Ebd., S. 526 f., Nr. 136: „[...] ein sehr kuenstliches von Albrecht Duerer geschnittenes Brettspiel allwo auf den Seiten allerhand schoene Figuren / und bei einem jeglichen Stein eine Fabul ex Poetis zu sehen ist.“

776 Ebd., S. 531, Nr. 155: „Bey dem dritten Fenster an der Mauer stehet ein Altar von Agastein / darneben gemahler (alvon Albrecht Duerer aller Kuenstler Meister) als 30000 Maertyrer (wobey er sich selbstn abgemahlet hat.)“.

777 Ebd., S. 534, Nr. 173: „[...] ein Altar mit vielen Zuschlägen, darinnen alle Evangelia durchs ganze Jahr / angemahlet / von Albrecht Duerer / wobey er sich selbstn in die Mitte des Altars kuenstlich abgemahlet hat / und in hohem Werth gehalten wird.“

778 Ebd., Nr. 174: „Sancti Sebastiani Historia von erstgedachtem Duerer in Holz allerzierlichst geschnitten.“

779 Arend 1728, §17 (o. S.). Für das vollständige Zitat von Valentin Andreae siehe S. 150 dieser Arbeit.

780 Doppelmayr 1730, S. 183 f.: „Hierinnen war Dürer so trefflich geübt, daß er, als ihm einstens ein vornehmer Mahler die Größe eines Glieds zu einem Crucifix, das jener aus Holtz geschnitzt, dieser aber gemahlet in seiner gehörigen Größe nach selbigen vorstellen mögte, vorgabe, solch sein Werck mit dem andern, als man beede Stücke auf einander geleet, auf das genaueste correspondirend, gar fertig überreichen kunde.“

781 Doppelmayr 1730, S. 184, Anm. (gg).

Des Weiteren wurde Joachim von Sandrart als Gewährsmann für Dürers Betätigung als Bildhauer herangezogen.<sup>782</sup> Neu war hingegen Doppelmayrs Hinweis auf kleinformatige rundplastische Werke und Reliefs aus Holz und Stein, die Dürer hergestellt haben soll:

„Ferner machte auch Dürer, nachdem er die Possier-Kunst ebenfalls stattlich ausgeübet, seine Application auf das Bildhauen, und verfertigte sowohl große als kleine gantz- und halb-erhabene Bilder aus Holtz und Stein, wie man es haben wollte, so meisterhaft, daß es ihm wohl keiner, der von dieser Profession war, zu seiner bevor thun kundte.“<sup>783</sup>

Weiter heißt es:

„Die Anzahl / wie viel Dürer Zeichnungen, Mahlereyen und Stücke nach der Bildhauer-Kunst gemacht / kan nicht determiniret werden / indeme solche fast durch ganz Europam distribiret worden.“<sup>784</sup>

Der Umstand, dass Doppelmayr zwar auf die Existenz zahlreicher groß- wie kleinformatiger Bildhauerwerke aus Holz und Stein hinweist, ohne ein einziges konkret zu benennen, spricht dafür, dass auch seine Kenntnis nicht auf eigener Inaugenscheinnahme vermeintlicher Dürer-Skulpturen beruhte, sondern auf Berichten aus zweiter Hand. Bemerkenswert ist seine Äußerung, dass eine unermessliche Anzahl von Dürer-Arbeiten verschiedener Gattungen in ganz Europa verbreitet gewesen sei. Dies vermittelt nicht nur den Eindruck, dass mit Dürer-Werken ein reger Handel betrieben wurde, sondern auch, dass die Lage unübersichtlich war und sich Dürers Œuvre nicht klar eingrenzen ließ.

Der Nürnberger Kupferstecher Georg Wolfgang Knorr (1705–1761) griff in seiner 1738 veröffentlichten *Historische[n] Künstler=Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten zwischen denen beeden Welt=bekannten Künstlern Albrecht Dürer und Raphael de Urbino* ebenfalls den Topos von Dürer als Universalkünstler auf.<sup>785</sup> In dem fiktiven Totengespräch, dem vermutlich frühesten Beispiel für die imaginierte Zusammenführung Dürers und Raffaels, stellt sich Dürer als Universalkünstler dar, der in allen Gattungen brillierte:

„Ich [gemeint ist Dürer, Erg. d. Verf.] ließ mich aber deswegen von nichts abhalten, sondern mein weitläuffiges Genie verursachte, daß ich mich nicht allein im Zeichnen, Mahlen und Kupfferstechen, sondern auch in Bosieren, Bildhauen, Eisenschneiden und andern mehr vom Zeichnen *dependirenden* Künsten ergötzte.“<sup>786</sup>

782 Ebd., S. 187, Anm. (kk): „Dieses confirmiret der hochberühmte Herr von Sandrart (in der Vorrede pag. 5 des I. Theils seiner Teutschen Academie) und führet unsern Künstler als ein besonderes Exempel an /wie aus einem herzlichen Mahler ein unvergleichlicher Bildhauer /niemahlen aber aus einem excellenten Bildhauer ein vortrefflicher Mahler worden / woraus dieses Mannes Vortrefflichkeit um desto mehr abzunehmen ist.“

783 Ebd., S. 187.

784 Ebd., Anm. (t).

785 Für eine Einführung in die Schrift siehe die Einleitung von Hans Christian Hönes in der von ihm herausgegebenen Edition des Totengesprächs Knorr 1738 (Ed. Hönes 2014), S. 2–15, für eine Einordnung in den Kontext der Künstlerfreundschaft von Raffael und Dürer in der deutschen Romantik siehe Ausst. Kat. Göttingen 2015, Kat.-Nr. 67 (Gabriella Szalay).

786 Knorr 1738 (Ed. Hönes 2014), fol. 17.

Diese Vorstellung wird einerseits durch die Wiedergabe des Wortlauts von Joachim von Sandrarts 1681 gestifteten Dürer-Epitaph,<sup>787</sup> andererseits durch die Hinzufügung eines Dürer-Porträts untermauert, in dessen Bildunterschrift Dürer als Mann bezeichnet wird, der in vielen Künsten kenntnisreich war („artisq[u]e pictoriae, sculptoriae et statuariae, aliarumq[u]e scientiarum“).<sup>788</sup> Eine Passage der auf den Dialog folgenden *Anmerkungen* über Albrecht Dürers Werke bestätigte, dass eine große Anzahl von Bildhauerarbeiten im Umlauf war:

„[...] dann wann man die Vielheit seiner Zeichnungen, Mahlereyen, Kupfferstiche, Bildhauer=Arbeit und anders mehr betrachtet; so ist erstaunlich, wie ein Mensch von so kurzer und noch dabey verdrüßlichen Lebens=Zeit eine so grosse Menge, und darunter viele herrliche Sachen verfertigen können.“<sup>789</sup>

Genauere Hinweise auf konkrete Bildhauerarbeiten Dürers, aber auch auf Werke Dürers in anderen Gattungen, sucht man dagegen vergeblich. Auch spätere Abhandlungen, welche die Parallelen in den Lebensläufen Dürers und Raffaels betonten, heben die Universalität beider Künstler hervor, was bemerkenswert ist, da auch Raffael nicht als Bildhauer tätig war. So schrieb etwa Angelo Comolli in der *Vita inedita di Raffaello da Urbino* von 1791:

„Ha Raffello il vanto di eccellente disegnatore, di ottimo pittore, di buon architetto, e scultore, e di letterato, e segna le tracce di una nuova scuola; non altrimenti Durero mostra la grande sua abilità in tutte le arti, scrive libri, e dà il nome alla scuola pittorica della sua nazione: [...]“<sup>790</sup>

Und fast wortgleich heißt es in der im selben Jahr veröffentlichten Schrift *Auffallende Aehnlichkeit zwischen zwey berühmten Mahlern, Rapahael von Urbino und Albr. Duerer* des Nürnberger Theologen und Kirchenhistorikers Georg Ernst Waldau:

„Raphael erwirbt sich den Ruhm eines excellenten Zeichners, des vortrefflichsten Mahlers, eines guten Baumeisters, Bildhauers und Gelehrten, und eröffnet [sic] eine neue Schule: eben so beweiset Dürer Geschicklichkeit.“<sup>791</sup>

Während in den eben genannten Schriften die Ausführungen zu Dürers Tätigkeit als Bildhauer topischen Charakters bleiben, lässt sich in der zeitgleichen Reiseliteratur eine andere Entwicklung beobachten. Auch wenn die vorliegende Untersuchung keine systematische Auswertung aller Reisebeschreibungen dieses Zeitraums leisten kann, so seien doch ein paar Schlaglichter auf die darin erwähnten Bildhauerwerke Dürers geworfen.

787 Ebd., fol. 23.

788 Die vollständige Bildunterschrift lautet: „Albertus Durerus Norib./Vir ingeniosissimus, artisq[u]e pictoriae, sculptoriae et statuariae, aliarumq[u]e scientiarum, Mathemati/carum maxime, peritissimus natus est Noribergae A. 1471. d. 20. Maji. Initio quidem patris jussu, au/rifabro cuidam servitia sua addicturus mox in Michaelis Wolgemuthii, pictoris cel: disciplinam/rediit, ibiq[u]e et quatuor annorum itineribus satis exercitatus tantum profecit, ut Maximil I. atq[ue] Ca/rolo V. Imp. In pretio habitus orbi valediceret d. 6. Apr. an[n]i 1528. Innumera ingenii, industriae et pru/dentiae monumenta luculenta sunt summorum meritorum testimonia.“ „Albert Durerus pinxit“ „G. W. Knorr sculp. et excud. Norib.“; zit. n. Szalay 2015.

789 Knorr 1738 (Ed. Hönes 2014), fol. 30.

790 Comolli 1791, zit. n. Ausst. Kat. Göttingen 2015, S. 364, Anhang 1.

791 Waldau 1791, S. 112–114, zit. n. Ausst. Kat. Göttingen 2015, S. 364, Anhang 2.

Für ein besonders großes Echo sorgten zwei erstmals im Reisebericht des Pariser Parlamentsrats Maximilien Misson (1650?–1722) erwähnte Statuen Dürers in Venedig. Misson hatte als Hofmeister 1687 bis 1688 die Enkel des Herzogs von Ormond auf ihrer Grand Tour durch Holland, Deutschland und Italien begleitet und seine Erlebnisse in der *Nouveau voyage d'Italie* publiziert, die erstmals 1691 erschien und zahlreiche Wiederauflagen erfuhr. Laut Misson befanden sich im Dogenpalast in Venedig zwei kleine Statuen, die Dürer im Gefängnis mit einer Messerspitze ausgeschnitzt habe, wodurch er sich seine Freiheit zurückgewonnen habe:

„Je n'oublieray pas le deux belles petites statues d'Adam & d'Eve, qu'Albert Durer fit en prison, avec la seule pointe du canif; & qui lui firent obtenir la liberté.<sup>792</sup>“

Vermutlich dieselben Objekte beschrieb Johann Georg Keyssler (1693–1743) in seinem Reisebericht *Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen*, der erstmals 1740–41 publiziert wurde. Demnach befanden sich im Arsenal des Dogenpalastes

„[...] zwei kleine Statuen Adams und Evae aus unbekanntem Holze, welche Albrecht Dürer in seinem Gefängnisse bloß mit der Spitze eines Federmessers verfertigt, und damit seine Freyheit erworben haben soll.“<sup>793</sup>

Erwähnung fanden die beiden Figuren aus Venedig auch in einer Schrift mit dem selbstbewussten Titel *Albrecht Dürers, eines der größten Meister und Künstler seiner Zeit, Leben, Schriften u. Kunstwerke, aufs neue und viel vollständiger als von andern ehemals geschehen, beschrieben*, die der Geraer Kaufmann David Gottfried Schöber (1696–1778) im Jahr 1769 herausbrachte. Im Zusammenhang mit der Beschreibung, Dürer habe „auch in Holz, Stein, Gips und Elffenbein“ gearbeitet und sei in der Bildhauerkunst ein „großer Meister“ gewesen,<sup>794</sup> wolle der Autor nur ein einziges Stück erläutern, das er selbst in Augenschein genommen habe: eine Skulptur in Venedig, die Dürer während seiner Gefangenschaft geschnitzt und die ihm die Freiheit verschafft habe. Im Unterschied zu Misson und Keyssler war dieses Werk laut Schöber jedoch nur aus einem Stück gearbeitet:

„Es ist aus einem Stück Holz geschnitten, ungefehr etwas mehr als einer halben Leipziger Ele hoch und breit. Es stellet Adam und Eva mit der Schlange unter dem verbotenen Baume vor, und dieses Stück soll er mit einem kleinen Messerlein verfertigt haben. Die Schönheit, die Verhältnisse, die Leidenschaft, das Zarte, ist dermaßen ausnehmend, daß es bis diesen Tag als ein großes Meisterstück von allen Kennern bewundert, an gemeldten Orte, zu des Künstlers Ruhm und Andenken, mit Sorgfalt aufbehalten, und den Fremden als eine große Seltenheit gezeiget wird. Wenn man auch seine Arbeit, welche er an den Baum und dessen Blätter gewendet, in Betrachtung ziehet, wenn man die Tiefen, die in den Holungen fast verborgene Schönheiten ansiehet, weiß man kaum zu begreifen, wie er dieses alles möglich machen können.“<sup>795</sup>

792 Misson 1727, S. 254; Hinweis bei Rathgeber 1835, S. 120.

793 Keyßler 1751, Bd. 2, S. 1109.

794 Schöber 1769, S. 21.

795 Ebd., S. 21 f.



Während Misson und Keyssler nicht auf die Gründe für Dürers Gefängnisaufenthalt eingegangen waren, wusste Schöber hierzu mehr zu berichten:

„Der Aufseher dieses kleinen Zeughaußes meldete mir hiervon folgendes Histoergen: als Duerer nemlich, in Venedig gewesen, habe er sich mit Reden gegen die Röeml. Cathol. Religion so hoch vergangen, daß er deswegen in schweren Arreß gerathen, und es seye darauf gestanden, daß er das Leben verliehren sollen; währenden Arrests aber, hätte er dieses sonderbare Stücke verfertigt, welches die Signorie so hoch geschätzt, daß ihm deswegen das Leben geschenket, und er wieder auf freyen Fuß gestellet worden.“<sup>796</sup>

Allerdings wurde diese Version der Erzählung, die Dürer eine kritische Haltung gegenüber der katholischen Kirche nahelegt, nicht weitergetragen, spätere Autoren sprachen wieder von zwei Statuen und äußerten Zweifel an ihrer Authentizität, so etwa Johann Ferdinand Roth (1748–1814) im *Leben Albrecht Dürers, des Vaters der deutschen Künstler: Nebst alphabetischem Verzeichnisse der Orte, an denen seine Kunstwerke aufbewahrt werden* (Leipzig 1791)<sup>797</sup>. Ein weiteres Mal sollte Dominik Fiorillo im Jahr 1817 in der *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden* auf die Erzählung von Dürers Aufenthalt im Gefängnis und die venezianischen Skulpturen Bezug nehmen,<sup>798</sup> bevor Joseph Heller 1827 erklärte, „Daß das Ganze eine Fabel ist.“<sup>799</sup>

Neben der venezianischen Adam und Eva-Gruppe, die heute nicht mehr identifiziert werden kann, fanden in den Reisebeschreibungen auch Werke Erwähnung, die heute noch nachweisbar sind und längst anderen Künstlern zugeschrieben wurden: So berichtete beispielsweise Keyssler 1741 von einem *Sündenfall*-Relief in Gotha,<sup>800</sup> das heute dem Meister IP zugeschrieben wird (Abb. 58), und Zacharias Konrad Uffenbach 1653 in seinen *Merkwürdige[n] Reisen durch Niedersachsen Holland und Engelland* von einem „Johannes in der Wüsten predigend, von Albrecht Dürer klein in Holz geschnitten“ im Schloss Salzdahlum, bei dem es sich wohl – trotz falscher Materialangabe – um Georg Schweiggers *Johannespredigt* handelt, die heute in Braunschweig aufbewahrt wird (Kat. S 11).<sup>801</sup>

## 5.2 Zwei Schweigger-Wiederholungen im 18. Jahrhundert – Georg Kordenbuschs Fayencedekoration und Johann Dominik Fiorillos Zeichnung

Zwei im Laufe des 18. Jahrhunderts geschaffene Werke, die auf Schweiggers Johannesreliefs Bezug nehmen, führen vor Augen, wie die Vorstellung von Dürer als Bildhauer die künstlerische Rezeption von Schweiggers Werken rund hundert Jahre nach ihrer Entstehung beeinflusst hat. Ein mit „Georg Kordenbusch“ bezeichneter und in die 1730er Jahre datierter Humpen zeigt die *Predigt Johannes des Täufers* auf ganz ähnliche Weise, wie sie in den drei

796 Ebd., S. 22.

797 „Einige zweifeln, ob Dürer der Künstler davon sey“; vgl. Roth 1791, S. 96.

798 Fiorillo 1817, S. 341f.

799 Heller 1827, Bd. 2, S. 280.

800 Keyssler 1741, S. 1136. „Von des Albrecht Dürer Kunst und Wissenschaft zeuget die Vorstellung unserer ersten Eltern unter dem Baum, an welchem ins besondere die Ausdrückung des Laub=Werckes zu bewundern ist. Vor dieses Stück sind tausend Ducaten gezahlet worden.“

801 Uffenbach 1753, S. 336; vgl. auch Johanna Lessmann in Ausst. Kat. Braunschweig 1983, S. 156 und Anm. 31.

Reliefs von Georg Schweigger dargestellt ist (Abb. 155).<sup>802</sup> Um das Jahr 1770 fertigte der deutsche Maler und Kunsthistoriker Johann Dominik Fiorillo (1748–1721) eine Zeichnung von Schweiggers Braunschweiger Fassung der *Johannespredigt* an (Abb. 160).

Der Fayencemaler Georg Friedrich Kordenbusch (1721–1763) war im 18. Jahrhundert in Nürnberg tätig.<sup>803</sup> Claudia Maué kam zu dem Ergebnis, dass als Vorbild vermutlich Schweiggers erste Fassung der *Johannespredigt* in Wien (Kat. S. 10) gedient habe.<sup>804</sup> In dieser ist nicht nur der Federschmuck am Helm des Soldaten auf ganz ähnliche Weise geschwungen wie in der Darstellung auf dem Krug (Abb. 156 und Abb. 157), auch ragt dort die „Zipfelmütze“ des Mannes im Mittelgrund, der mit seinem Nachbar in ein Gespräch vertieft ist, ebenso weit auf wie in Kordenbuschs Ausführung und ist nicht umgeklappt wie auf dem entsprechenden Kopf der Braunschweiger Fassung, der zudem stärker ins Profil gerückt ist (Abb. 158 und Abb. 159). Da bislang weder eine Zeichnung noch eine Druckgraphik bekannt geworden ist, die das Wiener Relief reproduziert, müssen zwei Möglichkeiten in Betracht gezogen werden, wie Kordenbusch Kenntnis von Schweiggers Komposition erlangte. Entweder studierte



Abb. 155 Georg Friedrich Kordenbusch, Humpen, 1730–40, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

der Fayencemaler das Relief, dessen Aufbewahrungsort im frühen 18. Jahrhundert unbekannt ist (erst ab dem 19. Jahrhundert ist es in Wien dokumentiert), im Original und fertigte eine Vorzeichnung an, die sich nicht erhalten hat. Eine alternative Erklärung wäre, dass ihm eine (heute nicht mehr bekannte) Graphik eines anderen Künstlers vorlag und er selbst das Relief nie persönlich in Augenschein nahm. Somit lässt sich nicht klären, ob Kordenbusch die auf der Stufe am linken Bildrand platzierten Initialen des Bildhauers „GS“ bewusst ausließ oder ob sie bereits in dem Zwischenmedium fehlten, das dem Fayencemaler als Vorlage diente. Man möchte gern annehmen, dass Kordenbusch als Nürnberger bewusst war, dass es sich bei der Komposition um die Arbeit des ebendort tätigen und vier Jahrzehnte zuvor verstorbenen Bildhauers Georg Schweigger handelte. In der Zusammenschau mit anderen erhaltenen Arbeiten Kordenbuschs ist jedenfalls nicht zu erkennen, dass er seine Vorlagen gezielt nach thematischen Kriterien, nach Prominenz oder Herkunft der Künstler auswählte. Zeitgenössische

802 Georg Kordenbusch, Humpen mit Darstellung der Predigt des Johannes nach einem Relief von Georg Schweigger, Nürnberg 1730–1740; Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.-Nr. 1895.395.

803 Zu Kordenbusch siehe Grieb 2007, S. 828. Für die Geschichte der Nürnberger Fayencemanufaktur 1712–1848 siehe Reichel 1997.

804 Claudia Maué gewährte mir freundlicherweise Einblick in ihre Korrespondenz mit Silvia Glaser vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 18.07.2011.

5 Die Tradierung des Mythos von Dürer als Bildhauer und die Rezeption von Schweiggers Reliefs



Abb. 156 Georg Friedrich Kordenbusch, Humpen, 1730-40, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe



Abb. 157 Detail aus Georg Schweiggers erster Wiener Johannespredigt, 1645 (Kat. S 10)



Abb. 158 Detail in Kordenbuschs Humpen



Abb. 159 Detail aus Georg Schweiggers Johannespredigt (Kat. S 10)



Stichvorlagen à la mode von Johann Nilson (1721–1788) finden sich darunter ebenso wie Vorlagen aus dem 17. Jahrhundert wie beispielsweise ein Stich Johann Jakob Freys nach einem Gemälde von Carlo Cignani oder eine Illustration aus Merians *Icones biblicae*.<sup>805</sup> Es weist somit nichts darauf hin, dass Kordenbusch das Relief als Vorlage auswählte, weil er es für eine Arbeit Albrecht Dürers hielt.

Anders stellt sich die Situation einige Jahrzehnte später bei Johann Dominik Fiorillo Zeichnung von Schweiggers Braunschweiger *Johannespredigt* dar (Abb. 160).<sup>806</sup> Fiorillo war am Braunschweiger Hof seit ca. 1769 als Geschichtsmaler angestellt und wurde 1781 Zeichenlehrer an der Universität Göttingen.<sup>807</sup> Gemeinsam mit einem zweiten Blatt nach Zacharias Hegewalds *Ecce Homo-Relief*<sup>808</sup> steht die Zeichnung vermutlich im Zusammenhang mit dem Vorhaben, einen illustrierten Katalog des Braunschweiger Kunst- und Naturalienkabinetts zu erstellen, das jedoch nie zu Ende geführt wurde.<sup>809</sup> Bereits im Jahr 1767 war auf Anregung des Leiters der Waisenhausdruckerei Friedrich Wilhelm Zachariae damit begonnen worden, verschiedene Exponate des Kunst- und Naturalienkabinetts zu zeichnen und in Kupfer zu stechen.<sup>810</sup> Aufgrund der dürftigen Quellenlage zu dem geplanten Stichwerk lassen sich keine verlässlichen Aussagen zum Stellenwert von Schweiggers Relief innerhalb der damaligen Sammlung machen.<sup>811</sup> Die erhaltenen Zeichnungen, die heute mit dem Projekt in Verbindung gebracht werden, bilden ein großes Spektrum an unterschiedlichen Werken ab: Dieses reicht von antiken Gefäßen, Öllampen und Schmuck über Gemmen und Kameen bis hin zu Exotika und naturhistorischen Objekten. Bei den beiden von Fiorillo gezeichneten Reliefs handelt es sich um die einzigen neuzeitlichen Werke der Sammlung, die in dem Projekt berücksichtigt



Abb. 160 Johann Dominik Fiorillo, Die Predigt Johannes des Täufers, um 1770–75, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

805 Vgl. Messner 1965, S. 61.

806 Johann Dominik Fiorillo, Die Predigt Johannes des Täufers, 230 x 176 mm, Graphit, in schwarzer Federeinfassung auf Papier; Bezeichnet unten links mit Feder in Braun: Alburd Dure inv.; unten rechts mit Feder in Braun: Giov: Fiorillo. AC.: deli.; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Z 792; vgl. Kulturerbe Niedersachsen: [https://ku-ni.de/isil\\_DE-MUS-026819\\_3224](https://ku-ni.de/isil_DE-MUS-026819_3224) (Zugriff vom 10.12.2021).

807 Vgl. Samml. Kat. Braunschweig 1997 a, S. 46, Anm. 37. Ausführlich Menze 1997, hier S. 125.

808 Johann Dominik Fiorillo, Ecce Homo, Graphitzzeichnung, teils braun laviert, 231 x 153 mm, bezeichnet unten Mitte mit Graphit: Ecce Homo; unten rechts mit Graphit: G. Fiorillo: del., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett Inv.-Nr. Z 791; vgl. Kulturerbe Niedersachsen: [https://ku-ni.de/isil\\_DE-MUS-026819\\_4966](https://ku-ni.de/isil_DE-MUS-026819_4966) (Zugriff vom 10.12.2021). Bei dem dargestellten Relief handelt es sich um Zacharias Hegewald, Ecce Homo, um 1630, Buchsbaumrelief, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Hol 75; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 173 (Bernhard Decker).

809 Zu diesem Vorhaben siehe Wenzel 2004 und Samml. Kat. Braunschweig 1997 a, Bd. 2, S. 28 und S. 88–91, zu Nr. 21.

810 Wenzel 2004, S. 295.

811 Samml. Kat. Braunschweig 1997 a, S. 88–91; Nr. 21.

wurden.<sup>812</sup> Sicherlich ist es kein Zufall, dass es sich dabei ausgerechnet um diejenigen zwei bildplastischen Arbeiten der Sammlung handelt, die spätestens ab der Mitte des 18. Jahrhunderts als Werke Albrecht Dürers angesehen wurden.<sup>813</sup> Unklar bleibt allerdings, warum Fiorillo am unteren Rand der Zeichnung von Schweiggers Relief Albrecht Dürer als Inventor des Reliefs vermerkte, bei Hegewalds Relief aber davon absah. Nichtsdestotrotz weist in diesem Fall alles darauf hin, dass Schweiggers Relief aufgrund der Annahme, dass es von Dürer geschaffen worden war, zu der Auswahl zählte, die für den geplanten Katalog der Braunschweiger Sammlung getroffen wurde.

### 5.3 Der Stellenwert von Schweiggers Reliefs innerhalb des kunsthistorischen Diskurses um Dürer als Bildhauer im 19. Jahrhundert

Im frühen 19. Jahrhundert entstanden mehrere Publikationen zu Dürers Leben, die den Anspruch besaßen, alle bekannten Werke des Nürnbergers in Œuvrekatalogen zusammenzutragen. Wie selbstverständlich umfassten diese auch Verzeichnisse mit Dürers plastischen Arbeiten, die im Laufe der Zeit immer umfangreicher werden sollten. Zunächst aber war die Anzahl der Werke, die für Dürer in Anspruch genommen wurde, überschaubar.

Hatte Roth 1791 lediglich zwei Bildhauerarbeiten erwähnt – die *Adam und Eva*-Gruppe sowie das *Meerwunder*-Relief in Venedig – führte der schweizerisch-englische Maler und Publizist Johann Heinrich Füssli (1741–1825) in seinem Artikel zu Dürer aus dem Jahr 1806 noch drei weitere Werke auf: ein Relief

„[...] in Bronze, gegenwärtig im Besitze des H. Ingenieur Gechters zu Prag, das den Künstler selbst mit einer Gerte, neben einem schönen Pferde stehend, vorstellt, mit seinem Namen bezeichnet ist, [...]“<sup>814</sup>

sowie zwei Schaustücke in Speckstein:

„Von dieser Art, in gelblichen feinen Schleifstein erhaben geschnitten (nicht abgeformt und in Metall gegossen) soll sich in dem Herzoglichen Kabinette in Braunschweig, von ihm ein Johannes der in der Wüste predigt, und in ähnlichem Stein ein St. Hieronymus bey dem dortigen H. Leibmedicus Brückmann befinden.“<sup>815</sup>

Von den erwähnten Arbeiten ist Schweiggers Braunschweiger *Johannespredigt* die einzige, die sich bislang sicher identifizieren lässt.

812 Die Bronzestatuette eines Bacchus (Inv.-Nr. Bro 114), die P.G. Oeding in mehreren Ansichten zeichnete, ist zwar von Giambologna, galt zur damaligen Zeit jedoch als Antike; vgl. Samml. Kat. Braunschweig 1997 a, S. 90.

813 Über Schweiggers Relief heißt es erstmals bei Uffenbach 1753, S. 336: „Johannes in der Wüsten predigend, von Albrecht Dürer klein in Holz geschnitten“; vgl. Kat. S 11.

814 Füssli 1806–1821, 2. Teil, zweiter Abschnitt, S. 308. In den Ausgaben von 1763 und 1779 ist das Werk noch nicht erwähnt. Allerdings heißt es hier: „Er hatte ein großes Genie, welches zu allen Kuensten aufgelegt war. In der Mahlerey, Bildhauer- und Bau-Kunst, auch in dem Kupferstechen und Formschneiden war er vortreflich, und besaß die Mathematik sehr gruendlich.“, vgl. Füssli 1763, S. 167 und Füssli 1779, S. 212.

815 Füssli 1806–1821, 2. Teil, zweiter Abschnitt, S. 308.



Adam Immanuel Weise (1776–1835), ein aus Weimar stammender Maler und Professor der bildenden Künste an der Universität Halle, nannte in seiner Monographie *Albrecht Dürer und sein Zeitalter: ein Versuch* (Leipzig 1819) hingegen nur zwei plastische Arbeiten: neben Schweiggers Braunschweiger *Johannespredigt* ein Relief in München, das eine *Grablegung Christi* darstellt und mit einem Werk identifiziert werden kann, das sich heute im Bayerischen Nationalmuseum befindet.<sup>816</sup> Als Begründung für die geringe Zahl gab Weise an, dass der größte Teil von Dürers Bildschnitzerarbeiten vermutlich verloren gegangen sei.<sup>817</sup>

Wesentlich umfangreicher war dagegen das Verzeichnis der plastischen Dürer-Werke in Joseph Hellers (1798–1849) acht Jahre später veröffentlichten Publikation *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's* (Bamberg 1827).<sup>818</sup> Unter Paragraph 40 sind darin in alphabetischer Reihenfolge der Aufbewahrungsorte von A wie Amsterdam bis W wie Wien mehr als 60 bildplastische Objekte aufgelistet, die mit Albrecht Dürer in Verbindung gebracht wurden. Neben Angaben zum Aufbewahrungsort sind der Titel der Arbeit, ihr Material und, falls vorhanden, ihre Datierung verzeichnet. Darüber hinaus enthalten viele Einträge Informationen über Hellers Quelle sowie seine Einschätzung zur Qualität und Authentizität der Skulptur. Bei den aufgeführten Objekten handelte es sich vorwiegend um kleinplastische Werke, Reliefs religiösen Inhalts, Statuetten, Bildnismedaillons aus Holz, Stein und Elfenbein. In vielen Fällen schrieb Heller den Arbeiten positive Qualitätsmerkmale zu, wie beispielsweise „sehr vorzüglich“ oder „sehr künstlich und mit großem Fleiß geschnitten“.<sup>819</sup> Neben der technischen Ausführung sprachen auch eine sinnfällige Mimik und die anatomisch korrekte Gestaltung des Körpers für die Autorschaft Dürers, wie Hellers Ausführungen zur Statuette eines nackten Mannes belegen, die heute Georg Pfründt zugeschrieben wird:<sup>820</sup>

„Sowohl der Ausdruck des Kopfes, als auch die anatomisch richtige und verständige Behandlung des Körpers sind hinreichend, diese Arbeit für Dürer anzuerkennen.“<sup>821</sup>

Manchmal wies Heller auf Bezüge zu druckgraphischen Blättern hin, wie zum Beispiel bei einem in Dessau aufbewahrten Holzrelief:

„Dürer scheint zu dieser Arbeit dasselbe Pferd angewendet zu haben, welches man in seinem Kupferstiche sieht.“<sup>822</sup>

816 Bei der *Grablegung* handelt es sich um das 1805 in der Sammlung Christian von Mannlichs verzeichnete Relief, das 1811 als Dürer-Werk an Galerieinspektor Johann Georg von Dillis zur Aufstellung im Königlichen Kunstkabinett übergeben wurde. Heute gilt die *Grablegung* als oberrheinische Arbeit aus der Zeit um 1500; München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 1265; vgl. Ausst. Kat. München 2006, Kat.-Nr. 26 (Matthias Weniger). Auch Joseph Heller rechnete die *Grablegung* 1827 „zu den vorzüglichsten Arbeiten Dürer's in dieser Art“. Bereits im Katalog der Vereinigten Sammlungen von 1846 wurde allerdings auf die Zuschreibung verzichtet. Zu Weises Schrift und ihrem Stellenwert für die Dürer-Forschung siehe jüngst Ausst. Kat. Göttingen 2015, Kat.-Nr. 51 (Gabriella Szalay).

817 Weise 1819, S. 74.

818 Zu Joseph Heller als Pionier der deutschen Kunstgeschichte siehe Leitschuh 1887.

819 Heller 1827, S. 277.

820 Zu der heute im Frankfurter Liebieghaus aufbewahrten Skulptur siehe auch S. 185 f. dieser Arbeit. Für eine Abbildung siehe Abb. 143.

821 Heller 1827, S. 274.

822 Heller 1827, S. 271.

Neben der Nähe zu Dürer-Graphiken deuteten laut Heller auch eine hohe technische Qualität sowie die Verwendung des Künstlerzeichens auf die Authentizität eines Dürer-Bildwerks hin:

„Die Stellung ist sehr ähnlich dem Kupferstich, vorzüglich in Buxbaum geschnitten, und trägt das Dürerische Zeichen.“<sup>823</sup>

An anderer Stelle kam Heller dagegen zu dem Befund, dass ein Dürer-Monogramm alleine noch nicht die Autorschaft des Meisters beweisen würde, wie seine Äußerung zu einem Speckstein-Relief in Leipzig, das neben dem Künstlerzeichen auch mit der Jahreszahl „M.D.XXIX.“ beschriftet war, zeigt:

„Obwohl sich Dürer's Zeichen darauf befindet, so kann es doch unmöglich eine Arbeit Dürer's seyn, welchen schon die Jahreszahl beweist.“<sup>824</sup>

Da Dürer bereits 1528 starb, kann das Monogramm nicht von ihm selbst angebracht worden sein, sondern muss zu einem späteren Zeitpunkt ausgeführt worden sein. Ob jedoch die Datierung 1529 korrekt ist, muss ebenfalls angezweifelt werden, möglicherweise wurde sie gemeinsam mit der Signatur fingiert. Auch im Fall einer Schnitzarbeit teilte Heller mit, dass ihre Zuschreibung an Dürer nicht korrekt sei:

„Diese Schnitzarbeit wurde mit anderen Kunstsachen am 13. April 1819 öffentlich verkauft, und die angeblich Dürerische Arbeit erhielt von Moers. Doch nach zuverlässigen Nachrichten war es, obwohl es schön war, kein Werk unseres Meisters.“<sup>825</sup>

Die Gründe für die Zweifel an der Authentizität einer Arbeit oder ihre Abschreibung werden vom Autor fast nie erläutert.<sup>826</sup> Nur im Fall der Tafeln des Bamberger Marienaltars erklärte Heller, Albrecht Dürer käme aufgrund ihres großen Formats nicht als ihr Bildschnitzer in Frage, da er „[...] diese Kunst nur zu seinem Vergnügen betrieben [habe]“. Außerdem stimmten sie in „Manier und Zeichnung“ mit den Werken des Veit Stoß überein.<sup>827</sup> Insgesamt wies Heller zwar nur in fünf von über 60 Fällen Dürers Autorschaft klar zurück. Bei einigen weiteren Einträgen kann nicht entschieden werden, ob Heller sich mit der Erwähnung eines Gewährsmannes von der Zuschreibung distanzieren oder sie dadurch untermauern wollte, weil er die Objekte nicht aus eigener Anschauung kannte und sich auf das Urteil anderer verlassen musste. So bezieht er sich bei seinem Eintrag über zwei Bildnisse Melanchthons und Pirckheimers in der Leipziger Sammlung des Kaufmanns Maximilian Speck, bei denen es sich kurioserweise wohl um spätere, heute jedoch nicht mehr nachweisbare Nachgüsse der Rundporträts von Georg Schweigger handelt, auf das Urteil Johann Wolfgang von Goethes:

823 Ebd., S. 279.

824 Ebd., S. 276.

825 Ebd., S. 272.

826 Auch bei einer Schnitzarbeit der Innsbrucker Sammlung des Geistlichen von Lemmen kam Heller ohne Angaben von Gründen oder einer Erklärung zu dem Urteil: „Dieses Kunstwerk ist bestimmt nicht von Dürer“; vgl. Heller 1827, S. 275. Über ein Medaillon aus Holz mit dem heiligen Sebald heißt es knapp: „Es wird für Dürer's Arbeit ausgegeben, woran wir sehr zweifeln.“; vgl. ebd., S. 277.

827 Heller 1827, S. 270.

„Zwey in Bronze gegossene Bildnisse, nämlich: Albrecht Dürer und Philipp Melanchthon. Diameter 5 Zoll. Sie kamen aus der Sammlung des Fürsten von Reuß zu Cöstritz, und sind, nach dem Urtheile des geheimen Rathes von Göthe, von Albrecht Dürer.“<sup>828</sup>

Wie schon in Füsslis und Weises Publikationen fand von Schweiggers „AD“-monogrammierten Johannes-Reliefs nur die Braunschweiger *Johannespredigt* Eingang in Hellers Liste:

„Johannes predigt in der Wüste. Es ist in gelblichen, feinen Schleifstein erhaben geschnitten, nicht in Holz, wie Einige irrig angeben.“<sup>829</sup>

Hellers Versuch, Dürers plastisches Œuvre zu erfassen, verdeutlicht, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Vielzahl an skulpturalen Werken mit Dürers Namen in Verbindung gebracht wurde. Auch kommt darin eine zunehmende Vorsicht im Umgang mit vermeintlichen Dürer-Skulpturen zum Ausdruck – nicht alle Arbeiten, die für Dürer in Anspruch genommen wurden, könnten tatsächlich als authentische Werke eingestuft werden, so der Tenor des Autors.

Ein ähnliches Vorhaben wie Joseph Heller verfolgte der Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller Georg Kaspar Nagler (1801–1866) mit seinem 1837 unter dem Titel *Albrecht Dürer und seine Kunst* veröffentlichten Katalog. Wie Heller listete auch Nagler die Werke nach Gattungen geordnet in alphabetischer Reihenfolge der Aufbewahrungsorte auf. Die Anzahl der erwähnten plastischen Arbeiten war mit 33 Werken jedoch nur halb so groß wie in Hellers Verzeichnis, und selbst von dieser Zahl wurden Dürer bei dieser Gelegenheit noch fünf Reliefs abgeschrieben.<sup>830</sup> Ein Abgleich beider Verzeichnisse ergibt, dass bis auf drei Werke alle bei Nagler verzeichneten Plastiken bereits bei Heller aufgeführt wurden. Neu hinzugekommen sind Schweiggers Londoner Relief der *Geburt und Namengebung des Johannes* sowie zwei Arbeiten in Stuttgart, wobei es sich bei einem Werk möglicherweise um das Relief von *Christus mit betenden Händen* handelt, das ebenfalls Schweigger zugeschrieben wird (Kat. H 7).

Ein kritischer Umgang mit Bildhauerarbeiten, die für Dürer in Anspruch genommen wurden, lässt sich auch bei Georg Rathgeber in seiner 1835 veröffentlichten *Beschreibung der Herzoglichen Gemälde-Gallerie zu Gotha* beobachten. Rathgeber weist darin nicht nur die in Keysslers *Fortsetzung neuester Reisen* (Hannover 1741) dokumentierte Zuschreibung des Gothaer *Sündenfall*-Reliefs an Albrecht Dürer zurück.<sup>831</sup> Auch äußerte er sich kritisch über die beiden kleinformatischen Statuetten von *Adam und Eva*, die man im Jahr 1817 als Werke Albrecht Dürers bei der Fraunholzschens Kunsthandlung in Nürnberg für die Sammlung des Herzogs August von Sachsen-Gotha-Altenburg erworben hatte.<sup>832</sup> Stattdessen brachte Rathgeber die Gruppe erstmals mit dem Namen Conrat Meit in Verbindung, als dessen Werke sie bis heute gelten.<sup>833</sup> Dennoch schloss Rathgeber eine bildhauerische Tätigkeit Dürers nicht völlig aus:

828 Heller 1827, S. 276.

829 Heller korrigiert hier Uffenbach 1753, S. 336.

830 Nagler 1837, S. 87.

831 Rathgeber 1835, S. 116. Für weitere Informationen zu dem heute dem Meister IP zugeschriebenen Relief siehe S. 104, Anm. 487, für eine Abbildung siehe Abb. 58 dieser Arbeit.

832 Conrat Meit, *Adam und Eva*, um 1510, Buchsbaum; Gotha, Schlossmuseum Friedenstein, Inv.-Nr. P 21 und P 22; vgl. Grebe 2013, S. 230 f. und Ausst. Kat. München 2006, Kat.-Nr. 1 (Jens Ludwig Burk).

833 „Man muss aber auch in Erwähnung ziehen, dass wie in allen Zeiten selbst im Mittelalter und an den Byzantinischen Höfen, so auch im Zeitalter Albr. Dürer's es der Arbeiter viele gab, die in solchen kleineren Kunstwerken,

„Albrecht Dürer, ein so universeller Kopf als mehrere seiner Zeitgenossen in Italien, kann allerdings ein und das andere Kunstwerk in dieser Gattung zu Stande gebracht haben, nur nicht so viele als man ihm zuschreibt, nur nicht alle.“<sup>834</sup>

Als möglichen Grund dafür, dass Dürer mehr Arbeiten zugeschrieben worden seien als eigentlich richtig, zog er Folgendes in Betracht:

„Es wurden aber diese Werke im Verlauf der Zeit, vielleicht erst von Nichtdeutschen ihm zugeschrieben, weil die Namen der wirklichen Verfertiger unbekannt waren, dagegen Dürer's Name fast in allen Ländern Europa's angesehen wurde.“<sup>835</sup>

Ein Blick auf ausländische Publikationen zu Albrecht Dürer zeigt, dass Schweiggers Reliefs dort in der Tat ein noch größeres Echo fanden. Von besonderem Interesse für die Bedeutung von Schweiggers Reliefs innerhalb eines plastischen Dürer-Ceuvres ist Charles Narreys 1866 in Paris veröffentlichte Monographie mit dem Titel *Albert Dürer à Venise et dans les Pays-Bas: autobiographie, lettres, journal de voyages, papiers*. Im Unterschied zu den deutschen Publikationen, die bis zu diesem Zeitpunkt nur die Braunschweiger *Johannespredigt* und einmal die Londoner *Namengebung* erwähnt haben, führte Narrey unter Dürers Bildhauerwerken erstmals auch das Brügger Relief auf:

„Comme sculpteur, on lui [Albrecht Dürer, Anm. d. V.] donne: 1° un petit bas-relief en pierre, représentant la naissance de saint Jean-Baptiste (il est conservé au British Museum); 2° deux statuettes, Adam et Ève (au musée de Gotha); 3° deux madones, bas-reliefs sculptés en bois; deux femmes nues, vues l'une de face, l'autre de dos, bas-reliefs en marbre (à Munich); 4° un saint Jean prêchant dans le désert, basrelief (à Brunswick); 5° divers ouvrages exécutés en ivoire et en bois (à Dresde, dans la collection das Grünen [sic] Gewölbe); 6° une arquebuse (à Vienne); 7° plusieurs bas-reliefs en bois et en pierre lithographique, avec le monogramme d'Albert Dürer (à Paris, au Louvre, et à Bruges, au séminaire). Mais nous n'acceptons la plus grande partie de ces ouvrages que sous bénéfice d'inventaire. [...]“<sup>836</sup>

Weitere Publikationen kürten schließlich Schweiggers Londoner Relief zum bedeutendsten Beispiel für eine plastische Dürer-Arbeit überhaupt. So hieß es in der vom britischen Maler und Schriftsteller William Bell Scott (1811–1890) verfassten ersten Dürer-Monografie in englischer Sprache *Albert Durer: his life and works* (London 1869):

jeder in seiner Art und im Style der Zeit unübertrefflichen waren. Diese Kleinmeister waren so bescheiden, dass sie fast nie ihre Namen auf die Werke setzten. Dürer selbst spricht in seinem, sonst auf der Ebnerischen Bibliothek befindlichen Reisejournal mit Bewunderung von den Werken des guten Bildschnitzers mit Namen Maister Conrad, welcher in den Jahren 1520. Und 1521. In Diensten der Margaretha, Tochter Carl V. stand.“; vgl. Rathgeber 1835, S. 120.

834 Rathgeber 1835, S. 121.

835 Ebd.

836 Narrey 1866, S. XXVI–XXVI.

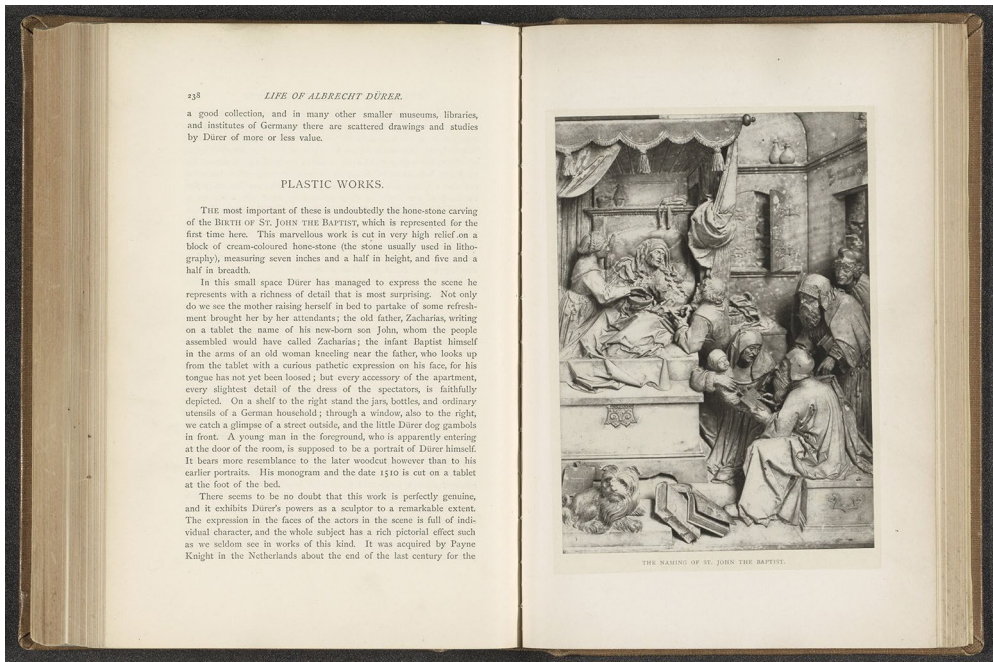


Abb. 161 Beschreibung und Abbildung des Londoner Reliefs in Heaton 1870, S. 238 f.

„In the British Museum the finest example of Durer’s plastic art is to be found. It is a small curving in soapstone representing the birth of John the Baptist, and is cut with extreme delicacy and beauty. The monogram is on it.“<sup>837</sup>

Ein besonders prominenter Platz wurde dem Relief im Kapitel zu den plastischen Dürer-Arbeiten in Mary Margaret Heaton’s (1836–1883) *History of the Life of Albrecht Dürer* (London 1870) eingeräumt:

„The most important of these is undoubtedly the hone-stone carving of the Birth of St. John the Baptist, which is represented for the first time here.“<sup>838</sup>

Neben einer ausführlichen Beschreibung der Darstellung und des Zustands enthielt die Publikation eine Fotografie des Reliefs (Abb. 161) sowie eine wertvolle Information zur Provenienz.<sup>839</sup>

Auch Paul Lacroix maß in seiner Publikation *Les arts au moyen âge et à l’époque de la Renaissance* (erstmalig Paris 1869) einem Relief aus Schweiggers Johannes-Serie herausragende Bedeutung bei. Schon in den ersten Ausgaben hatte Albrecht Dürer im Kapitel über die

837 Scott 1869, S. 317. Zur William Bell Scotts Dürer-Begeisterung als Künstler und Sammler sowie zu seiner Dürer-Publikation siehe jüngst Seifert 2013.

838 Heaton 1870, S. 238.

839 Ebd., S. 238 f. Zu Heaton’s Angabe, Payne Knight habe das Relief Ende des 18. Jahrhunderts in den Niederlanden erworben, siehe auch S. 245 dieser Arbeit.



Skulptur neben anderen Namen als Bildhauer Erwähnung gefunden.<sup>840</sup> Während in den ersten Ausgaben jedoch noch kein konkretes Beispiel für Dürers Bildhauerkunst benannt worden war, enthielt die 1874 erschienene fünfte Edition einen Verweis auf das Braunschweiger Relief der *Johannespredigt* als einzigem Beispiel für eine plastische Arbeit Albrecht Dürers sowie eine Illustration davon (Abb. 162).<sup>841</sup>

Die Textbeispiele machen deutlich, dass Georg Schweiggers „AD“-monogrammierte Reliefs innerhalb des Diskurses über Dürers bildhauerisches Œuvre im 19. Jahrhundert eine exponierte Stellung einnahmen, da man sie als besonders qualitätvolle Beispiele ansah und sie selbst dann noch als authentische Zeugnisse des Nürnbergers galten, als Zweifel an der Authentizität mancher Werke laut wurden und das bildplastische Œuvre nach und nach immer weiter schrumpfte. Im Jahr 1876 verloren sie diese Rolle jedoch, als Moritz Thausing in seiner Monographie *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst* über Bildhauerwerke mit Dürer-Monogramm urteilte:

„Sie [die „AD“-monogrammierten Skulpturen, Anm. d. V.] erweisen sich fast durchweg als spätere Producte, die niemals einen anderen Zweck hatten, als in der Rüstkammer des Antiquitätensammlers ihren Platz auszufüllen. Dürer wird freilich auch, so im Allgemeinen, zuweilen als Meister in der Sculptur gepriesen, schon von Zeitgenossen, wie Christoph Scheurl. Es verhält sich damit aber so, wie mit Dürers Ruf als Architekt. Wenn er auch hie und da und wohl nur an kleineren Stücken sein unzweifelhaftes Geschick in der Behandlung plastischer Technik bewährt hat, so sind doch solche Werke bisher nicht nachgewiesen; wenigstens können die ihm bisher, wenn auch noch so allgemein zugeschriebenen Sculpturen nimmermehr als eigenhändige Arbeiten Dürers angesehen werden.“<sup>842</sup>

840 „A la fin du même siècle, Pierre Brucy, de Bruxelles, exerçait son art à Toulouse; la génie des artistes alsaciens respirait dans les magnifiques sculptures des Thann, de Kaisersberg et de Dusenbach, tandis que l'Allemagne, devenue tardivement indépendante, abritait les écarts de son génie sous le noms illustre de Lucas Moser, Peter Vischer, Schühlein, Michel Wohlgemuth, Albert Durer, etc.“ vgl. Lacroix 1869, S. 358 jedoch noch ohne Foto. In der 5. Ausgabe dann mit einer Abbildung des Braunschweiger Reliefs.

841 Am unteren Bildrand sign. „Huyot“ und „J. Petut“. Vermutlich handelt es sich bei Huyot um den Holzschneider Jules Jean Marie Joeseph Huyot, geb. 1841 in Toulouse (vgl. Thieme-Becker, Bd. XVIII, S. 201). In der Bildunterschrift wurde als Technik wurde fälschlicherweise „Flachrelief“ und als Material „Holz“ angegeben; vgl. Lacroix 1874, Abb. 292.

842 Thausing 1876, Bd. II, S. 46.

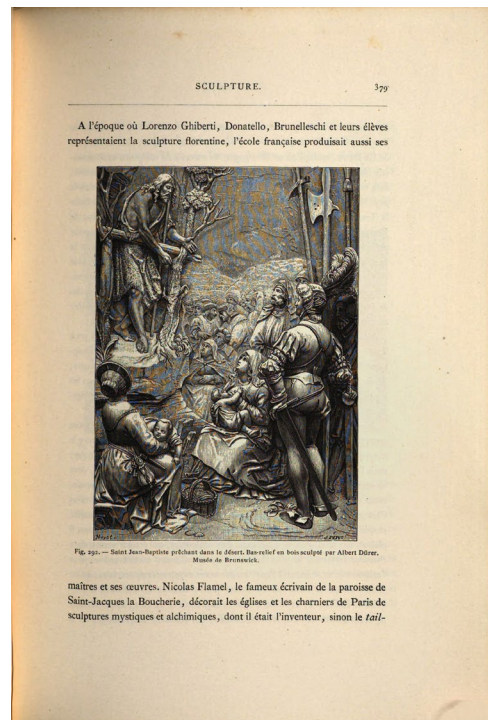


Abb. 162 Huyot und J. Petut, Reproduktionstich der Braunschweiger Johannespredigt, in Lacroix 1874, Abb. 292

Vor diesem Hintergrund wies Thausing die Zuschreibung von Schweiggers Reliefs mit „AD“-Monogramm an Dürer zurück und schlug stattdessen Georg Schweigger als ihren Autor vor.<sup>843</sup> Damit blieb aus Thausings Sicht nur ein einziges plastisches Objekt übrig, das noch als authentische Arbeit Albrecht Dürers angesehen werden konnte: das Silberrelief der Familie Imhoff, das einen weiblichen Rückenakt zeigt.<sup>844</sup> Obwohl ihm diese Arbeit nur durch einen Gipsabguss bekannt war, ließ sich Thausing zu der Aussage hinreißen, dass sie mehr als alle anderen Kunstwerke „die Merkmal der Aechtheit an sich“ trage.

„Ich habe zwar das Original nie zu Gesichte bekommen, aber schon der Gipsabguss, nach welchem unser Holzschnitt in gleicher Grösse gezeichnet wurde, zeigt so viel Dürern ganz Eigenthümliches, dass ich an seiner Urheberschaft nicht zweifeln möchte, zumal dieselbe auch durch äussere Zeugnisse gestützt wird.“<sup>845</sup>

Bei den „äussere[n] Zeugnissen“ handelt es sich erstens um eine Zeichnung Dürers in der Wiener Albertina, die eine weibliche Figur mit einer ähnlichen Haltung wie im Relief zeige.<sup>846</sup> Weiterhin wies Thausing darauf hin, dass sich das Silberexemplar des Reliefs ursprünglich an dem Gürtelkästchen befand, das Helena Imhoff zu ihrer Vermählung mit Sebald Reich im Jahr 1509 erhalten haben soll. Dies spräche dafür, dass Dürer, der mit dem Brautvater befreundet war, das Relief als Geschenk angefertigt habe. Schließlich war sich Thausing sicher, dass es sich bei dem „Frauenbild“, das Anton Tucher am 26. April 1509 in einem Brief an Kurfürst Friedrich den Weisen erwähnte, nur um ebenjenes Relief handeln könne.<sup>847</sup>

Auch wenn Thausings These sich nicht durchsetzen konnte – heute gilt das Silberrelief als Werk nach einem Entwurf Dürers – stellen die Ausführungen des Wiener Kunsthistorikers zwei Dinge eindrücklich vor Augen: einerseits den wachsenden Anspruch der noch jungen kunsthistorischen Forschung, Zuschreibungen durch historische Quellen zu untermauern, andererseits die zunehmende Bedeutung einer ästhetisch-kennerschaftlichen Auseinandersetzung mit den Objekten. Dies führte dazu, dass Thausing kein weiteres plastisches Werk mehr als authentische Dürer-Arbeit ansehen mochte:

„Ob Dürer selbst seine eminente Befähigung zur Plastik auch noch in anderem Materiale versucht hat, wie man gemeiniglich annimmt, muss dahingestellt bleiben. Es ist mir wenigstens bisher nicht gelungen, mich von der Aechtheit irgend einer, in öffentlichen Sammlungen Dürer zugeschriebenen Sculptur zu überzeugen.“<sup>848</sup>

Trotz Thausings Zurückweisung der Dürer-Attribution von Schweiggers Reliefs und anderen Skulpturen sollten noch mehrere Jahrzehnte vergehen, bis sich diese Ansicht durchsetzte und die Annahme einer möglichen Autorschaft Dürers in allen Fällen entkräftet war.

843 Zu Thausings Beurteilung von Schweiggers Reliefs siehe die Ausführungen in Kap. III. 2, S. 133–136.

844 Thausing 1876, S. 320–322 mit Abbildung. Das von Thausing erwähnte Silberrelief in der Sammlung Imhoff hat sich nicht erhalten. Für Varianten des Bildtypus' in anderen Materialien siehe Mende 1983, Kat.-Nr. 50 und Weber 1983, Kat.-Nr. 759; vgl. auch S. 191 f. dieser Arbeit.

845 Thausing 1876, S. 321.

846 Ebd.

847 Für den Wortlaut des Briefes siehe Dürer (Ed. Rupprich 1956), 1. Band, S. 255, Nr. 16. Rasmussen wies darauf hin, dass der Brief darüber Aufschluss gibt, dass es sich um eine kleinformatige und eine plastische Arbeit handelte. Es ist darin die Rede davon, dass ein erster Abguss verloren gegangen war, weshalb der Kurfürst nun einen anderen erhielt; vgl. Rasmussen 1983, S. 132.

848 Thausing 1876, S. 322.

#### 5.4 Richard Cockle Lucas' Elfenbeinkopie der *Geburt und Namengebung des Johannes*

Die große Wertschätzung, die Schweiggers Londoner Relief der *Geburt und Namengebung des Johannes* (Kat. S 5) seit der Schenkung durch Richard Payne Knight an das British Museum zuteilgeworden war, basierte also maßgeblich auf seiner einstigen Zuschreibung an Albrecht Dürer. Vor diesem Hintergrund ist seine treue Kopie aus Elfenbein (Abb. 163), die Richard Cockle Lucas 1845 anfertigte, ganz klar als Hommage an Dürer anzusehen.<sup>849</sup> Lucas (1800–1883) stammte aus einem kleinen Ort bei Salisbury und nahm im Alter von 25 Jahren seine Ausbildung in der Londoner Royal Academy auf, wo er ein Schüler Richard Westmacotts wurde.<sup>850</sup> Der vielseitige Bildhauer, der heute in Deutschland vor allem mit dem Disput um die Florabüste im Berliner Bode-Museum in Verbindung gebracht wird,<sup>851</sup> kopierte das Relief, als es sich noch nicht lange in Besitz des British Museum befand und bereits als herausragende Arbeit Albrecht Dürers galt.<sup>852</sup> Hiervon zeugen die Jugenderinnerungen des britischen Malers Thomas Whitburn of Guildford (1827–1914):



Abb. 163 Richard Cockle Lucas, Die Namengebung des Johannes, Elfenbein, 1645, London, Victoria and Albert Museum

„In 1845 while engaged in the British Museum print room copying drawings by Raphael, I first saw Mr. Richard Cockle Lucas, who was then busily occupied reproducing in ivory Albert Dürer's celebrated carving in hone stone.“<sup>853</sup>

Lucas war ein großer Bewunderer Albrecht Dürers, was sich unter anderem darin widerspiegelt, dass er seinen Sohn Albert Dürer Lucas nannte.<sup>854</sup> Seine hohe Wertschätzung von Dürers Kunst ist dabei möglicherweise auch als ein Reflex der großen Aufmerksamkeit zu verstehen, die Dürer im frühen 19. Jahrhundert durch die Nazarener-Bewegung auf dem europäischen Kontinent zuteilwurde und die auch in den Festlichkeiten anlässlich von Dürers 300. Todestag Ausdruck fand.<sup>855</sup> Auch wenn Ulrich Fincke die Rolle der Nazarener für die Vermittlung

849 Richard Cockle Lucas, Die Namengebung des Johannes, 1845, Elfenbeinrelief, 20 x 14 cm London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 191-1865; vgl. Theuerkauff 1988, S. 70 f., Ausst. Kat. London 1990, Kat.-Nr. 129b, S. 124, Ausst. Kat. London 2002, Kat.-Nr. 241 (Norbert Jopek), Inventar Victoria and Albert Museum London 1865, S. 33 und Samml. Kat. London 1927, Bd. 2, S. 127, Samml. Kat. London 2013, Kat.-Nr. 166.

850 Vgl. Roscoe/Sullivan/Hardy 2009, S. 760–767.

851 Die Büste war 1909 von Wilhelm von Bode als Hauptwerk Leonardo da Vincis angekauft worden. Seit Lucas' Sohn behauptete, dass sein Vater die Büste 1846 gemacht habe, ist die Authentizität umstritten; vgl. Wolff-Thomson 2006.

852 Vgl. Gustav von Waagens 1837 publizierte Beschreibung des Reliefs in Kap. III. 2. 5 dieser Arbeit, S. 131.

853 Pyke 1973, S. 84.

854 Roscoe/Sullivan/Hardy 2009, S. 761.

855 Zum Dürer-Kult in der Romantik siehe zuletzt Ausst. Kat. Göttingen 2015, zur englischen Dürer-Rezeption im 19. Jahrhundert Fincke 1976, S. 19–34. Ein Brief Overbecks an Sutter, den Frank Büttner in seiner Studie über Peter Cornelius zitiert, liefert zudem einen Beleg dafür, dass Dürer in Künstlerkreisen als Bildhauer verehrt wurde. In Overbecks Brief heißt es im Kontext der Beschreibung einer Feier, welche die Lukasbrüder 1815 anlässlich des Geburtstags von Dürer ausrichteten: „Es war das Bildniß des unsterblichen Meisters aufgehängt, umkränzt mit einem dicken Eichenkranz, in welchen die Werkzeuge der verschiedenen Künste, welche er aus-

Dürers in England eher gering einschätzte, konnte er zeigen, dass ab 1840 ein neues Interesse an Dürers Kunst in England einsetzte, das sich vor allem in einer intensiven Auseinandersetzung mit Dürer-Graphik im Kontext des Gothic Revival und durch die Präraffaeliten niederschlagen sollte.<sup>856</sup> Das offenbar vorhandene Bedürfnis von Lucas und seinen Zeitgenossen, in Schweiggers Relief Dürers Hand erkennen zu wollen, wird vor diesem Hintergrund besser verständlich.

## 5.5 Schweiggers Werke als Objekte der Kunstfälschung im 20. Jahrhundert

Auch die Rezeption von Schweiggers Werken im 20. Jahrhundert kann um einen neuen Aspekt ergänzt werden. Während die kunstwissenschaftliche Forschung Schweiggers kleinplastische Arbeiten lange Zeit als „Fälschungen von Arbeiten des 16. Jahrhunderts“<sup>857</sup> ansah, thematisierte sie nicht, dass sie selbst zum Opfer betrügerischer Machenschaften wurden. Dabei schilderte bereits 1918 Adolph Donath in seiner *Psychologie des Kunstsammelns*, wie auf dem Relief *Susanna und die beiden Alten* (Kat. S 4) Schweiggers Signatur und die Datierung versteckt wurden, um den Wert zu erhöhen:

„Mindestens ebenso häufig wie Fälschungen kommen auch im Kunstgewerbe Verfälschungen vor. Im zweiten Teil der berühmten Lanna-Sammlung befand sich ein Hochrelief aus Kehlheimer Stein, das „Susanna im Bade“ nach einem Stich von Aldegrever darstellt und von dem Nürnberger Georg Schweigger stammt. Dieses echte Relief (siehe Abb. 63), das von der Auktion bei Lepke für 18100 M. ins Wiener Hofmuseum ging, war als Fälschung präpariert worden. Das Werk ist 1641 datiert, der Fälscher glaubte nun, es würde den Wert des Stückes erhöhen, wenn er es um etwa hundert Jahre zurückdatierte. Er deckte also die erste Signatur „Georg Schweigger in Nürnberg Anno 1641“ mit Graphit und Wachs zu und wandelte in der Jahreszahl 1641 die 6 in eine 5 um. Lanna hatte denn auch das Relief als Arbeit des 16. Jahrhunderts gekauft. Als aber Hans Carl Krüger die Sammlung katalogisierte, kam ihm, da der Aldegrever-Stich „Susanna im Bade“ von 1555 datiert ist, die Zahl 1541 verdächtig vor, und er begann das Relief mit Terpentin zu waschen, bis die echte Signatur zum Vorschein kam und die Verfälschung aufgedeckt war.“<sup>858</sup>

Der Bericht ist bemerkenswert, da gerade der altertümliche Charakter des Reliefs, der aus der Verwendung einer graphischen Vorlage des 16. Jahrhunderts resultiert und später der Anlass für die negative Beurteilung der gesamten Werkgruppe werden sollte, in diesem Kontext als ein positives Merkmal angesehen wurde. Er zeigt aber auch, dass eine klare Zuschreibung an Schweigger als weniger vorteilhaft erachtet wurde als die Anonymität eines vermeintlich 1541 entstandenen Stückes.

geübt, als Attribute angebracht waren, nemlich: Palette und Pinsel, Grabstichel, Possierholz, Zirkel und Winkelmaß, Feder etc.“ Overbeck an Sutter, Rom, 17. Juli 1815, zit. n. Büttner 1999, Anm. 296.

856 Vgl. Fincke 1976, S. 23.

857 Samml. Kat. Berlin 1930, S. 83, Kat.-Nr. 7766 (Bange).

858 Donath 1918, S. 196.

Anders gelagert ist die Situation bei einem Medaillon aus Buchsbaumholz, das die nach rechts gewandte Büste Albrecht Dürers zeigt (Abb. 164a).<sup>859</sup> Mit der auf dem Rahmen befindlichen Inschrift „IMAGO ALBERTI DVRERI AETATIS SVAE LVI“ ähnelt das Relief in seiner Machart den Medaillons aus Bronze, die sich im Berliner Bode-Museum befinden und die Schweigger eindeutig zugeschrieben werden können (vgl. Kat. B 1–B 3). Diese, mit 75–82 mm Durchmesser etwas größeren, Medaillons sind von Rahmen gefasst, die in einer ähnlichen Weise mit Kapitälchen beschriftet sind. Unter den zahlreichen späteren Güssen der Porträtmedaillons finden sich auch Folgen, die Porträts von Dürer umfassen, das dem Typus entspricht, der auch auf dem Holzmedaillon zur Darstellung kommt (Kat. B 20). Die Besonderheit des Medaillons liegt in der Gestaltung der Rückseite begründet. Hier befindet sich ein abnehmbarer Deckel, der außen das Dürermonogramm aufweist und innen im Rund umlaufend mit den Buchstaben „Georg Schweigger“ versehen ist (Abb. 164b und c).



Abb. 164a Unbekannter Bildhauer (Georg Schweigger?), Medaillon mit dem Bildnis Albrecht Dürers, Buchsbaumholz, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Die Authentizität der Schweigger-Signatur wurde erstmals von Bernhard Decker 1981 im Katalog zur Ausstellung *Dürers Verwandlung* angezweifelt.<sup>860</sup> Decker störte sich vor allem an der Doppelsignierung, die zwar auch für das Londoner Relief der *Geburt und Namengebung des Johannes* bekannt ist, das auf der Rückseite des Täfelchens mit dem Dürer-Monogramm Schweiggers Signatur trägt, dort aber nicht ganz so penetrant wirke. Darüberhinaus sah Decker den harten Schnitt des Profils und die wenig organische Struktur der Haarbildung sowie den zahnradähnlich gezackten Hemdkragen als Indizien für eine Entstehung im 19. oder 20. Jahrhundert an.<sup>861</sup> Matthias Mende schloss sich dieser Auffassung 1983 unter Berufung auf mehrere einschlägige Experten an.<sup>862</sup>

Die Erklärung steht auf schwachen Füßen, da die etwas sprödere Ausführung auch im Material Holz begründet liegen könnte, für das hinsichtlich Format und Typus keine geeigneten Vergleichsobjekte im Œuvre Schweiggers existieren. Auch kommt für seine Beurteilung erschwerend hinzu, dass das Objekt bei einem Rechercheaufenthalt am Germanischen Nationalmuseum im Jahr 2011 nicht mehr auffindbar war und bislang nicht persönlich von der Autorin in Augenschein genommen werden konnte. Das schwerwiegendste Argument, das gegen die Autorschaft Schweiggers spricht, ist die ordentlich gesetzte, mit einzelnen Lettern eingestanzte Signatur, die von dem Schrifttypus auf anderen Werken Schweiggers abweicht.

859 Medaillon mit dem Bildnis Albrecht Dürers, Buchsbaumholz, 72 mm Dm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. 2884; von Ludwig Grote 1953 in den Vereinigten Staaten für das Germanische Nationalmuseum Nürnberg erworben; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 63 (Bernhard Decker).

860 Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 63 (Bernhard Decker).

861 Ebd.

862 Mende 1983, S. 280 mit Verweis auf Decker in Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 63, Claudia Maué (mündlich), Rasmussen 1982, S. 242 und Theuerkauff 1982, S. 56.





Abb. 164b Rückseite ohne Deckel mit der Signatur Schweiggers



Abb. 164c Vorderseite des abnehmbaren Deckels

So kann zum jetzigen Zeitpunkt tatsächlich nicht ausgeschlossen werden, dass das Stück als Fälschung produziert wurde. Andererseits stellt sich die Frage, was das Motiv dafür gewesen sein könnte. Um eine belastbare Aussage darüber treffen zu können, inwiefern eine Fälschung finanziell lohnenswert gewesen sein könnte, wären jedoch weitere Informationen darüber, zu welchen Preisen Schweiggers kleinplastische Werke im frühen 20. Jahrhundert gehandelt wurden, erforderlich. In den Museumsunterlagen, die für die Erstellung des beigefügten Werkkatalogs gesichtet wurden, sind dagegen nur selten Angaben zum Ankaufspreis bzw. Wert eines Objekts vermerkt.<sup>863</sup> Der Umstand, dass im Fall des Susanna-Reliefs sogar die Anonymität eines vermeintlich älteren Stückes in Kauf genommen wurde und die Einträglichkeit des Reliefs eher steigerte als die sichere Zuschreibung an Schweigger, lässt jedoch bezweifeln, dass es besonders gewinnversprechend war, Fälschungen von Werken Schweiggers (und eben nicht Dürers) herzustellen.

## 5.6 Zusammenfassung

Es wurde gezeigt, dass im 18. und 19. Jahrhundert die Vorstellung von Dürer als Bildhauer unverzichtbarer Bestandteil der kunsthistorischen und kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Dürer war. Zunächst wurde in den untersuchten Texten jedoch nur allgemein auf Dürers Tätigkeiten und mögliche plastische Arbeiten verwiesen. Es waren vor allem Reisebeschreibungen, die im Verlauf des 18. Jahrhunderts zur Verfestigung der Vorstellung von Dürer als Bildhauer beitrugen, indem sie immer wieder von neuen Dürer-Skulpturen berich-

<sup>863</sup> Eine Ausnahme bildet eine Korrespondenz des Stuttgarter Antiquitätenhändlers Dr. Morton Bernath und dem Bayerischen Nationalmuseum aus dem Jahr 1929, aus der hervorgeht, dass Repliken von Schweiggers Bronzemedallions im Kunsthandel für 90 Reichsmark angeboten wurden; vgl. München, Bayerisches Nationalmuseum, Dokumentation, Erwerbungsakt, ER 2352. Für den Hinweis und die Einsicht in die Akten danke ich Astrid Scherp.

teten, deren Authentizität offenbar zunächst nicht angezweifelt wurde. An Beispielen wie der erstmals in Fabers *Staats-Canzley* erwähnten Dürer-Werke in Wien und Missons Beschreibung einer *Adam und Eva*-Gruppe in Venedig wurde jedoch auch deutlich, dass im frühen 18. und 19. Jahrhundert viele Autoren schriftliche Hinweise auf Dürer-Skulpturen voneinander abschrieben, ohne sich durch eine Inaugenscheinnahme der Werke ein eigenes Bild zu machen.

Schweiggers Braunschweiger Relief der *Johannespredigt* fand bereits im Lauf des 18. Jahrhunderts in Reiseberichten Erwähnung. Zunehmende Aufmerksamkeit erfuhr es, gemeinsam mit dem Londoner Relief der *Geburt und Namengebung des Johannes*, im Rahmen der noch jungen kunstgeschichtlichen Forschung, die ab dem frühen 19. Jahrhundert bestrebt war, Dürers umfangreiches Œuvre handhabbar zu machen. Die Verzeichnisse der plastischen Werke, die selbstverständlicher Bestandteil der Œvrekataloge waren, belegen dabei eine wachsende Skepsis an der Authentizität einiger Dürer-Skulpturen. Doch selbst als die Zahl der bildplastischen Werke, die mit Dürers Namen in Verbindung gebracht wurden, kleiner wurde, blieb die hohe Wertschätzung, die einigen Reliefs aus Schweiggers Johannes-Serie zuteilwurde, zunächst erhalten. Vorübergehend galten sie sogar als die vorzüglichsten Belege für Dürers Schaffen als Bildhauer.

Zugleich wurde deutlich, dass auch Künstler Schweiggers kleinplastische Werke schätzten. Dabei lassen sich – aus unterschiedlichen Motivationen heraus, die teilweise noch genauer untersucht werden müssen – diverse Formen der künstlerischen Auseinandersetzung feststellen: von der Übersetzung in die Fayencemalerei über die als Hommage an Dürer gedachte treue Kopie bis hin zur Nachahmung mit Fälschungsabsicht. In manchen Fällen war die Annahme, es mit einem authentischen Werk Albrecht Dürers zu tun zu haben, nachweislich das entscheidende Movens der künstlerischen Annäherung, doch konnte gezeigt werden, dass Schweiggers Reliefs sehr wahrscheinlich auch von dieser Assoziation losgelöst Objekte künstlerischen Interesses waren.

## 6 Viel mehr als Dürer – Schweiggers Johannesreliefs im Spiegel zeitgenössischer Kunsttheorie und -praxis

Wie in den vorliegenden Kapiteln dargestellt wurde, waren die Bezüge von Schweiggers Kleinplastik zur Dürer-Graphik und die Verwendung des „AD“-Monogramms nicht nur bestimmend für die Rezeption der Werke als authentische Bildhauerarbeiten Dürers, sondern auch überaus folgenreich für die kunsthistorische Auseinandersetzung mit ihnen. Dabei lassen sich viele Eigenschaften gerade der Johannesreliefs nicht zufriedenstellend mit Schweiggers Beschäftigung mit Dürer erklären. Dies fängt bereits beim Thema an, reicht über kompositorische und motivische Besonderheiten und geht hin bis zur Verwendung hebräischer Schriftzeichen.

Dass diese Merkmale der kleinplastischen Arbeiten einen Wissenshorizont des Bildhauers voraussetzen, der weit über die Kenntnis einzelner Dürer-Graphiken hinausgeht, hat die bisherige Forschung nicht thematisiert. Zwar wurde an einzelnen Motiven durchaus die Rezeption zeitgenössischer Kunst festgestellt – so machte beispielsweise Schuster darauf aufmerksam, dass für Schweiggers Figur des Christus in der *Johannespredigt* ein rubenistisches Figurenideal maßgebend war,<sup>864</sup> doch weiter nachgegangen wurde diesen Hinweisen bislang nicht. Entsprechend werden im folgenden Kapitel weitere Einflüsse auf den Bildhauer in den Fokus genommen und in Hinblick auf den daraus abzuleitenden Adressatenkreis diskutiert. Weiterhin gilt es, Schweiggers Umgang mit älteren und aktuellen Vorbildern in einen größeren Kontext der zeitgenössischen Kunsttheorie und -praxis zu stellen.

### 6.1 Themenwahl

Bereits Schweiggers Entscheidung, in seinen kleinformatigen Reliefs Szenen aus dem Leben des Heiligen Johannes darzustellen, ist alles andere als naheliegend oder einfach zu erklären. Erstens, weil sich aus dieser Zeit keine anderen kleinformatigen Reliefs mit dem Sujet erhalten haben.<sup>865</sup> Zweitens, weil sich auch in anderen Gattungen kein ausgeprägtes Interesse für die Johannes-Thematik in Nürnberg belegen lässt.<sup>866</sup> Drittens, weil die bisherige Deutung, Schweigger habe sich mit den Reliefs auf die Dürer-Zeit beziehen wollen, an dieser Stelle einfach nicht greift: Von der Mehrheit der Szenen der Johannes-Serie haben sich keine entsprechenden Graphiken von der Hand Albrecht Dürers oder anderen Künstlern der Dürer-Zeit erhalten. Lediglich im Fall der *Heimsuchung Mariens* (Kat. S 7) konnte Schweigger auf eine Umsetzung Dürers zurückgreifen, weil dieser die Szene im Rahmen des Marienleben-Zyklus

864 Schuster 1965, S. 62.

865 Zeitnah entstandene bildplastische Arbeiten mit Szenen aus dem Johannesleben wurden in anderen Regionen geschaffen und/oder entstammen anderen Funktionskontexten, zum Beispiel als Ausstattung im Kirchenraum. Vgl. Kap. III.2.1, S. 96 f.

866 Vgl. S. 97, Anm. 448.

dargestellt hatte (Abb. 76 und 77). Auch im graphischen Œuvre der Dürer-Zeitgenossen Heinrich Aldegrever (1502–1538), Albrecht Altdorfer (1480–1538) oder Hans Baldung (1484/85–1545) sucht man Szenen aus dem Leben des Johannes vergeblich. Nur von Lukas Cranach dem Älteren (1472–1553) hat sich ein Holzschnitt mit der *Johannespredigt* erhalten, der laut Margarete Schuster als Vorlage für die Gesamtkomposition sowie mehrere Bildmotive in Schweiggers Relief desselben Themas gedient habe.<sup>867</sup> Wirft man dagegen einen Blick auf die künstlerische Produktion im frühen 17. Jahrhundert, wird deutlich, dass die Figur des Johannes und Szenen aus seinem Leben zu dieser Zeit beliebte Bildsujets waren. Anhand von drei Beispielen soll dies verdeutlicht werden:

Aus den Werkverzeichnissen deutscher Maler, die in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts tätig waren, geht hervor, dass Szenen aus dem Johannesleben als adäquate Bildgegenstände für Darstellungen gerade im kleinen Format angesehen wurden. Hiervon zeugen zum Beispiel eine um 1600 zu datierende *Taufe Christi* von Hans Rottenhammer (1564–1625),<sup>868</sup> mehrere Fassungen der *Johannespredigt* sowie eine Gouache mit der *Enthauptung des Johannes*, die Adam Elsheimer (1578–1610) im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts schuf,<sup>869</sup> sowie zwei Radierungen mit der *Johannespredigt* und der *Taufe Christi*, die um 1630 von Johann Wilhelm Baur (1607–1640) gefertigt wurden.<sup>870</sup> Dabei ist bemerkenswert, dass keines dieser Werke in der Heimat der Künstler geschaffen wurde, sondern sämtliche in Italien: Elsheimers und Baur's Werke entstanden in Rom,<sup>871</sup> Rottenhammers Gemälde in Rom oder Venedig.<sup>872</sup>

Zweitens lässt sich in der niederländischen Malerei des frühen 17. Jahrhunderts ein großes Interesse am Thema der Johannespredigt feststellen.<sup>873</sup> Laut Anja Hartmann-Janssen sei der quantitative Erfolg nicht allein politisch-religiös zu erklären, sondern läge auch im hohen ästhetischen Reiz der Darstellung begründet. Die biblische Erzählung habe dem Künstler die Möglichkeit geboten, „eine moralisch sittsame Historie mit der anspruchsvollen Darstellung einer großen abwechslungsreichen Figurengruppe in Landschaft“ zu verbinden.<sup>874</sup>

Drittens belegt die Produktion mehrerer graphischer Serien mit Szenen aus dem Leben des Heiligen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhun-

867 Vgl. Schuster 1965, S. 76 f.

868 Hans Rottenhammer, *Taufe Christi*, um 1597, Öl auf Kupfer, 33 × 44 cm; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. L 760; vgl. Ausst. Kat. Lemgo/Prag 2008/09, Kat.-Nr. 29 (Martina Jandlová); vorbereitende Zeichnung, Stift und Feder und braune Tinte, Prag, Národní galerie; zahlreiche Repliken und Kopien zeugen von der Popularität der Komposition.

869 Adam Elsheimer, *Die Johannespredigt*, um 1600, Öl auf Kupfer, 40 × 55 cm; München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 862; *Die Taufe Christi*, um 1599, Öl auf Kupfer, 28,1 × 21 cm; London, National Gallery, Inv.-Nr. 3904; vgl. Andrews 1985, Kat.-Nr. 8; *Salome empfängt das Haupt Johannes des Täufers*, um 1605 (?), Gouache, 78 × 67 mm; Derbyshire, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement Trustees, Inv.-Nr. 851 C, vgl. Jacoby 2008, Kat.-Nr. 23.

870 Johann Wilhelm Baur, *Die Predigt Johannes des Täufers*, 1630, 8,9 × 11,4 cm, Exemplare in Kopenhagen, Mailand, *Raccolta delle Stampe*, München, Staat. Graph. Slg., Paris, BNE, Stuttgart, Wien, Albertina, signiert und datiert: IW bauer 1630; vgl. Bonnefoit 1997, Kat.-Nr. R 1. Johann Wilhelm Baur, *Die Taufe Christi*, 1630, 7,3 × 9,2 cm, Exemplare in Coburg, Mailand, *Raccolta delle Stampe*, Paris, BNE, Stuttgart, Wien, Albertina; vgl. Bonnefoit 1997, Kat.-Nr. R 2.

871 Baur's Kompositionen zeugen neben den flämischen Einflüssen von seiner Bewunderung für Adam Elsheimer, vgl. Bonnefoit 1997, S. 73.

872 Je nach Datierung, die zwischen 1595/96 und 1606 schwankt; vgl. Ausst. Kat. Lemgo/Prag 2008/09, Kat.-Nr. 29 (Martina Jandlová).

873 Hartmann-Janssen 2007, Kap. 5.1 *Die zweite Hochkonjunktur des Motivs der Johannespredigt im frühen 17. Jahrhundert – Ein Überblick*, S. 84.

874 Hartmann-Janssen 2007, S. 194.

derts ein gesteigertes Interesse an Darstellungen des Themas.<sup>875</sup> Der Umstand, dass die meisten dieser Zyklen in den Niederlanden gefertigt wurden, korrespondiert dabei mit der starken Nachfrage nach gemalten Darstellungen der Johannespredigt in diesem Gebiet.

Es ist gut denkbar, dass Schweigger durch Kontakte mit Künstlern oder Kunstsammlern, die sich im Ausland aufgehalten hatten, Kenntnis davon hatte, dass Szenen aus dem Johannesleben in den Niederlanden und in Italien beliebte Bildthemen waren.<sup>876</sup> Dass sich mit der *Johannespredigt* ausgerechnet von derjenigen Szene aus dem Leben des Heiligen drei Relief-Fassungen (Kat. S 10–12) erhalten haben, die zeitgleich in der niederländischen Malerei besonders stark nachgefragt war, ist sicher nicht dem Zufall zuzuschreiben, sondern der Informiertheit des Bildhauers. Gleichzeitig kann seine Entscheidung, sich diesem Themenkreis zuzuwenden, als ein Indiz dafür gewertet werden, sich bewusst an ein internationales Publikum zu richten beziehungsweise an einen Adressatenkreis, der über aktuelle Tendenzen in der europäischen Kunst im Bilde war.

## 6.2 Komposition und Motive

Auch für einige kompositorische und motivische Lösungen in Schweiggers Reliefs liefern die bislang herangezogenen Dürer-Vorlagen nur eine unbefriedigende Erklärung. So lässt sich beispielsweise die Gestaltung von Zacharias' Gewand in der *Verkündigung an Zacharias* (Kat. S 9) nicht zufriedenstellend auf die Figur des Hohepriesters in Dürers *Vermählung Mariens* (Abb. 165 und Abb. 166) zurückführen, die Schuster als Vorbild nannte.<sup>877</sup> Das Gewand von Dürers Hohepriester verfügt nämlich weder über eine mit Blütenornamenten durchwirkte Tunika und einen Gürtel noch über Glöckchen am Saum des Obergewandes. Eben diese drei Details finden sich jedoch in vergleichbarer Ausführung in der Darstellung des Zacharias in Marten van Heemskercks *Verkündigung an Zacharias* von 1564, die somit als mögliche Vorlage in Betracht gezogen werden kann (Abb. 168).<sup>878</sup> Aber auch niederländische Darstellungen anderer Hohepriester, wie beispielsweise Jacob Matthams (1571–1631) Blatt mit dem Hohepriester Aaron, weisen Parallelen zum sorgfältig durchgestalteten Gewand des Zacharias von Schweigger auf (Abb. 167).<sup>879</sup>

875 Dabei handelt es sich um eine 1564 von Philip Galle in Antwerpen verlegte Folge von sechs Szenen aus dem Leben des Johannes, die Marten van Heemskerck stach, eine wohl zwischen 1580 und 1600 von Jan Baptista Vrients (1552–1612) ebenfalls in Antwerpen publizierte *Vita B. Ioannis Baptistæ* mit 21 Illustrationen von Szenen aus dem Leben des Johannes, die von Jacob de Weert nach Zeichnungen von Maarten de Vos gestochen wurden und eine von Carel Galle vor 1625 publizierte Serie von zehn Blättern, die Cornelis Galle nach Zeichnungen Jan van der Straets stach. In Florenz brachte der deutsche Graphiker Theodor Krüger 1617 eine Folge von Drucken nach Andrea del Sartos Fresken des Johannes-Zyklus im Florentiner Chiostrò dello Scalzo heraus. Für weitere Angaben siehe Kapitel 3, 2.1 dieser Arbeit, S. 100 f.

876 Zur internationalen Ausrichtung des Nürnberger Kunstbetriebs siehe Kapitel 2. 2 dieser Arbeit. Zur spezifischen Situation im 17. Jahrhundert und den relevanten Akteuren siehe vor allem S. 42 ff.

877 Schuster 1965, S. 73. Vgl. auch Kat. S 9.

878 Maarten van Heemkerck (Zeichner)/ Philips Galle (Verleger), Zacharias predigt im Tempel, 1564, Kupferstich, 199 × 263 mm (Platte), Exemplar in Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Sign. Graph. A1: 72t.1; vgl. VKK, <http://diglib.hab.de/?grafik=graph-a1-782t-1> (Zugriff vom 10.12.2021).

879 Jacob Matham, Der Hohepriester Aaron, nach Carel van Mander, 1600–1604, Kupferstich, 306 × 211 mm; vgl. TIB 4, 171 (173) und Rijksmuseum Collection Database, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.150657> (Zugriff vom 10.12.2021).



6 Viel mehr als Dürer – Schweiggers Johannesreliefs im Spiegel zeitgenössischer Kunsttheorie



Abb. 165 Detail aus Georg Schwegger, Die Verkündigung an Zacharias (Kat. S 9)



Abb. 166 Detail aus Albrecht Dürer, Die Vermählung Mariens, Holzschnitt, um 1504



Abb. 167 Jacob Matham, Der Hohepriester Aaron, nach Carel van Mander, Kupferstich, 1600–1604



Abb. 168 Detail aus Marten van Heemskerck, Verkündigung an Zacharias, Kupferstich, 1564



Abb. 169 Johannes Galle, Die Heimsuchung Mariens, Kupferstich, 1620–1629



Abb. 170 Jacques de Bie nach Maarten de Vos, Die Heimsuchung Mariens, Kupferstich, 1598–1618

Auch im Brügger Relief der *Heimsuchung Mariens* (Kat. S 7) lässt sich nicht nur der Einfluss von Dürers Holzschnittversion des Themas ablesen (Abb. 76 und 77). Zweifellos war dieser für die Gesamtanlage der Komposition vorbildhaft, viele andere Motive sind jedoch niederländischen Graphiken entlehnt. So ist die herzliche Zugewandtheit der beiden Frauen vergleichbar in Johannes Galles *Heimsuchung* (Abb. 169) und in Jacques de Bies Druck nach einer Zeichnung von Maarten de Vos dargestellt (Abb. 170). Darüberhinaus ist in Galles Stich die Tiefenstaffelung des Raums wie in Schweiggers Relieffassung gestaltet: Am linken Bildrand ist ein Weg zu erkennen, der im Mittelgrund über eine Brücke führt, die stark an das Tor erinnert, durch das im Relief eine junge Magd tritt. Dieser Weg vermittelt nicht nur zwischen Vorder- und Mittelgrund, sondern unterstreicht auch das erzählerische Moment der Darstellung.<sup>880</sup>

Weniger an konkreten Motivübernahmen als an der konzeptionellen Umsetzung des Bildthemas lässt sich der Einfluss niederländischer Druckgraphik in Schweiggers Relief der *Geburt und Namensgebung des Johannes* (Kat. S 5) festmachen. Zwar wurde auch hier von Dürers *Mari-entod*-Holzschnitt die grundsätzliche Raum- und Figurendisposition übernommen, diese durch die Umgestaltung mehrerer Figuren und vor allem durch die Ergänzung des Säuglings jedoch in eine Wochenbettszene verwandelt (Abb. 61 und 62). Erstaunlicherweise wurde in diesem Kontext bislang nicht darauf hingewiesen, dass ähnliche Darstellungen der *Namengebung des Johannes* zu diesem Zeitpunkt rund hundert Jahre lang zum Repertoire der niederländischen Druckgraphik gehörten. Bereits ein Druck von Cornelis Massijs aus dem Jahr 1550 zeigt einen Innenraum, in dem Elisabeth in einem Himmelbett liegt, und Zacharias, der

880 Vgl. Kat. S 7.



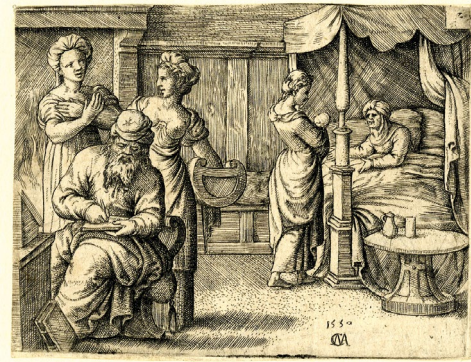


Abb. 171 Cornelis Massijs, Namengebung des Johannes, Kupferstich, 1550



Abb. 172 Marten van Heemskerck (Zeichner)/Philips Galle (Verleger), Namengebung des Johannes, Kupferstich, 1564

den Namen seines Sohnes auf einer Tafel einritz (Abb. 171). Auch eine Graphik Marten van Heemskercks aus dem Jahr 1564 und ein zwischen 1576 und 1625 entstandenes Blatt von Cornelis Galle stellen das Ereignis auf diese Weise dar (Abb. 172). Im Unterschied zu Schweiggers Reliefs sind die niederländischen Kompositionen jedoch im Querformat angelegt und zeigen in der Regel erheblich mehr Figuren. Auch wird das Neugeborene dort gerade gebadet beziehungsweise zur Mutter gebracht. Im Relief hingegen lenken der verhältnismäßig kleine Raumausschnitt und die geschickte Anordnung des Bildpersonals die Aufmerksamkeit des Betrachters wie in keiner anderen bekannten Darstellung auf den Augenblick der Namengebung: Entsprechend des Berichts im Lukasevangelium (1,57–80) spricht Elisabeth den Namen ihres Sohnes in demselben Moment aus, in dem Zacharias diesen auf eine Wachstafel schreibt und dabei seine Stimme zurückgewinnt. Indem sich Elisabeths und Zacharias' Körper einander zuwenden und Zacharias das Neugeborene ansieht, ist der dargestellte Moment von besonderer Intensität. Schweigger scheint also ältere Umsetzungen des Sujets gekannt zu haben, ohne dass er diese als kompositorische Vorlage heranzog. Vor diesem Hintergrund wird auch die Funktion der Dürer-Vorlage noch deutlicher: Wichtiger als eine konsequente Wiederholung von Elementen aus der Dürer-Graphik war dem Bildhauer eine bilderzählerisch überzeugende Lösung. Darin wird nicht nur Schweiggers Souveränität im Umgang mit den formalen Vorbildern deutlich, sondern auch seine Fähigkeit zu einer eigenständigen Bildkomposition, die im Vergleich mit den älteren Fassungen den entscheidenden Moment der Geschichte viel fokussierter ins Bild rückt, ja inszeniert.

Die Reliefs mit der *Johannespredigt* (Kat. S 10, Kat. S 11 und Kat. S 12) weisen überraschende Parallelen zu einer Zeichnung des Florentiner Malers Matteo Rosselli auf, die in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zu datieren ist (Abb. 173 und Abb. 174).<sup>881</sup> Das Blatt stimmt nicht nur im Hochformat mit Schweiggers Reliefs überein, auch der Bildausschnitt und das Verhältnis der Figurengröße zur Gesamtdarstellung sind ähnlich gewählt, ebenso die Positionierung des Bildpersonals im Raum: So sind sowohl bei Rosselli als auch bei Schweigger am linken Bildrand eine sitzende weibliche Figur dargestellt, während am rechten Bildrand zwei

<sup>881</sup> Matteo Rosselli, *Predigt Johannes des Täufers*, 1590–1650, Ölfarbe auf Papier, 396 × 273 mm; British Museum, Prints & Drawings, Registr. Nr. 1981,1003.11; vgl. British Museum Collection Database, Registr. Nr. 1981,1003.11 (Zugriff vom 10.12.2021).



Abb. 173 Georg Schwegger, Predigt Johannes des Täufers, 1645, Wien, Kunsthistorisches Museum (Kat. S 10)



Abb. 174 Matteo Rosselli, Die Predigt Johannes des Täufers, Zeichnung, 1590–1650, London, British Museum



Abb. 175 Lucas Cranach, Die Predigt Johannes des Täufers, Holzschnitt, 1516

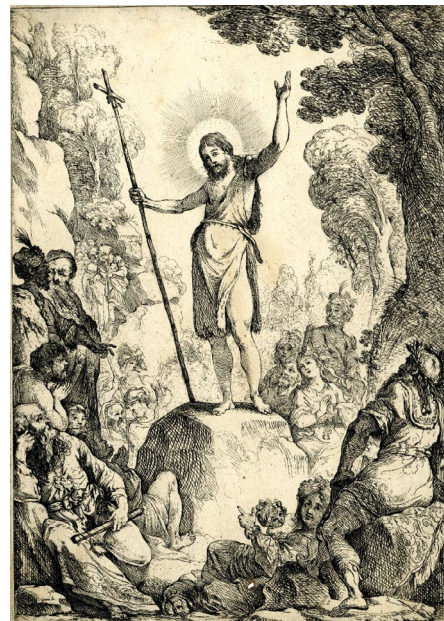


Abb. 176 Claude Vignon, Die Predigt Johannes des Täufers, Radierung, 1618–1670, London, British Museum





Abb. 177 Georg Schweigger, Taufe Christi, Solnhofener Stein, 1644 (?), Wien, Kunsthistorisches Museum (Kat. S 13)



Abb. 178 Unbekannter Bildhauer, nach Jan Muller, Die Taufe Christi, nach 1598, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

stehende Männer in das Bild einführen. Die sitzenden Zuhörer im Mittelgrund sind frontal zum Betrachter ausgerichtet und durch unterschiedliche Kopfbedeckungen differenziert gestaltet. Anders als auf Lucas Cranachs Blatt, das bislang als wesentliches Vorbild für die Gesamtkomposition herangezogen wurde (Abb. 175),<sup>882</sup> steht der Prediger leicht erhöht und hält den Kreuzesstab. Auch ein Blatt des französischen Malers und Graphikers Claude Vignon (1593–1670) weist in den genannten Punkten Parallelen auf (Abb. 176). Es spricht somit einiges dafür, dass Schweiggers Komposition von (druck-)graphischen Versionen zeitgenössischer Künstler beeinflusst wurde.

Von Interesse sind in diesem Zusammenhang auch Hartmann-Janssens Erkenntnisse zu den Darstellungskonventionen von Johannespredigten in den Niederlanden: Während in den katholisch geprägten Darstellungen der Gegenreformation die Autorität des Heiligen betont wurde, indem Johannes erhöht positioniert und die Gemeinde zu ihm aufblickend wiedergegeben wurde, zeigen im reformorientierten Umfeld entstandene Darstellungen Johannes als Volksprediger inmitten seiner Zuhörer sitzend.<sup>883</sup> Folglich ließen sich die Versionen von Rosselli und Vignon, die den Prediger oberhalb der Zuhörer stehend zeigen, mit der gegenreformatorischen Bewegung erklären, die in Italien und Frankreich ebenfalls stark vertreten war. In Hinblick auf Schweiggers Reliefs ist die Entscheidung, den Prediger erhöht zu positionieren dagegen überraschend, da die freie Reichsstadt Nürnberg eine lutherische Stadtregie-

882 Vgl. Schuster 1965, S. 76 f.

883 Hartmann-Janssen 2007, S. 196 und S. 214–216.



zung besaß. Zwar kann nicht ausgeschlossen werden, dass Schweigger sich der Bedeutungsverschiebung nicht bewusst war und die Lösung mit dem erhöhten Prediger aus formalen Gründen vorzog. Sie könnte aber auch als Hinweis darauf gelesen werden, dass die Reliefs für einen katholischen Adressatenkreis bestimmt waren.

Abschließend sei ein Blick auf Schweiggers *Taufe Christi* (Kat. S 13) geworfen, für welche die ältere Forschung ebenfalls die Übernahme mehrerer Figuren aus Dürer-Graphiken erkannt, weitere Einflüsse jedoch nicht in Erwägung gezogen hat (Abb. 177). Die eingangs erwähnten graphischen Johannes-Serien enthalten keine Darstellungen der Taufszene, die Schweiggers Version nahekommen würden. Vielmehr führt hier der Vergleich mit einem etwas kleineren und nach oben im Flachbogen abschließenden Relief in Berlin auf eine vielversprechende Fährte (Abb. 178).<sup>884</sup> Trotz erheblicher kompositorischer und stilistischer Unterschiede weisen die Reliefs eine kleine, aber bedeutsame Gemeinsamkeit auf: Gottvater wird nicht figürlich, sondern durch hebräische Schriftzeichen in einem Strahlenkranz repräsentiert, von dem aus der Heilige Geist in Form einer Taube in Richtung des Täuflings herabgesandt wird. Dem Berliner Relief diente ein Kupferstich des zwischen 1589 und 1625 tätigen holländischen Graphikers Jan Muller als Vorlage.<sup>885</sup> Da die körperlose Darstellung Gottes in Form von hebräischen Buchstaben weder zur Entstehungszeit von Schweiggers Relief noch davor im deutschsprachigen Raum üblich war,<sup>886</sup> kann die Verwendung dieses Motivs nur mit Schweiggers Kenntnis dieser oder ähnlicher niederländischer Bildhauerarbeiten oder Graphiken erklärt werden.

### 6.3 Hebräische Schriftzeichen

Nicht nur in der *Taufe Christi* (Kat. S 16), auch in vier weiteren Reliefs der Johannes-Serie sind hebräisch anmutende Schriftzeichen integriert: Im Relief der *Verkündigung an Zacharias* (Kat. S 9) auf dem Stirnblatt des Hohepriesters, in der ersten Wiener und in der Braunschweiger Fassung der *Johannespredigt* (Kat. S 10 und S 11) auf der Kopfbedeckung eines Mannes im Mittelgrund und in der *Geburt und Namengebung des Johannes* (Kat. S 5) auf der Schrifftafel, auf einem Gewandsaum sowie im aufgeschlagenen Buch am unteren Bildrand (Abb. 179–184). Den hebräischen Schriftzug „אדוני“ innerhalb des in der *Taufe Christi* dargestellten Dreiecks oberhalb von Christus hatte Joseph Arneth bereits im Jahr 1854 korrekt mit „adonai“ („mein Herr“) übersetzt (Abb. 179).<sup>887</sup> Danach erwähnte nur Bernhard Decker im Frankfurter Ausstellungskatalog die hebräischen Schriftzeichen der *Geburt und Namengebung des Johannes*.<sup>888</sup> In Margarete Schusters Katalog werden die Schriftzeichen nicht einmal unter den technischen Angaben aufgeführt.<sup>889</sup> Dabei stellen sie eine Besonderheit dar und könnten zur Klärung der Frage nach Schweiggers Netzwerk und seiner potentiellen Zielgruppe beitragen.

Hebräische und hebraisierende Inschriften haben in der europäischen Kunst eine lange Tradition. Nachdem es im 15. Jahrhundert in der Malerei des deutschsprachigen Raumes eine

884 Unbekannter Bildhauer, nach Jan Muller, *Die Taufe Christi*, nach 1589, Halbreilief aus Kalkstein, 126 × 105 mm; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 846; vgl. Vöge 1910, Nr. 398 und Samml. Kat. Berlin 1930, S. 118, Kat.-Nr. 846.

885 Bange in Samml. Kat. Berlin 1930.

886 Dieser Aussage liegen umfassende Recherchen in den Online-Datenbanken VKK, British Museum Collection Database und Rijksmuseum Collection Database zugrunde.

887 Arneth 1854, S. 647. Für die korrekte Transkription bin ich Margaretha Boockmann zu Dank verpflichtet.

888 Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 215 (Herbert Beck und Bernhard Decker).

889 Vgl. Schuster 1965, Kat.-Nrn. 18, 19/1, 19/2, 20 und 22.



Abb. 179 Detail aus Schweigger, Taufe Christi (Kat. S 13)



Abb. 180 Detail aus Schweigger, Verkündigung an Zacharis (Kat. S 9)



Abb. 181 Detail aus Schweigger, erste Fassung der Johannespredigt (Kat. S 10)

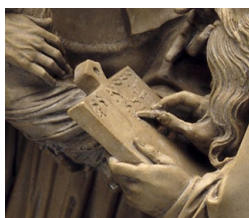


Abb. 182 Detail aus Schweigger, Geburt und Namengebung des Johannes (Kat. S 5)



Abb. 183 Detail aus Schweigger, Geburt und Namengebung des Johannes (Kat. S 5)



Abb. 184 Detail aus Schweigger, Geburt und Namengebung des Johannes (Kat. S 5)



Abb. 185 Detail aus Adam Elsheimer, *Die Glorie oder Die Verherrlichung des Kreuzes*, 1603–1605, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut



Abb. 186 Detail aus Adam Elsheimer, *Die Steinigung des Heiligen Stephanus*, 1603/04, Edinburgh, National Gallery of Scotland

regelrechte Mode gegeben hatte, ging die Verwendung nach 1520 wieder verloren. Albrecht Dürer platzierte lediglich in einem Gemälde, nämlich *Jesus unter den Schriftgelehrten*, eine hebraisierende Inschrift.<sup>890</sup> In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lassen sich erneut einige Verwendungen feststellen: So zeigt ein Relief des letzten Abendmahls aus der Werkstatt Hans Fridmann d. J. von 1625 in der Erfurter Kaufmannskirche die Inschrift „Das ist mein Leib, das ist mein Blut“ in hebräischer, syrischer, griechischer, lateinischer und deutscher Sprache.<sup>891</sup> Auf einem 1632 von Johann König (1586–1642) gemalten *Allerheiligenbild* ist Moses mit den Gesetzestafeln zu sehen, auf denen die zehn Gebote in hebräischer Schrift wiedergegeben werden.<sup>892</sup> Weiterhin sei auf zwei Kompositionen Adam Elsheimers hingewiesen, in denen mit hebraisierenden Schriftzeichen verzierte Gewänder abgebildet sind: *Die Glorie oder Die Verherrlichung des Kreuzes* des Frankfurter Kreuzaltars (Abb. 185)<sup>893</sup> sowie *Die Steinigung des Hl. Stephanus* (Abb. 186).<sup>894</sup>

Laut Margaretha Boockmann, die eine systematische Studie zu hebraisierenden Schriftzeichen in der Malerei vorgelegt hat, waren die Vorkommen im 17. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum jedoch zu versprengt, um von einem Wiederaufleben der Mode sprechen zu können. Für die flämische/niederländische Malerei könne dagegen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein spürbarer Anstieg hebräischer und hebraisierender Inschriften konstatiert werden. Dort dienten sie fast gar nicht mehr als Verzierung von Gewändern, sondern wurden in ihrer Funktion als Schrift, sehr oft als Kreuzestituli, aber auch auf anderen Trägern eingesetzt.<sup>895</sup> Bekannt und von der kunsthistorischen Forschung gut bearbeitet sind Rembrandts

<sup>890</sup> Vgl. Boockmann 2013, S. 148.

<sup>891</sup> Boockmann 2013, S. 149.

<sup>892</sup> Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; erwähnt bei Boockmann 2013, S. 149.

<sup>893</sup> Adam Elsheimer, *Die Glorie oder die Verherrlichung des Kreuzes*, 1603–1605, Kupfer, versilbert, 48,5 × 35 cm; Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Leihgabe des Städelschen Museums-Vereins, Inv.-Nr. 2024; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M./Edinburgh/London 2006, Kat.-Nr. 20 a (Rüdiger Klessmann).

<sup>894</sup> Adam Elsheimer, *Die Steinigung des Hl. Stephanus*, 1603/04, Kupfer, versilbert, 34,7 × 28,6 cm; Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv.-Nr. 2281; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M./Edinburgh/London 2006, Kat.-Nr. 19 (Rüdiger Klessmann).

<sup>895</sup> Boockmann 2013, S. 150.

Gemälde mit hebräischen Schriftzeichen.<sup>896</sup> Das erneute Aufleben in den Niederlanden wird zum einen auf den Austausch zwischen sefardischen Juden und Christen, vor allem in Amsterdam, zurückgeführt, zum anderen auf die Tatsache, dass Hebräisch inzwischen als Gelehrtensprache galt und der Druck hebräischer Texte eine Blüte erfuhr.<sup>897</sup>

Vor diesem Hintergrund können für die hebräischen Schriftzeichen in Schweiggers Reliefs mehrere Funktionen konstatiert werden. In den meisten Fällen haben sie einen erkennbaren Bezug zur dargestellten Szene beziehungsweise sind ein wichtiges Element darin: In der *Taufe Christi* stehen die mit „Herr“ zu übersetzenden Schriftzeichen am Himmel für Gottvater (Abb. 179). In der *Verkündigung an Zacharias* schmückt der Schriftzug „יהוה“, womit „Jahwe“ gemeint ist, das Stirnblatt des Hohepriesters (Abb. 184). Die Schriftzeichen auf der Vorderseite der Kopfbedeckung einer der beiden Männer im Mittelgrund der *Geburt und Johannespredigt*, die der Predigt nicht folgen, sollen vermutlich ebenfalls den Gottesnamen (korrekt: „יהוה“) bedeuten (Abb. 181).<sup>898</sup> Durch sie sind die beiden Männer mit den Schriftgelehrten Hannas und Kajaphas zu identifizieren, die laut neutestamentlicher Überlieferung das Amt der Hohepriester innehatten, als Johannes seine Priestertätigkeit aufnahm.<sup>899</sup>

Gerade in der *Namengebung des Johannes* sind die Buchstaben auf der Tafel ein wichtiger Bestandteil der im Relief dargestellten Erzählung, denn nach dem Lukasevangelium gewann Zacharias just in dem Moment seine Sprache zurück, als er den Namen seines Sohnes „Johannes“ auf die Tafel ritzte (Abb. 182). Auf der Schrifttafel sind der Name des Johannes, hebräisch יהונן, zu erkennen (mit Umbruch, also: יו הנן), und das Wort davor (also rechts davon) kann als יקרא „er soll genannt werden“ gelesen werden, wobei nur das Zeichen א wirklich eindeutig erkennbar ist. Im Buch kann man in der ersten Zeile הוליד „er zeugte“ lesen, der Rest der Zeichen ist nicht lesbar (Abb. 183).<sup>900</sup>

Neben ihrer semantischen Funktion im Rahmen der Bilderzählung dienen die hebräischen Schriftzeichen aber noch einem weiteren Zweck: In den kleinformatigen Reliefs sind sie ästhetisch reizvolle Details, die den Betrachter dazu einladen, genauer hinzusehen.<sup>901</sup> Auch verweisen sie auf die mögliche Bildung des Betrachters.<sup>902</sup>

Ein grundsätzliches Interesse Georg Schweiggers für die altjüdische (Schrift-)Kultur lässt sich möglicherweise mit seinem Großvater Salomon erklären, der Ende des 16. Jahrhunderts als Gesandtschaftsprediger in den vorderen Orient, darunter auch nach Jerusalem und Bethlehem, gereist war und seine Erlebnisse in einem Reisebericht verarbeitet hatte.<sup>903</sup> Jedoch belegen weder der Text noch die zahlreichen Illustrationen der *Neue[n] Reyßebeschreibung* eine Auseinandersetzung mit der hebräischen Schrift, an die Georg Schweigger für seine Reliefs hätte anknüpfen können.<sup>904</sup> Die weitgehend korrekte Ausführung der Schriftzeichen deutet vielmehr darauf hin, dass der Bildhauer die Reliefs in enger Zusammenarbeit mit beziehungsweise im Auftrag von Personen fertigte, die des Hebräischen mächtig waren. In diesem Kontext erscheint es von Belang, dass im 17. Jahrhundert eines der Zentren für judaistische Studien

896 Hierzu siehe Hausherr 1963 und Alexander-Knotter 1999.

897 Boockmann 2013, S. 152.

898 Zu erkennen sind „י“ und „ה“, danach eventuell noch „ם“ sowie ein nicht hebräisches Zeichen, freundliche Mitteilung von Margaretha Boockmann.

899 Vgl. Hartmann-Janssen 2007, S. 204.

900 Für die Transkriptionen sei Margaretha Boockmann herzlich gedankt.

901 S. o.

902 Boockmann 2013, S. 164 f.

903 Zu Salomon Schweigger siehe S. 61 dieser Arbeit.

904 Vgl. Schweigger 1608.

in Deutschland die Academia Norica in Altdorf war.<sup>905</sup> Seit ihrer Einrichtung im Jahr 1578 gehörte das Hebräische zum Lehrangebot.<sup>906</sup> Zu den prominentesten Vertretern des Faches zählte Daniel Schwenter (1585–1637), der ab 1625 die Professur für alle orientalischen Sprachen übernahm und unter anderem ein hebräisch-lateinisches Taschenlexikon herausgab.<sup>907</sup> Nach Schwenters Tod wurde Theodor Hackspan (1607–1659) zum Professor der orientalischen Sprachen ernannt, durch dessen Vermittlung im Jahr 1640 eine komplette orientalische Typographie in den Besitz der Altdorfer Universität gelangte.<sup>908</sup> Es erscheint überaus verlockend, die hebräischen Schriftzeichen in Schweiggers Reliefs als ein herausragendes Beispiel für das Interesse gelehrter Kreise an orientalischen Schrifttypen zu verstehen, das zu dieser Zeit auch in aufwändig verzierten Titeln Altdorfer Studien zur Orientalistik Ausdruck fand.<sup>909</sup>

Die Untersuchungen zur Themenwahl, zu kompositorischen und motivischen Eigenschaften sowie den hebräischen Schriftzeichen belegen, dass Schweigger über formale Traditionen und konzeptionelle Vorläufer gut informiert war und zugleich aktuelle Entwicklungen im Blick hatte. Er beweist in seinen Kompositionen, dass er auf der Höhe seiner Zeit ist, seine Figurengestaltung, Landschaftsdarstellung und Positionierung der Figuren im Raum orientierten sich nachweislich an zeitgenössischen Umsetzungen des Themas in anderen Medien – meist, aber nicht ausschließlich niederländische Druckgraphik. Die aufgezeigten Vergleichsbeispiele deutscher, italienischer und französischer Künstler haben verdeutlicht, dass die Auseinandersetzung mit Sujets aus dem Johannesleben nicht auf die niederländische Kunst beschränkt war, wengleich die in Antwerpen produzierte Graphik einen wichtigen Anteil an der Verbreitung entsprechender Vorbilder hatte. Gerade die Graphikzyklen mit Szenen aus dem Leben des Johannes mögen Schweigger dazu inspiriert haben, ebenfalls mehrere Szenen umzusetzen, auch wenn vermutlich nie eine gesamte Reliefserie für einen einzelnen Adressaten bestimmt war. Besonders bemerkenswert ist die Tatsache, dass der Bildhauer nur wenige Jahre nachdem Rembrandt mit dieser Praxis in der Malerei begonnen hatte, seine Reliefs mit hebräischen Schriftzeichen versah. Zusammen mit den Dürer-Zitaten deuten sie auf einen gebildeten Adressatenkreis hin, wobei insbesondere die Themenwahl für die Absicht spricht, die Interessen eines internationalen Publikums zu bedienen.

## 6.4 Schweiggers Umgang mit graphischen Vorbildern im Kontext der zeitgenössischen Kunsttheorie und -praxis – Versuch einer Neubewertung

Wie lässt sich vor dem Hintergrund dieser neuen Erkenntnisse Schweiggers Umgang mit Dürer neu bewerten? Welche Rolle spielte Dürer für Schweigger und welche Bedeutung fällt wiederum Schweigger innerhalb der deutschen Dürer-Rezeption der 1630er und 1640er Jahre in Abgrenzung zur sogenannten „Dürer-Renaissance um 1600“ zu?

905 Zur Blüte der Orientalistik im 17. Jahrhundert an der Altdorfer Universität siehe Bobzin 2011. Seit 1597 existierte auch in Nürnberg selbst eine Schule, an der Hebräisch unterrichtet wurde, vgl. Bobzin 2011, S. 327.

906 Zur Altdorfer Akademie siehe auch S. 41 dieser Arbeit.

907 Zu Schwenters Lehrtätigkeit und Schriften siehe Mährle 2000, S. 269–271 und Bobzin 2011, S. 327–329. Zu Daniel Schwenter siehe auch S. 149 dieser Arbeit.

908 Gestiftet wurde sie vom Nürnberger Patrizier Johannes Jobst Schmidmaier von Schwarzenbruck, vgl. Bobzin 2011, S. 334.

909 Bobzin 2011, S. 335.



Charakteristisch für Schweiggers Auseinandersetzung mit Dürer ist die Auswahl von Bildmotiven aus mehreren Vorlagen und ihre Zusammenführung in neuen Kompositionen. Damit unterscheiden sich Schweiggers Lösungen von der Mehrheit der kleinformatischen Reliefs aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die ebenfalls auf Dürer-Graphiken rekurrieren. Jene beziehen sich oftmals nur auf ein druckgraphisches Blatt und sind meistens aus Elfenbein oder Holz gearbeitet: So wiederholt beispielsweise das in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datierte Elfenbeinrelief *Vier nackte Frauen* im Badischen Museum Karlsruhe detailgenau Dürers Kupferstich aus dem Jahr 1497 (Abb. 187 und 188).<sup>910</sup> Das in Wien aufbewahrte Holzrelief *Der verlorene Sohn* gibt dagegen nur einen Ausschnitt der Vorlage wieder (Abb. 189 und 190).<sup>911</sup>

Dennoch sind Schweiggers Arbeiten nicht die frühesten Beispiele für die Zusammenführung von Motiven aus mehreren graphischen Dürer-Blättern. Wie bereits im vierten Kapitel gezeigt wurde, setzte diese Praxis bereits zu Dürers Lebzeiten ein und wurde in den nachfolgenden Jahrzehnten kontinuierlich fortgeführt.<sup>912</sup> Ein Beispiel, das Schweiggers Relief zeitlich nahe steht, ist das kleinformative Elfenbeinrelief mit *Christus am Ölberg*, für das der Bildschnitzer auf Motive aus drei graphischen Fassungen des Themas von Albrecht Dürer zurückgriff.<sup>913</sup> Der betende Christus ist nach demjenigen im Holzschnitt *Christus am Ölberg* um 1510 gearbeitet, die schlafenden Jünger aus dem Kupferstich *Christus am Ölberg* von 1508 übernommen und der Engel demjenigen in der Großen Holzschnittpassion *Christus am Ölberg* von 1497/98 entlehnt. Die Komposition des Elfenbeinschnitzers überzeugt jedoch nicht immer – vor allem mit der räumlichen Gestaltung und Vermittlung zwischen den verschiedenen Raumebenen tat er sich schwer. So erscheint die Figur des Christus im Vergleich zu den schlafenden Soldaten zu groß geraten, der Abstand von Christus und Engel zu nah und der Übergang vom Plateau, auf dem Christus betet, zum Stadttor Jerusalems im Hintergrund völlig unvermittelt. Der aus der Graphik übernommene Kunstgriff, Figuren wie die Soldaten im linken Vordergrund und den Engel oben links, anzuschneiden, erzielt im dreidimensionalen Bild eine nachteilige Wirkung: Die Einzelfiguren wirken tendenziell zu groß und wie Versatzstücke in ein zu kleines Bildfeld hineingepresst.

Auf den ersten Blick geglückter wirkt dagegen das bereits im Zusammenhang mit den Dürer-Monogrammen in Kapitel 4.2.2 erwähnte Relief der *Anbetung der Könige* in Wien, für das ebenfalls mehrere Graphiken Dürers als Vorbilder dienten (Abb. 191–193).<sup>914</sup> Tatsächlich erinnert der Ort des Geschehens an die ruinenhafte Architektur in Albrecht Dürers Holzschnitten der *Anbetung der Könige* von 1503 und 1511. Anders als im Ölberg-Relief besteht die

910 Unbekannter Elfenbeinschnitzer/Süddeutschland, Vier nackte Frauen, 1. Hälfte 17. Jh., Elfenbein, 21 × 26,5 cm; Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Inv.-Nr. 95/846. Als Vorlage diente: Albrecht Dürer, Vier nackte Frauen, Kupferstich, 1497; vgl. Ausst. Kat. Karlsruhe 1996, Kat.-Nr. 68 (Alexandra Neuner). Die Tafel hat sich zusammen mit einem Pendant erhalten, das die Darstellung der drei Grazien zeigt.

911 Deutschland 17. Jh., Der verlorene Sohn, Buchsbaum, 8,2 × 12 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 4200; Als Vorlage diente: Albrecht Dürer, Der verlorene Sohn, Kupferstich von 1496; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 99 (Herbert Beck und Bernhard Decker).

912 Vgl. Kapitel 4 ‚Plastiken nach Dürer-Graphik und mit Dürer-Monogramm – eine Bestandsaufnahme und kritischer Vergleich mit Schweiggers Umsetzungen‘, hier bes. S. 165 f.

913 Deutschland, Ende 16. Jh./ Beginn 17. Jh., Christus am Ölberg, Elfenbein auf Ebenholztäfelchen aufgelegt, 11,8 × 9,4 cm; München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R2524; Vorlage: betender Christus aus Holzschnitt *Christus am Ölberg* um 1510, Jünger aus Kupferstich *Christus am Ölberg* von 1508 und Engel aus der Großen Holzschnittpassion *Christus am Ölberg* von 1497/98; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 102 (Herbert Beck und Bernhard Decker).

914 Vgl. S. 184 f. dieser Arbeit.

6.4 Schweiggers Umgang mit graphischen Vorbildern



Abb. 187 Unbekannter Bildschnitzer, Vier nackte Frauen, Elfenbein, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum



Abb. 188 Albrecht Dürer, Die vier Hexen, Kupferstich, 1497



Abb. 189 Unbekannter Bildschnitzer, Der verlorene Sohn, Buchsbaum, 17. Jh., Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 190 Albrecht Dürer, Der verlorene Sohn, Kupferstich, 1496





Abb. 191 Unbekannter süddeutscher Bildschnitzer, Anbetung der Könige, Birnbaumholz, um 1600 (?), Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 192 Albrecht Dürer, Anbetung der Könige, Holzschnitt, 1503



Abb. 193 Albrecht Dürer, Anbetung der Könige, Holzschnitt, 1511

Lösung des Bildschnitzers jedoch nicht darin, Kopien dieser beiden Versionen zu kombinieren, sondern aus bekannten Elementen ein neues Setting zu erschaffen. Auch wurde keine der in den Graphiken dargestellten Figuren in ihrer Haltung oder Kleidung vom Bildhauer treu nachgeahmt. Dieser freie und souveräne Umgang ähnelt demjenigen Schweiggers in den Johannesreliefs, wobei sich die Ergebnisse in technischer und stilistischer Hinsicht voneinander unterscheiden. So ist die Wiener *Anbetung der Könige* nicht nur in flacherem Relief gearbeitet, vor allem die im Verhältnis zum Bildraum viel kleineren Figuren sorgen für eine vollkommen andere Wirkung. Allerdings kann das Relief aufgrund seiner unsicheren Datierung in die Zeit um 1600 nur bedingt als Vergleichsbeispiel dienen.

Im Unterschied zu diesem und anderen ins 17. Jahrhundert datierten Reliefs, die sich auf Dürer-Graphiken beziehen, zeichnen sich Schweiggers Arbeiten jedoch nicht nur durch einen höheren Grad an Komplexizität im Umgang mit den Vorlagen und eigenständige, in sich harmonische Bildgestaltungen aus. Vor allem aber die Integration aktueller Bezüge ist in anderen Reliefs dieser Zeit nicht anzutreffen.

Erweitert man das Vergleichsfeld hingegen um Reliefs, die sich nicht auf graphische Vorlagen Albrecht Dürers stützen, wird ersichtlich, dass auch das Interesse anderer zeitgleich zu Schweigger wirkender Kleinplastiker keineswegs auf Graphik des 16. Jahrhundert beschränkt war, sondern sich auf ein breites Spektrum an Bildvorlagen erstreckte. So etwa diente dem um 1650 von einem flämischen Kleinplastiker geschnitzten Relief mit der *Anbetung der Könige* ein Kupferstich Nicolaas Lauwers nach Peter Paul Rubens' Hochaltarbild für die Kapuzinerkirche in Tournai (1618/20) als Vorbild (Abb. 194 und 195).<sup>915</sup> Eine *Verkündigung an Maria* des fränkischen Elfenbeinschnitzers Adam Lenckhardt orientiert sich an einem themengleichen Stich von Crispijn de Passe (Abb. 196 und 197).<sup>916</sup> Wie Sabine Haag nachweisen konnte, rekurriert das Georg Pfründt zugeschriebene Relief mit der Darstellung von *Ceres und Bacchus bei Venus* (Abb. 51) auf graphische Blätter aus dem Kreis der rudolfischen Hofkünstler in Prag um Bartholomäus Spranger und Hendrick Goltzius.<sup>917</sup>

Für die Bildschnitzer der 1640er und 1650er Jahre gehörte die Auswahl, Kombination und Abwandlung graphischer Vorlagen also zur üblichen Praxis und war nicht auf Dürer-Graphik beschränkt. Die zugrundeliegende künstlerische Technik, die *electio*, war bereits in der antiken Anekdote über den Künstler Zeuxis beschrieben worden und gehört seit ihrer Aufnahme durch Leon Battista Alberti zu den wiederkehrenden Topoi der neuzeitlichen Kunstliteratur.<sup>918</sup> Im Folgenden sei kurz skizziert, in welchen Kontexten die Auswahl von Vorlagen

915 Anonymer Künstler, flämisch, um 1650, Elfenbein, 59 × 34 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. KK 3791. Als Vorbild diente: Nicolaas Lauwers nach Peter Paul Rubens, *Anbetung der Könige*, 1620–1652; vgl. Haag 2007, S. 98 f.

916 Adam Lenckhardt, *Verkündigung an Maria*, Elfenbein, 9,9 × 10,1 cm; Sammlung Reiner Winkler, Inv.-Nr. W. 54; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2011, Kat.-Nr. 1 (Maraike Bückling).

917 Georg Pfründt, *Ceres und Bacchus bei Venus*, um 1640/50, Elfenbein, 36,2 × 26 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. KK 3665; vgl. Haag 2007, S. 92 f.

918 In der von Cicero in *De inventione* (2.1. 1–3) in Bezug zur Rhetorik gesetzten und von Plinius d. Ä. in der *Naturalis historia* (XXXV, 64) weiterverbreiteten Anekdote wählte der Künstler Zeuxis für ein Bildnis der Helena die fünf schönsten Jungfrauen aus und bildete von jeder ihr jeweils schönstes Körperteil nach. Demzufolge war vollendete Schönheit an einer Person in der Natur nicht anzutreffen und wurde die Auswahl guter Vorbilder zur entscheidenden Leistung des Künstlers erhoben, siehe Lehmann/Petri 2012, S. 2. Für die Wiedergabe der Anekdote bei Leon Battista Alberti siehe Alberti (Ed. Bätschmann/Schäublin 2000), S. 168 f. (De Statua 17) und S. 300 f. (De Pictura 56).





Abb. 194 Flämisch (?), Die Anbetung der Könige, Elfenbein, um 1650, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 195 Nicolaas Lauwers nach Peter Paul Rubens, Anbetung der Könige, Kupferstich, 1620–1652



Abb. 196 Adam Lenckhardt, Verkündigung an Maria, Elfenbein, 1633, Sammlung Reiner Winkler



Abb. 197 Magdalena van de Passe nach Crispijn de Passe, Verkündigung an Maria, Kupferstich, 1610–1638



in kunsthistorischen Texten des 16. und 17. Jahrhundert thematisiert wurde, und mit welchen Herausforderungen für den Künstler sie verknüpft waren.

Die früheste Bezugnahme auf die antike Anekdote in deutscher Sprache ist in Dürers Zeichnungen für sein Lehrbuch der Malerei anzutreffen:

„Dorum so thut nott, wiltw ein gut bild machen, das dw van etlichen das dawbt nimest, van anderen dy prust, arm, pein, hend und füs, also durch alle glidmas alle art ersuchest.“<sup>919</sup>

Auch in späteren Texten wurde der hohe Stellenwert des Auswählens, fragmentarischen Kopierens und Neukombinierens für den Lehrling hervorgehoben.

Klaus Irles Analyse der Maler-Praxis des 16. Jahrhunderts hat vor Augen geführt, dass so prominente Künstler wie Raffael, Vasari oder Rubens die *electio* von Vorbildern praktizierten, wobei sich in vielen Fällen eine Spezialisierung auf einen einzelnen Maler beobachten lässt.<sup>920</sup> Wie Irle nachwies, war die *imitazione d'altrui* in einigen Fällen vom Auftraggeber dezidiert gefordert oder kann mit dem Bestimmungsort erklärt werden.<sup>921</sup> Mitnichten wurde diese Form der Nachahmung als Zeichen schöpferischen Unvermögens angesehen, vielmehr galt sie als Ausweis hoher künstlerischer Qualität, wie zahlreiche Äußerungen zu konkreten Beispielen belegen, die von zeitgenössischen Autoren wie Giorgio Vasari, Giovanni Paolo Lomazzo, Franco und Ludovico Dolce stammen.<sup>922</sup>

Als separates Phänomen sah man das Zitatwesen an, unter der die Entlehnung von *invenzioni* verstanden wurde.<sup>923</sup> Die Wahl und Anzahl der Vorbilder seien am *ingenio* des Künstlers auszurichten. Vasari unterschied beispielsweise zwischen begabten Malern wie Raffael, die zur Nachahmung großer Künstler fähig waren, und Malern wie Battista Franco und Pontormo, denen dieses Talent fehlte.<sup>924</sup> Ein Talentmangel äußerte sich entweder in einer pedantischen, akribischen Nachahmung, welche die Anstrengung des Imitierenden offenlegte<sup>925</sup>, oder in einer zu kleinteiligen und unüberlegten *electio*, wie folgende Äußerung Lomazzos unterstreicht:

„Certi pittori, che rubbano una mano del Mose di Michelangelo, un panno d'una stampa, un piede die Apolline, una testa di Venere, cose impossibili che convegnano tutte insieme.“<sup>926</sup>

Auch Karel van Mander empfahl in seinem Lehrgedicht *Grondt der edel vry schilder-const*, das er dem 1604 publizierten *Schilder-Boeck* voranstellte, Malern in Ausbildung das Nachahmen. Wie Strophe 46 des ersten Teils des *Grondt* sehr bildhaft schildert, sollten sie Motive aus mehreren Kunstwerken frei wählen und kombinieren:

919 Zit. n. Lehmann/Petri 2012, S. 2.

920 Irle 1997, S. 220.

921 So wurden beispielsweise in Caraccis Gewölbefresken der Galleria Farnese Werke aus dem Besitz der Farnese zitiert; vgl. ebd., S. 222.

922 Ebd., passim.

923 Ebd., S. 219.

924 Ebd., S. 191.

925 Ebd., S. 223.

926 Lomazzo, S. 249, zit. n. Irle 1997, S. 193.

„Dies hörend, o Jünglinge, betretet rasch / den Weg der Arbeit, denn das Ende ist süß / Malt, zeichnet, kritzelt, beschmutzt frisch einen Teil Papier, / wovon ihr gewöhnlich viel habt. / Stehlt Arme, Beine, Hände, Füße, / es ist hier nicht verboten; die, die wollen, müssen / den Rapiamus gut spielen. / Gut gekochte Rüben geben eine gute Suppe.“<sup>927</sup>

Wie Hessel Miedema betonte, habe sich die Empfehlung jedoch nur an junge Künstler gerichtet.<sup>928</sup> Fortgeschrittene Künstler müssten auch andere Fähigkeiten wie Erfundungsgeist, *invenzione*, und Erinnerungsvermögen, *memoria*, entwickeln:

„Die Erfindung muss von Jugend auf auch mitwachsen, sonst könnten wir schwerlich komponieren oder wir müssten uns nach den Schatzkästen anderer umsehen. Wir müssen auch auf Proportion Acht geben, wenn wir vergrößern und verkleinern wollen. Besonders müssen wir das, was wir zeichnen gut im Kopf behalten, denn seht, Memoria ist die Mutter der Musen.“<sup>929</sup>

Die *imitazione d'altrui*, im *Schilder-Boeck* als „het repen“ bezeichnet, wurde somit als wichtiger Teil des künstlerischen Lernprozesses angesehen, jedoch nicht als empfehlenswerte Praxis für den fertig ausgebildeten Künstler.<sup>930</sup>

Wie Caecilie Weissert dargelegt hat, fand nur wenige Jahrzehnte nach Manders Publikation ein radikaler Wandel in der Bewertung des künstlerischen Zitierens und Kopierens statt.<sup>931</sup> In der 1642 in Leiden erschienenen Schrift *Lof der Schilder-Konst* diskutierte der niederländische Maler, Stecher und Kunstschriftsteller Philips Angels (1618–1664), inwiefern die Nachahmung des Stils von Werken anderer Künstler und das Entlehnen von Motiven rechtmäßig seien.

927 Grondt I, Strophe 46, zit. n. Mander 1606 (Ed. Hoecker 1916), S. 37. Im Original heißt es:

„Dit hoorend, o Jonghers, treedt als den radden  
Den wegh des arbeydts, want t'eynd' is besoeten,  
Schildert, teyckent, crabbelt, wilt vry becladden  
Een deel Pampiers, als die geeren veel hadden,  
Steelt armen, beenen, lijven, handen, voeten  
T'is hier niet verboden, doe willen, moeten  
Wel spelen Rapiamus personnage,  
Wel ghecoockte rapen is goe pottage.  
Steelt armen, beenen, lijven, handen, voeten  
T'is hier niet verboden, doe willen, moeten  
Wel spelen Rapiamus personnage,  
Wel ghecoockte rapen is goe pottage.“

928 Miedema 1973, S. 662.

929 Grondt II, Strophe 16, zit. n. Mander 1606 (Ed. Hoecker 1916), S. 61. Der Hinweis auf diese Strophe bei Miedema 1973, S. 662. Im Original:

„Iuenty van jonghs moet oock med' opwassen,  
Anders wy qualijck ordineren soudn,  
En moesten dan om sien naer anders cassn,\*  
Wy moeten oock op property wel passen,  
Als wy vergrooten, oft vercleenen wouden,  
En sonderlingh moesten wy wel onthouden,  
T'ghene wy teecken om worden vroeder,  
Want siet, Memoria is de Muses Moeder.“

930 Vgl. Miedema 1973, S. 662.

931 Vgl. Weissert 2005, passim.

Anders als Van Mander betrachtete Angels jedoch nicht die Situation des Lehrlings, sondern des fertig ausgebildeten Malers. Um positiv bewertet zu werden, müssten zwei Kriterien erfüllt sein: Erstens seien die Anleihen nahtlos in die eigene Komposition zu integrieren, so dass sie nur mit Mühe entdeckt werden können.<sup>932</sup> Zweitens solle das angeeignete Motiv kaum verändert werden. Auf diese Weise verschönere der Künstler, der das Zitat eines anderen Werks anwende, sein eigenes Werk und ehre den Künstler, den er zitiere.<sup>933</sup> Dies gelinge jedoch nur dann, wenn er einen neuen Kontext für das finde, was er entlehnt habe und wo es unabhängig sein könne, das heißt wiedererkennbar, aber gleichzeitig eingebettet in eine neue schlüssige Struktur.<sup>934</sup> Dies setze einen einheitlichen Stil voraus, der sich von demjenigen des Vorbilds unterscheiden müsse.<sup>935</sup>

Georg Schweiggers Johannes-Reliefs entsprechen mit ihrer Aneignung von Motiven aus der Dürer-Graphik, die der Bildhauer in eine aktuelle Formensprache übersetzte und innerhalb neuer Kompositionen platzierte, genau Angels Ideal und heben sich damit von den anderen zuvor gezeigten Reliefs ab, die ebenfalls Dürer-Motive integrieren. Jene waren entweder nicht überzeugend in eine neue Struktur eingebettet, wie im Fall des Ölberg-Reliefs, oder zu stark verändert wie im Münchener Relief der *Anbetung* gesehen. Freilich kann nicht davon ausgegangen werden, dass Schweigger Angels Text bekannt war. Auch konnten zeitnahe Schriften in deutscher Sprache, die sich explizit mit Aspekten des Nachahmens und Kompilierens auseinandersetzten und über die sich der Diskurs an Schweigger vermittelt haben könnte, bislang nicht ausfindig gemacht werden. Doch belegen zeitgleich entstandene Arbeiten der Nürnberger Maler Michael Herr und Paul Juvenel, dass die Auswahl und Verbindung von Elementen unterschiedlichen zeitlichen und geographischen Ursprungs in der Nürnberger Kunstpraxis ein Thema von Bedeutung war.<sup>936</sup>

Auch wenn für Schweigger kein Aufenthalt in München belegt ist, sei in diesem Zusammenhang auf die mit Georg Vischer assoziierten gemalten Dürer-Capriccios hingewiesen, die einen vergleichbar souveränen Umgang mit ihren Vorlagen offenbaren. Gisela Goldberg hat in der von ihr kuratierten Münchener Dürer-Renaissance-Ausstellung im Jahr 1971 darauf aufmerksam gemacht, dass die *Zwölf Apostel* aus zwei Werken Dürers kompiliert sind, den *Vier Aposteln* und den Aposteln der Mitteltafel des *Heller-Altars* (Abb. 198–200).<sup>937</sup> Da sich beide Dürer-Gemälde ab 1627 im Besitz des Kurfürsten Maximilians I. von Bayern befanden, ist davon auszugehen, dass die *Zwölf Apostel* frühestens in diesem Jahr von einem Künstler gefertigt wurden, der Zugang zur Sammlung hatte.<sup>938</sup> Neben dieser konzeptuellen Neuschöpfung aus mehreren Dürer-Vorlagen hat sich mit der Münchener *Kreuztragung* auch ein Beispiel

932 Weissert 2005, S. 583 f.

933 Ebd., S. 584.

934 Ebd.

935 Die Nachahmung des Stils sei dagegen nur bei exakten Kopien vollständiger Kompositionen erlaubt, vgl. ebd.

936 Während bei Michael Herr vor allem Bezugnahmen auf italienische und niederländische Graphiken festgestellt werden konnten, beispielsweise von Marcantonio Raimondi (vgl. Gatenbröcker 1995, Kat.-Nr. Z 16 und Z 17) und Christijn de Passe (Z 20), sowie auf eigene Zeichnungen nach Gemälden Veroneses, Tizians und Adam Elsheimers, die Herr während seines Italien-Aufenthalts angefertigt hatte, lassen sich bei Juvenel auch Beispiele finden, in denen konkrete Dürer-Gemälde zitiert oder die Raumarchitektur von Stichen Dürers übernommen wurden; vgl. auch S. 49 dieser Arbeit.

937 Unbekannter Maler des 17. Jahrhunderts, *Zwölf Apostel*, Leinwand, 254,5 × 204,5 cm; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 1412; vgl. Ausst. Kat. München 1971, Kat.-Nr. 12 und Grebe 2013, S. 252.

938 Tatsächlich kann die Provenienz nicht über das Jahr 1770 hinaus zurückverfolgt werden; vgl. Ausst. Kat. München 1971, Kat.-Nr. 12.



Abb. 198 Münchener Maler des 17. Jahrhunderts (Georg Vischer ?), Zwölf Apostel, Ölgemälde auf Holz, nach 1627, München, Alte Pinakothek



Abb. 199 Albrecht Dürer, Apostelbilder, Ölgemälde auf Holz, 1526, München, Alte Pinakothek



Abb. 200 Jost Harrich, Kopie der Mitteltafel des Heller-Altars nach Albrecht Dürer, Ölgemälde auf Holz, 1612, Frankfurt, Historisches Museum



Abb. 201 Georg Vischer (?), Kreuztragung, Ölgemälde auf Holz, um 1630/40, München, Alte Pinakothek



Abb. 202 Albrecht Dürer, Zehntausend Märtyrer, Holzschnitt, um 1496

erhalten, das Elemente aus Graphiken Dürers mit denjenigen anderer Künstler, darunter Hans Bol, Tizian und Guido Reni, vereint (Abb. 201).<sup>939</sup> Während die Bildkomposition auf Dürers Holzschnitt der *Zehntausend Märtyrer* basiert (Abb. 202), greifen andere Motive Elemente von Zeichnungen und Gemälden auf, die damals in der Kammergalerie aufbewahrt wurden, wie beispielsweise die Veronikafigur, die auf eine Kopie von Guido Renis *Heiliger Magdalena* zurückgeht.<sup>940</sup> Da sich Vischer Ende der 1620er Jahre in Nürnberg aufhielt, um mehrere Kopien von Gemälden Dürers anzufertigen, ist denkbar, dass hier ein Gedankenaustausch zwischen dem Münchener Maler und Protagonisten des Nürnberger Kunstbetriebs stattfand, wobei Schweigger zu diesem Zeitpunkt noch sehr jung war.<sup>941</sup>

Als Ausblick sei in diesem Kontext auf die Praxis verwiesen, die Joachim von Sandrart einige Jahrzehnte später im Umgang mit seinen Text- und Bildquellen in der *Teutschen Academie* (Nürnberg 1675–80) anwendete. Sandrart griff für seinen Text auf eine große Fülle älterer und aktueller Texte von Autoren unterschiedlicher Herkunft zurück, ließ sie – teilweise zum ersten Mal überhaupt – ins Deutsche übersetzen und kombinierte sie in freier Weise neu oder

939 Georg Vischer (?), Kreuztragung, um 1630/40, Ölgemälde auf Holz; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 635; vgl. siehe Ausst. Kat. München 1971, Kat.-Nr. 19 und Grebe 2013, S. 248–251.

940 Vgl. Grebe 2013, S. 250 f.

941 So fertigte Georg Vischer die Kopien der *Vier Apostel* an, bevor die Originale nach München verbracht wurden, vgl. auch S. 57 dieser Arbeit.



fügte eigene Kommentare ein.<sup>942</sup> Besonders deutlich wird Sandrarts Vorgehen auch in den Kupferstichen und Radierungen der *Teutschen Academie*, in denen Figuren aus unterschiedlichen Quellen aufgegriffen, kombiniert und umgedeutet werden.<sup>943</sup> Sandrart selbst hat diese Arbeitsweise nicht kommentiert oder kritisch reflektiert, doch wurde sie von Zeitgenossen offenbar sehr geschätzt, was nicht zuletzt durch seine Aufnahme in die *Fruchtbringende Gesellschaft*, die damals größte deutsche Sprachgesellschaft, im Jahr 1676 verbürgt ist.<sup>944</sup>

## 6.5 Entstehungskontext und Adressatenkreis

Doch wie verhalten sich die zahlreichen werkimmanenten Hinweise auf einen gelehrten und internationalen Adressatenkreis nun zu den Kenntnissen über die frühe Provenienz der kleinteiligen Arbeiten Schweiggers, die aus schriftlichen Quellen gewonnen werden können? Können sie die Vermutung stützen, dass der Bildhauer gezielt für einen ausländischen Kunstmarkt und fürstliche Sammler produzierte?

Es ist bereits bei der Vorstellung der untersuchten Objektgruppen in Kapitel 3 darauf hingewiesen worden, dass sich keine zeitgenössischen Dokumente erhalten haben, die über den Kontext, in welchem die Medaillons und die Steinreliefs hergestellt wurden, Auskunft geben würden. Zwar existieren in Sammlungsinventaren einige wenige Einträge, die zu Schweiggers Lebzeiten datieren, doch verzeichnen diese weder Schweiggers Namen noch enthalten sie Informationen darüber, ob die Arbeiten als Schenkungen oder als Ankäufe in die Sammlung gelangten.

Zwei zeitgenössische Berichte liefern jedoch zumindest Anhaltspunkte zum Entstehungskontext und Adressatenkreis der Steinreliefs. So schrieb der Nürnberger Künstlerbiograph Andreas Gulden (1606–1683) in der Vita Georg Schweiggers seiner bis 1660 verfassten Fortsetzung der von Johann Neudörffer begründeten *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten*, dass die Reliefs für hohe Preise an ausländische Kunden verkauft worden seien.<sup>945</sup> Einen Hinweis auf eine bestimmte geographische Region oder konkrete Personen lieferte er dabei nicht. Etwas aussagekräftiger ist die Schweigger-Vita im 1675 herausgegebenen zweiten Teil der *Teutschen Academie* des deutschen Malers und Kunstschriftstellers Joachim von Sandrart. Darin heißt es, der Autor sei bei einer Auktion in Amsterdam so überzeugt von der Qualität zweier Tafeln mit der Geburt Johannes des Täufers gewesen, dass er mitgeboten habe.<sup>946</sup> Jedoch gibt auch Sandrart, der in den Jahren 1637 bis 1645 in Amsterdam lebte und sich in dieser Zeit vor

942 Die Identifizierung und Visualisierung der Text- und Bildquellen von Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie* war eines der Ziele von Sandrart.net, einem in den Jahren 2007–2012 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierten Forschungsprojekt, vgl. <http://www.sandrart.net/de/projekt/> (Zugriff vom 10.12.2021).

943 Zu Sandrarts kompilierender Methode in den Bildtafeln siehe Schreurs 2007, Thimann 2007, Schreurs 2010 a, insbesondere S. 239–253, Schreurs 2010 b, S. 250 und Ott 2012.

944 Vgl. Schreurs 2010 a, Kap. 2.1.1. Erste Kontakte und Aufnahme 1676.

945 Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828), S. 245: „Machte bei seinen jüngern Jahren ganze Historien von kleinen Figuren, halb rund in Stein, die an Ausländische in sehr hohem Werth verkaufft worden.“

946 TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 353: „Seine erste Werke hab ich zu Amsterdam gesehen/ da er in zweyen steinernen Täffelein die Geburt S. Johannis des Tauffers/ mit allen zugehörigen Personen in Bildern einer Spannen hoch/ so zierlich/ wol und fleißig vorgestellt/ daß ich dergleichen Arbeit in Stein niemals gesehen/ dannhero auch in einem Ausruff daselbst/ durch die Mänge der Liebhabere/ derselben auf 300. und 400. Gulden getrieben worden.“, zit. n. Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), <http://ta.sandrart.net/-text-581,22.04.2022>.

allem als Porträtist und Kunstvermittler betätigte,<sup>947</sup> keine genaueren Informationen über den Zeitpunkt oder den Ort der Auktion an.<sup>948</sup>

Im Folgenden sollen die heute bekannten Informationen zur Provenienz der Reliefs dahingehend geprüft werden, inwiefern sie die Angabe der zeitgenössischen Biographen, Schweigger habe seine Reliefs an ausländische Käufer adressiert, stützen oder konkretisieren können. Angesichts der gemäßigten Auftragslage während des Dreißigjährigen Krieges und der traditionell guten internationalen Vernetzung des Nürnberger Kunstbetriebs scheint die Vorstellung, dass der Bildhauer kleinformatige Objekte gezielt für den Export herstellte, grundsätzlich naheliegend.<sup>949</sup> Doch reicht dies nicht als Erklärung dafür aus, dass die Mehrheit von Schweiggers Reliefs – ausgenommen sind das Londoner Relief mit der *Geburt und Namengebung des Johannes*, das Hamburger *Kephalos und Prokris*-Relief und die *Heimsuchung Mariens* in Brügge – sowie die fünf für Schweigger gesicherten Bronzemedallions heute in den Nachfolgeinstitutionen fürstlicher Sammlungen aufbewahrt werden. Weiterhin gilt es Sandrarts Hinweis auf den Verkaufsort Amsterdam weiter nachzugehen, vor allem nach dem Befund, dass Schweiggers Reliefs stark von niederländischer Kunst beeinflusst sind. Produzierte der Nürnberger Bildhauer möglicherweise gezielt für den niederländischen Kunstmarkt?

Von den beiden bei Sandrart erwähnten Reliefs mit der *Geburt Johannes des Täufers* lässt sich heute nur noch eines nachweisen. Es handelt sich um diejenige Arbeit, die 1824 durch eine Schenkung von Richard Payne Knight in die Sammlungen des British Museum gelangte, wo sie bis heute aufbewahrt wird (Kat. S 5). Dazu, wo und unter welchen Umständen der 1750 geborene Kunstsammler das Relief erworben hatte, ist bislang kein Dokument bekannt geworden.<sup>950</sup> Jedoch findet sich 1988 bei Christian Theuerkauff der Hinweis, Knight habe das Relief Ende des 18. Jahrhunderts als Arbeit Albrecht Dürers erworben.<sup>951</sup> Zwar blieb Theuerkauff einen Quellennachweis schuldig, doch erscheint naheliegend, dass er seine Aussage auf Mary Heatons 1870 veröffentlichte Dürer-Monografie *History of the Life of Albrecht Dürer* stützte, in der das Londoner Johannes-Relief ausführlich gewürdigt wurde. Darin heißt es:

„It was acquired by Payne Knight in the Netherlands about the end of the last century for the sum of 500 l., and was bequeathed by him to the British Museum with the rest of his art collection.“<sup>952</sup>

Jüngst entdeckte Christian Tico Seifert im persönlichen Exemplar von William Bell Scotts 1869 publizierter Monographie *Albert Durer. His Life and Works* eine handschriftliche Anmerkung des Autors, die besagt, Payne Knight habe das Relief Ende des 18. Jahrhunderts für die Summe

947 Vgl. Klemm 2005.

948 Dies macht er nur im Fall der am 9. April 1639 stattgefundenen Auktion der Kunstsammlung von Lucas van Uffelen (1580–1637), bei der er versuchte, Raffaels Bildnis des Baldassare Castiglione zu ersteigern, vgl. TA 1675, I, Buch 3 (Malerei), S. 55, <http://ta.sandrart.net/-text-142>, 22.04.2022.

949 Zum Nürnberger Kunstbetrieb während des Dreißigjährigen Krieges siehe S. 48 f.

950 Zu Knights Sammlung siehe den von Nicholas Penny und Michael Clarke herausgegebenen Ausst. Kat. Manchester 1982, zu Schweiggers Relief im British Museum ebd., Kat.-Nr. 70, S. 145. Der Katalog befasst sich vornehmlich mit der Bedeutung Knights als Sammler antiker Kunst, Zeichnungen sowie Gemälden alter Meister. Dabei fällt Knights große Vielseitigkeit und Breite an Interessen und Sammlungsgegenständen auf. Ein Hinweis darauf, worin sein Interesse für Dürer begründet liegen könnte, konnte bislang nicht ausgemacht werden.

951 Vgl. Theuerkauff 1988 a, S. 70.

952 Heaton 1870, S. 238 f.

von 500 Pfund in Amsterdam erworben.<sup>953</sup> Weder Heaton noch Scott liefern einen Beleg für ihre Aussage. Die Frage, ob sich die von Heaton und Scott geäußerten Berichte über einen Ankauf des Reliefs in den Niederlanden auf Sandrarts *Teutsche Academie* stützen oder auf eine weitere, heute nicht mehr nachweisbare Quelle, muss daher offen bleiben.<sup>954</sup> Auch wenn bei Scott die präzisere Angabe des Kauforts Amsterdam (Heaton schreibt lediglich Niederlande), darauf hindeutet, dass den beiden Autoren unterschiedliche Quellen vorlagen, ist nicht auszuschließen, dass Scotts undatierte handschriftliche Notiz auf Heatons Bericht basiert.<sup>955</sup>

Auch für das Relief mit der *Heimsuchung Mariens*, das heute im Grootseminarie Ten Duinen in Brügge aufbewahrt wird (Kat. S 7), existieren Hinweise, dass es bereits kurze Zeit nach seiner Entstehung ins Ausland gelangt sein könnte. Eine lateinische Inschrift, die der britische Kunsthistoriker William Henry James Weale (1832–1917) in der dritten Auflage seines Reiseführers *Bruges et ses Environs* von 1875 im Zusammenhang mit dem Relief zitiert, besagt, dass ein gewisser Engelbert van der Woude es der Brügger Abtei Ten Duinen im Jahr 1714 überlassen habe.<sup>956</sup> Zwar macht Weale keine genaueren Angaben dazu, wo die Inschrift angebracht war und es kann heute nicht mehr nachvollzogen werden, wo sie sich befunden haben könnte, doch besteht kein Anlass, den Hinweis nicht ernst zu nehmen.

Zu Engelbert van der Woude (1644–1721) Leben haben sich Dokumente im Archiv des Grootseminarie Ten Duinen in Brügge sowie im Brügger Stadtarchiv erhalten.<sup>957</sup> Mehrere Quellen bestätigen die in der von Weale zitierten Inschrift gemachte Angabe, Engelbert van der Woude sei zum Zeitpunkt der Schenkung ehemaliger Prior gewesen.<sup>958</sup> Der Anlass seiner Schenkung dürfte das 50. Jubiläum seiner Professio gewesen sein.<sup>959</sup>

Van der Woude war 1666 in das Kloster Ten Duinen eingetreten, das sich damals noch im 45 Kilometer von Brügge entfernten Koksijde befand, und hielt bis zu seinem Tod 1721 verschiedene Funktionen inne.<sup>960</sup> Er stammte aus einer wohlhabenden Brügger Familie, wie aus der Übersicht über den Güterbestand hervorgeht, die anlässlich seines Eintritts in das Kloster aufgestellt wurde und heute im Stadtarchiv Brügge aufbewahrt wird.<sup>961</sup> Das umfang-

953 „Bequeathed by Pane Knight to the Museum. He bought it in Amsterdam for £ 500.“, vgl. Scott 1869, Exemplar der British Library London, Sign. C.61.b.8, S. 229, handschriftliche Anmerkung zit. n. Seifert 2013, S. 1067, Anm. 51.

954 Auch in den Museumsunterlagen haben sich keine Angaben über Knights Ankauf erhalten, freundliche Mitteilung von Dora Thornton vom British Museum.

955 Zum Verhältnis von Scotts und Heatons fast zeitgleich erschienenen Publikationen siehe Seifert 2013, S. 1066.

956 Weale 1875, S. 218. Die dort zitierte Inschrift lautet: „Pro monasterio suo Dunensi procuravit hanc imaginem Fr. Engelbertus van der Woude Exprior Dunensi nona Ianuarii anni 1714. Requiescat in pace.“

957 Brügge, Stadsarchief: „Doo-, Trouwen en Begraafboeken, Nr. 48: „12 October 1644 baptisatus est Ingelbertus Ignatius filius M(agist)ri Adriani wander Woude et Jacobae Davis coniugum, susceptoribus Ingelberto Stoet et xxxv van Mourisse“. Archief Grootseminarie Brugge, 134/58 bis, Necrologium Dunense. Hierin heißt es in einem Eintrag zum Jahr 1721: „6 Juny oblit Brugis in infirmitorio nonnus Engelbertus Van der Woude Jub.: rentarius et quondam prior, aetat. 78, prof. 56, sac. 52, jubil. 6.“

958 Neben dem Nekrolog (siehe Anm. 957) handelt es sich dabei um ein um 1740 erstelltes Verzeichnis, aus dem hervorgeht, dass Van der Woude von 1705–1710 Prior war; vgl. Archief Grootseminarie Brugge, *Handschriften*, 163/88, f. 314v. Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Jan Van Acker.

959 Archief Grootseminarie Brugge, *Ten Duinen-Ter Doest*, B2771, 18 juni 1714. Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Jan Van Acker.

960 Zur Geschichte des Klosters mit einem Verzeichnis der relevanten Quellen und Ausführungen zu den aus ihm hervorgegangenen Gelehrten, Künstlern und Äbten siehe *Monasticon belge*, hrsg. vom Centre national de recherches d'histoire religieuse, Teil 3 Province de Flandre Occidentale, Bd. 2, Liège 1966, S. 354–445 (Abbaye des Dunes, à Koksijde et à Bruges).

961 Brügge, Stadsarchief, Staten van goed, 2de reek, Nr. 5939, 1666.

reiche Dokument, in dem neben allen Besitztümern wie Immobilien und Grundstücken auch regelmäßige Einnahmen sowie Zahlungsverpflichtungen erfasst wurden und die für den Eintritt in die Abtei zu leistenden Ausgaben für Studium, Mobiliar und Kleidung detailliert aufgeführt sind, enthält jedoch keinen Hinweis auf den Besitz von Kunstwerken.<sup>962</sup> Somit scheint van der Woude erst während seiner Zeit in der Abtei in den Besitz des Reliefs gelangt zu sein und darüberhinaus weitere Kunstwerke gesammelt zu haben, wenn man seinem Lebenslauf Glauben schenken möchte, den der Brügger Künstlerbiograf Pieter Le Doulx Ende des 18. Jahrhunderts verfasste.<sup>963</sup> Darin heißt es, dass der Mönch als Miniaturmaler tätig gewesen sei und einen großen Schatz an Kunstwerken besessen habe.<sup>964</sup> Wie er in den Besitz dieser Werke gelangte und wie sich dies mit dem eigentlich besitzlosen Leben eines Mönches vereinbaren ließ, ist unklar. Bekannt ist hingegen, dass sich van der Woude in einem sehr kunstaffinen Umfeld bewegte.<sup>965</sup> Die konkreten Umstände, unter denen der Mönch in den Besitz des Reliefs gelangte, bleiben jedoch im Dunkeln. Da das Thema der *Heimsuchung Mariens* im Besitz eines Mönches eher ungewöhnlich erscheint, könnte man die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass das Relief ursprünglich einer seiner beiden Schwestern, die Maria hießen, gehörte und nach deren Tod in Engelberts Besitz kam. Diese Annahme lässt sich bislang jedoch nicht erhärten.<sup>966</sup> Auch wenn also heute nicht mehr geklärt werden kann, wann genau und auf welchem Weg das Relief nach Flandern kam, ist nicht auszuschließen, dass es bereits früher, eventuell unmittelbar nach seiner Entstehung, in die Region vermittelt wurde.

Schließlich sei ein Blick auf die heute konstruierbare Provenienz von Schweiggers kleinplastischen Werken in den Sammlungen in Wien und in Braunschweig geworfen.

Das 1643 gearbeitete Medaillon-Porträt Kaiser Ferdinands III. aus Solnhofener Stein (Kat. S 8) ist der früheste Hinweis für einen Kontakt des Bildhauers mit dem Kaiserhaus, auch wenn das Relief erst 1753 im Besitz der Habsburger verbürgt ist, wie Marquard Herrgotts Erwähnung und Abbildung in der *Nummotheca Principium Austriae* belegt (Abb. 203). Hans Weihrauch zog in Erwägung, dass es sich bei dem Relief um das Modell für eine repräsentative Medaille gehandelt haben könnte, deren Ausführung Christoph Ritter als Auftragsarbeit für den kaiserlichen Hof vornahm.<sup>967</sup> Zusammen mit drei Johannes-Reliefs des Kunsthistorischen Museums Wien (Kat. S. 9, S 10 und S 13) befand es sich ursprünglich in der von Erzher-

962 Für die freundliche Unterstützung bei meinen Recherchen im Brügger Stadtarchiv danke ich Noël Geirnaert.

963 Pieter Le Doulx: *Levens der konst-schilders, konstenaers en konstenaeressen. Soo in't schilderen beeld-houwen als ander konsten de welke van de Stadt van Brugge gebooren syn, ofte aldaer hunne konsten geoeffent hebben; verrykt met veel aenmerkeyke en historyke aenteekeningen, getrokken uyt verscheyde chryvers, hand-schriften en andere bewys-stukken opgesteld door P: Le Doulx*, Brügge, Stadsarchief, Ende 18. Jahrhundert, collectie Handschriften (reeks 539 van het Oud Archief), hs. 18 en Archief van de Academie nr. 230 (reeks 409 van het Oud Archief), ein nach Künstlern durchsuchbares Digitalisat des Manuskripts ist verfügbar unter: <https://erfgoedbrugge.be/pieter-le-doulx-vermaarde-bruggelingen/> (Zugriff vom 10.12.2021).

964 „Hij was een bijzonder minnaar der schilderkonste en heeft veel schone stukken gemaakt, namenlijk in miniature, bezittende eenen grooten schat van uitnemende konststukke“, zit. n. Le Doulx, S. 222.

965 So war etwa im Jahr 1664 der Landschaftsmaler Donatiaan van den Bogaerde (1644–1695) in die Abtei eingetreten und die Maler Jacques d'Arthois (1636–1697) und Balthasar d'Hooghe (1636–1697) fertigten Arbeiten für die Abtei an; vgl. Lobelle-Caluwé 2002.

966 Engelbert hatte eine Schwester namens Maria, die am 18.01.1646 getauft wurde und eine Halbschwester desselben Namens, die am 29.03.1649 getauft wurde. Beide Frauen waren verheiratet, doch nur eine ist in den Brügger Begräbnisbüchern nachweisbar. Sie starb am 23.03.1708.

967 Weihrauch 1954, S. 96.

zog Ferdinand II. (1529–1595) begründeten Sammlung in Ambras<sup>968</sup> und gelangte erst im 19. Jahrhundert nach Wien. Darüber, wann und unter welchen Umständen die Werke nach Ambras gelangten, sind bislang keine Dokumente bekannt geworden.

Das vierte heute im Wiener Kunsthistorischen Museum aufbewahrte Johannes-Relief, die im Jahr 1648 entstandene *Johannespredigt* (Kat. S 12), wurde dagegen bereits 1659 im Inventar Erzherzog Leopold Wilhelms aufgeführt.<sup>969</sup> Damit handelt es sich um das früheste heute bekannte schriftliche Zeugnis über den Aufbewahrungskontext einer Arbeit Schweiggers überhaupt. Das Inventar war anlässlich der Errichtung einer Gemäldegalerie in der Wiener Stallburg erstellt

worden, nachdem Leopold Wilhelm aus den Spanischen Niederlanden zurückgekehrt war, wo er während seiner Tätigkeit als Statthalter in den Jahren 1647 bis 1656 eine umfangreiche Kunstsammlung aufgebaut hatte.<sup>970</sup> Dies deutet darauf hin, dass auch das Relief von Georg Schweigger nicht auf direktem Wege von Nürnberg, sondern über die Niederlande nach Wien gelangt sein könnte. Es haben sich mehrere Briefe des Erzherzogs an seinen Bruder in Wien, Kaiser Ferdinand III., erhalten, in denen er begeistert das reiche Angebot des flämischen Kunstmarkts schildert.<sup>971</sup> Dieses lässt sich teilweise mit der Zerschlagung etlicher englischer Kunstsammlungen nach der Hinrichtung des englischen Königs Karl I. im Jahr 1649 erklären, welche die Ermordung zahlreicher englischer Adelige zur Folge hatte.<sup>972</sup> In Leopold Wilhelms Briefen an seinen Bruder ist jedoch vornehmlich von Gemälden die Rede, wohingegen Skulpturen und Kunsthandwerk nicht explizit erwähnt werden. Zwar erteilte der Erzherzog auch Aufträge an Bildhauer wie beispielsweise Jérôme Duquesnoy und François Dieussart, die Porträtbüsten von ihm schufen, die größte Aufmerksamkeit scheint er jedoch der Einrichtung einer Gemäldegalerie gewidmet zu haben. Dieser Eindruck wird gestützt von den Rechnungen des Kammerdieners Ebersberg und des Hofpfennigmeisters Mätz sowie von umfangreicher Korrespondenz zu Ankäufen und Schenkungen, die Franz Mareš ausgewertet hat.<sup>973</sup> Das besondere Interesse des Erzherzogs für die Malerei bezeugen auch die Galeriebilder, die David Teniers der Jüngere zwischen 1651 und 1653 für ihn ausführte, sowie das Projekt des *Theatrum*



Abb. 203 Abbildung von Schweiggers Medaillonbildnis Kaiser Ferdinands III. (Kat. S 8), in: Herrgott 1753 II, Tf. XXXIV, XXV

968 Zur Geschichte und zu den Beständen der Ambraser Sammlung noch immer grundlegend Schlosser 1978, S. 45–118.

969 Inventar Leopold Wilhelm 14.06.1659, Verzeichnusz der stainenenen, metallenen Statuen, anderer Antiquitäten vndt Figuren, S. 449, Nr. 143:

„Ein Stuckh von Stain geschnitten, warin der heyl. Johannes Baptista in der Wüsten prediget. In einer schwartzen Ramen von einem moderno nürnbergischen Maister, 1 Span 3 Finger hoch vndt braidt 1 Span genaw.“

970 Zu Erzherzog Leopold Wilhelm siehe Schreiber 2004. Zu seinem Wirken als Mäzen und Sammler vor allem Kapitel 6, S. 89–129.

971 Einige Auszüge aus Leopold Wilhelms persönlichen Briefen bei Schreiber 2004, S. 94–96.

972 Schreiber 2004, S. 98 f.

973 Neben Gemälden beziehen sie sich auf Tapeten und Gobelins. Leider hat sich darin kein Hinweis auf das Relief erhalten; vgl. Mareš 1887, S. 343–363.



*Pictorium*, ein illustriertes Verzeichnis der italienischen Gemälde Leopold Wilhelms.<sup>974</sup> Über die Frage, auf welchem Weg genau Schweiggers Relief in die Sammlung Leopold Wilhelms gelangte, ob es aus dem Bestand einer zerschlagenen englischen Sammlung, von einem Nürnberger oder lokalen Kunstagenten oder einer Privatperson an Leopold Wilhelm vermittelt oder geschenkt wurde, lässt sich heute nur noch mutmaßen.<sup>975</sup> Nicht ausgeschlossen werden kann zudem die Möglichkeit, dass Leopold Wilhelm das Relief im Zeitraum zwischen seiner Rückkehr aus den Niederlanden im Jahr 1656 und der Abfassung des Inventars 1659 erwarb. In dieser Zeit unternahm der Erzherzog Reisen in die Bistümer Ölmütz und Breslau und begleitete im Jahr 1658 seinen Neffen Leopold I. auf der Rückkehr von der Kaiserkrönung in Frankfurt,<sup>976</sup> die auch durch Nürnberg führte, eine Stadt, zu der das Kaiserhaus gute Beziehungen unterhielt.<sup>977</sup> Verwunderlich bleibt, dass das Relief im Inventar von 1659 als Werk „von einem moderno nürnbergischen Meister“ und nicht mit dem Namen Georg Schweigger verzeichnet ist, obwohl der Bildhauer zuvor bereits eine Bronzestatuette des Kaisers (Kat. B 7) gefertigt hatte und dadurch zumindest ab 1656 am Wiener Hof namentlich bekannt war.<sup>978</sup> Dies lässt sowohl die Möglichkeit, dass die Arbeit vom Bildhauer selbst, beispielsweise als Schenkung, an Leopold Wilhelm herangetragen wurde, als auch die Vorstellung eines Ankaufs vor Ort in Nürnberg eher fraglich erscheinen.

Ein genauerer Blick auf die Sammlungen der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg des Hauses Wolfenbüttel scheint aus dem Grund besonders lohnenswert, weil das Herzog Anton Ulrich-Museum neben zwei signierten Reliefs (Kat. S 6 und S 11) und zwei eigenhändigen Bildnismedaillons Schweiggers (Kat. B 4 und B 5) auch das repräsentativste gemalte Porträt des Bildhauers von Gottfried Kneller besitzt (Kat. P 6).

Während die Bronze-Medaillons mit den Bildnissen Martin Luthers und Erasmus von Rotterdams bereits im Inventar von 1787 Erwähnung fanden, wurden das *Kephalos und Prokris*-Relief und das Relief mit der *Johannespredigt* zum ersten Mal im Inventar des Kunst- und Naturalienkabinetts Herzog Karls I. von 1798 aufgeführt, wobei das *Kephalos und Prokris*-Relief als eine Arbeit Georg Schweiggers verzeichnet ist, das Johannesrelief hingegen als Arbeit Albrecht Dürers. Dafür, dass sich zumindest die *Johannespredigt* schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Schloss Salzdahlum befand, spricht eine Passage in den Reisebeschreibungen von Zacharias Konrad Uffenbach, der 1709 mit seinem Bruder das Schloss besuchte. Wie schon an anderer Stelle betont wurde, dürfte es sich bei dem im sechsten Kabinett erwähnten „Johannes in der Wüsten predigend, von Albrecht Dürer klein in Holz geschnitten“ trotz der abweichenden Materialbezeichnung um das Relief von Georg Schweigger handeln.<sup>979</sup> Gottfried Knellers Porträt von Schweigger befand sich zu dieser Zeit ebenfalls schon in Salzdahlum, wie die Erwähnung des Gemäldes im Katalogteil von Tobias Querfurts um 1710 veröffentlichter *Kurtze[r] Beschreibung des Fürstl. Lust-Schlusses Saltzdahlum* belegt.<sup>980</sup>

974 David Teniers: *Theatrum Pictorium*, Antwerpen 1660.

975 Zur internationalen Ausrichtung des Nürnberger Kunsthandels siehe Kapitel 2.2 dieser Arbeit, hier besonders S. 44 f.

976 Vgl. Mareš 1887, S. 355 f.

977 1645 besuchte Erzherzog Leopold Wilhelm, 1658 Kaiser Leopold I. die *Bibliotheca Reipublicae Norimbergensis in Monasterio Praedicatorum*, vgl. Jürgensen 2002, S. 19 f.

978 Ein im Hofkammerarchiv erhaltener Rechnungsbeleg aus dem Jahr 1656 dokumentiert die Zahlung von 600 fl. an den Bildhauer; vgl. Kat. B 7.

979 Uffenbach 1753, S. 336; vgl. auch Johanna Lessmann in Ausst. Kat. Braunschweig 1983, S. 156 und Anm. 31.

980 Querfurt 1710, fol. C4r.

Zu welchem Zeitpunkt genau vor 1709/10 Schweiggers Werke in die Sammlungen der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg des Hauses Wolfenbüttel gelangten, lässt sich heute allerdings nicht mehr sagen.<sup>981</sup> Für die Möglichkeit, dass sie bereits kurz nach ihrer Entstehungszeit, also in den 1630er/40er Jahren dorthin kamen, sprechen mehrere Argumente: In diesen Jahren wurde das Haus von Herzog August dem Jüngeren regiert (1597–1666, reg. ab 1635), der mit einer großen Leidenschaft Bücher, technische Geräte und Kunstkammergegenstände sammelte.<sup>982</sup> Ein besonderes Interesse des Herzogs galt Albrecht Dürer, wie beispielsweise der Erwerb der *Vier Bücher von menschlicher Proportion* im Jahr 1652 für 200 Reichsthaler belegt.<sup>983</sup> Zudem unterhielt der Herzog Beziehungen zu zahlreichen Nürnberger Persönlichkeiten, wie beispielsweise seinem Korrespondenten Georg Forstenheuser (1584–1659), der ihn beim Ankauf von Büchern für die Bibliothek, aber auch von Kunst und kunsthandwerklichen Objekten unterstützte.<sup>984</sup> Es ist aber auch denkbar, dass Schweiggers Werke über einen der beiden aus Nürnberg stammenden Prinzenerzieher nach Wolfenbüttel gelangten: in den Jahren 1645–46 war Sigmund von Birken (1626–1681), ab 1648 Hieronymus Imhof (1606–1668) in dieser Funktion am Hofe Augusts tätig.<sup>985</sup>

Die zahlreichen Verbindungen nach Nürnberg und Augusts großes Interesse an Kunstgegenständen lassen es also durchaus realistisch erscheinen, dass die Reliefs bereits wenige Zeit nach ihrem Entstehen nach Braunschweig oder Wolfenbüttel gelangten. Es muss jedoch auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass die Reliefs erst im späteren Verlauf des 17. Jahrhunderts und nicht auf direktem Wege aus Nürnberg nach Braunschweig kamen, weshalb auch die Sammlungen der Söhne Herzog Augusts in den Blick zu nehmen sind.

Für Augusts zweiten Sohn, den späteren Herzog Anton Ulrich (1633–1714), ist bereits im Jahr 1663 ein Raritätenkabinett belegt.<sup>986</sup> Schon vor dem 1688 begonnen Schlossbau in Salzdahlum gab es einen Vorgängerbau, der „mit vielen Raritäten und Gemälden von unten bis obenwärts ausgefüllt“ war.<sup>987</sup> Nachrichten zu Aufträgen oder Erwerbungen haben sich allerdings kaum erhalten. 1709 bestanden die Sammlungsräume aus der Großen Galerie mit sechs an deren Rückseite gelegenen Kabinetten und der Kleinen Galerie mit zwei gegenüberliegenden Kabinetten. Die Kabinette an der Großen Galerie verwahrten Kunsthandwerk, Kleinplastik, Miniaturen, Fremdländisches und Naturalien. In der kleinen Galerie wurden Graphiken ausgestellt, wie Uffenbach berichtet:

„Unter diesen ware ein grosses (Portefeuille) voll von Albrecht Dürers Sachen; unter jenen aber die vortrefflichsten Italiänischen und Französischen Collectiones, als die Pieces du Cabinet zu Roy und dergleichen.“<sup>988</sup>

981 Zur Kunstammer der Sammlungen der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg des Hauses Wolfenbüttel siehe Walz 2000, S. 18–21.

982 Zu Herzog Augusts Faible für Zeitmesser, Musikautomaten, astronomische, geometrische, geodätische und optische Instrumente siehe Otte 1999.

983 Vgl. Berthold Hinz in Dürer 1528 (Ed. Hinz 2011), S. 358.

984 Zu Georg Forstenheuser siehe auch S. 45 dieser Arbeit.

985 Siehe Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1979, S. 249, zu Kat.-Nr. 507 (Maria Mundig). Silke Gatenbröcker hält es für die große Anzahl der Zeichnungen des Nürnberger Malers Michael Herr in der Braunschweiger Sammlung für möglich, dass sie durch Sigmund von Birken an den Hof vermittelt wurden; vgl. Gatenbröcker 1995, S. 149.

986 Zur Kunstsammlung Anton Ulrichs siehe Johanna Lessmann, [Sektion] D Anton Ulrich als Kunstsammler, II. „Kunstsachen und Seltenheiten“ in Ausst. Kat. Braunschweig 1983, S. 153–162.

987 Zit. n. Lessmann 1983, S. 153.

988 Uffenbach 1753, S. 322, zit. n. Lessmann 1983, S. 160.

Ein besonderes Interesse Anton Ulrichs für die Kunst Albrecht Dürers lässt sich bis in seine Kindheit zurückverfolgen: Ab 1643 erhielt der Prinz Fernunterricht durch den württembergischen Theologen und Hofprediger Johann Valentin Andreae (1586–1654).<sup>989</sup> Den Briefwechsel mit Augusts drei Söhnen sowie seiner ältesten Tochter publizierte Andreae in zwei Bänden, wobei der erste den drei Brüdern (Ulm 1649), der zweite Sibylle Ursula gewidmet ist (Ulm 1654). Aus einem der darin dokumentierten Briefe geht hervor, dass Andreae Anton Ulrich im Jahr 1646 einen Kupferstich von Dürer nach dem heiligen Eustachius schickte.<sup>990</sup> Bereits im Jahr 1644 hatte Andreae vom zehnjährigen Prinzen eine Federzeichnung nach Dürers Holzschnitt *Noli me tangere* der Kleinen Holzschnittpassion erhalten (Abb. 204).<sup>991</sup>

Doch auch Augusts dritter Sohn, Herzog Ferdinand Albrecht (1636–1687), eiferte seinem Vater in dessen Sammelleidenschaft nach.<sup>992</sup> Er besuchte auf Reisen zahlreiche Kunstkammern in Deutschland, darunter in Nürnberg, wo er Johann Michael Dilherr (1604–1669) kennenlernte, der seit 1646 erster Prediger von Sankt Sebald war und eine große Bibliothek und Kunstsammlung hinterließ.<sup>993</sup> Das Verzeichnis seiner Kunstkammer in Bevern aus dem Nachlassinventar von 1687<sup>994</sup> enthält zwar vorwiegend ethnologische, mineralogische und zoologische Raritäten, jedoch auch einige kunsthandwerkliche Arbeiten. Auch wenn keiner der Einträge sich mit einem der Werke von Schweigger in Verbindung bringen lässt, belegen die aufgeführten Arbeiten der Nürnberger Wachsbossiererin Anna Maria Braun,<sup>995</sup> „ein Stein in Größe eines Ganß-Eys, so vermuthlich Dr. Sauberto zu Nürnberg aus-

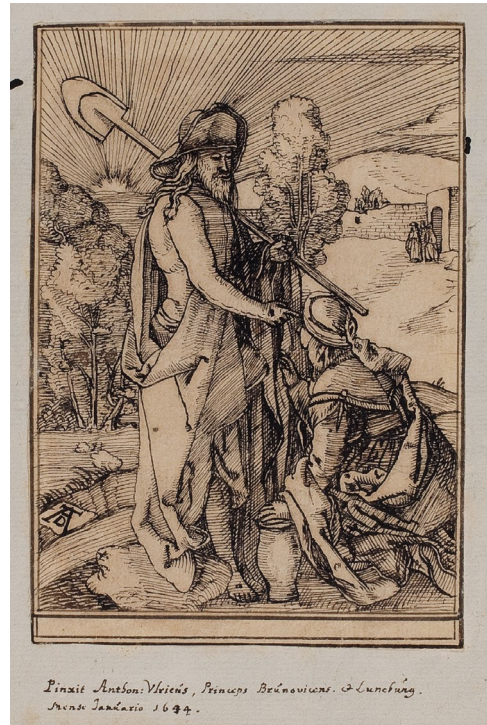


Abb. 204 Herzog Anton Ulrich, Christus und Maria Magdalena, *Noli me tangere*, Federzeichnung mit Tusche, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek

989 Ausst. Kat. Braunschweig 1983, Kat.-Nr. A 6 (Johanna Lessmann)

990 Andreae schreibt am 8. November 1646 an Anton Ulrich, dass er außer dem Heiligen Eustachius, den er ihm schon als Geschenk gesandt habe, für ihn noch anderes Gesammeltes bereithalte. Anton Ulrich bedankt sich in einem Brief an Andreae am 10. November 1646 für einen Kupferstich, der am Unterrand das Monogramm AD trage, jenes Nürnberger Malers, den man nur neben Zeuxis und Parrhasius stellen könne; Briefwechsel in Selenia Augustalia Johannis Valentin Andreae, Ulm 1649, S. 200 f.; vgl. Ausst. Kat. Braunschweig 1983, Kat.-Nr. A 9 (Johanna Lessmann).

991 Herzog Anton Ulrich, Christus und Maria Magdalena, *Noli me tangere*, Federzeichnung mit schwarzer Tusche, Kopie nach Dürer, doppelt gerahmt mit Fußleiste, 137 × 95 mm, aufgeklebt; Schriftzug Andreaes: „Pinxit Anthon: Vlricus, Princeps Brunovicens. et Luneburg. Mense Januario 1644, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 96. 4 Extrav.; vgl. Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1979, Kat.-Nr. 516 mit Abb.

992 Vgl. Kapitel „Die Kunstkammer zu Bevern“ in Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988, S. 114–130.

993 Adalbert Elschenbroich: „Dilherr, Johann Michael“, in: Neue Deutsche Biographie 3 (1957), S. 717–718 [Onlinefassung]; <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118525697.html> (Zugriff vom 10.12.2021).

994 Abgedruckt im Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988, S. 125–128.

995 Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988, Kat.-Nr. 136/137.

geschnitten“,<sup>996</sup> sowie „Ein Schächtelgen mit alten Korn, so zu Nürnberg anno 1347 aufgeschüttet“,<sup>997</sup> einmal mehr den regen Austausch des Braunschweig-Wolfenbütteler Herzogtums mit Nürnberg.

Die gesichteten Quellen untermauern die zeitgenössischen Berichte Guldens und Sandrats hinsichtlich ihrer Angaben, dass zumindest einige Reliefs schon zu Schweiggers Lebzeiten ins Ausland gelangten. Bei der Erwähnung der *Johannespredigt* im Inventar Erzherzog Leopold Wilhelms aus dem Jahr 1659 handelt es sich um den bislang frühesten bekannten Nachweis eines Schweigger-Reliefs in einer fürstlichen Sammlung. Er legt nahe, dass auch die anderen Reliefs bereits im 17. Jahrhundert in die fürstlichen Sammlungen von Ambras und Braunschweig-Wolfenbüttel eingingen, auch wenn die erhaltenen Dokumente erst Jahrzehnte später datieren.

Die genauen Umstände, wie die Arbeiten in den Besitz der Fürsten kamen, lassen sich heute nicht mehr rekonstruieren. Es gibt keinerlei Anhaltspunkte, dass sie als Auftragswerke für ihre späteren Besitzer angefertigt wurden. Dies schließt aber nicht aus, dass Schweigger seine Reliefs im Auftrag von Kunstagenten oder Personen herstellte, welche die Objekte dann gezielt an die entsprechenden Höfe herantrugen. Bemerkenswert ist, dass in den allermeisten Fällen bereits wenige Jahre oder Jahrzehnte nach der Produktion der Reliefs nicht mehr bekannt (oder nicht von Belang) war, dass sie von Georg Schweigger stammten. Entweder schrieb man, die Reliefs seien von einem modernen Nürnberger Meister gearbeitet, wie im Wiener Inventar von 1659,<sup>998</sup> oder sie wurden als Dürer-Arbeiten aufgeführt, wie Uffenbachs Reisebericht von 1709 und das Inventar der Braunschweiger Sammlung von 1798 belegen.<sup>999</sup> Nur im Fall des Braunschweiger *Kephalos und Prokris*-Reliefs ist bereits im frühesten bekannten Dokument zu diesem Objekt aus dem Jahr 1798 korrekt der Name Schweigger vermerkt.<sup>1000</sup> Damit handelt sich zugleich um die früheste Erwähnung des Nürnberger Bildhauers in einem Sammlungsinventar überhaupt.

Während das ausgeprägte Sammlungsinteresse für Dürer und die vielfältigen Beziehungen zu Nürnberg im Fürstentum Braunschweig-Wolfenbüttel dafür sprechen, dass Schweiggers Werke in diesem Fall direkt an den Hof herangetragen wurden, sprechen die Dokumente zum Brügger und das Londoner Relief dafür, dass der Bildhauer zumindest einige seiner Werke gezielt für den niederländischen Kunstmarkt produzierte. Im Fall der Schweiggerschen Objekte in Ambras und Wien ist dagegen sowohl denkbar, dass sie von Nürnberg aus direkt an den Kaiser vermittelt wurden, da Schweigger zumindest später nachweislich mit dem Hof in Verbindung stand, als auch, dass sie ebenfalls über den (niederländischen) Kunstmarkt in die Habsburger Sammlungen gelangten. Diese Ergebnisse fügen sich gut zu dem im Verlauf der Arbeit wiederholt gemachten Befund, dass Schweiggers Werke thematisch und konzeptionell an die zeitgenössische europäische Kunst anknüpfen und auch in der technischen Ausführung höchsten Ansprüchen gerecht werden.

996 Verzeichnis der Bevernischen Kunstkammer aus dem Nachlassinventar von 1687, S. 100, zit. n. Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988, S. 126.

997 Ebd., S. 101.

998 Vgl. Kat. S 12.

999 Vgl. Kat. S 11.

1000 Vgl. Kat. S 6.

## 7 Schweiggers Tätigkeit nach dem Friedensschluss von 1648 – neue Aufgaben, neue Vorbilder?

Mit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges veränderte sich Georg Schweiggers künstlerisches Schaffen: Nachdem er über zehn Jahre lang fast ausschließlich kleinformatige Arbeiten aus Solnhofener Stein und Bronze hergestellt hatte, erweiterte sich das Spektrum an Materialien und Aufgaben binnen weniger Jahre erheblich. In den kommenden zwei Jahrzehnten erhielt der Bildhauer Aufträge für öffentliche Denkmalprojekte und Porträtbüsten sowie für großformatige Kreuzfixe. Als Auftakt für diese Entwicklung kann der Friedensexekutionskongress betrachtet werden, der zwischen April 1649 und Juli 1650 in Nürnberg stattfand und zu dem zahlreiche kaiserliche Botschafter sowie Gesandte aus Frankreich oder Schweden anreisten. Schon die Zeitgenossen haben die Bedeutung der Veranstaltung als wichtiger Impulsgeber für die in Nürnberg ansässigen und eigens angereisten Künstler, darunter Matthäus Merian der Jüngere und Joachim von Sandrart, herausgestellt.<sup>1001</sup> Auch die kunsthistorische Forschung hat auf die günstige Auftragslage aufmerksam gemacht, zu der die Zusammenkunft führte.<sup>1002</sup> So erteilte beispielsweise Pfalzgraf Karl Gustav von Zweibrücken-Kleeberg, Oberbefehlshaber der schwedischen Truppen in Deutschland, Joachim von Sandrart Aufträge für ein monumentales Reiterstandbild, eine Ansicht des Friedensmahls sowie zahlreiche Porträts von Teilnehmern des Friedensexekutionskongresses.<sup>1003</sup>

Vor diesem Hintergrund gilt es das Schweiggersche Œuvre erneut in den Blick zu nehmen. Es konnte bereits gezeigt werden, dass die kleinplastischen Arbeiten, die der Bildhauer während des Dreißigjährigen Krieges schuf, von der bisherigen Forschung zu unrecht als retrospektive Werke oder Arbeiten einer sogenannten „Dürer-Renaissance“ beurteilt wurden, da sie neben dem Rückbezug auf die Dürer-Zeit auch vielfältige aktuelle Bezüge aufweisen. Bereits aus diesem Grund ist die von Margarete Schuster vorgenommene Einteilung von Schweiggers Werk in zwei Gruppen – retrospektive Werke einerseits und Werke des Zeitstils andererseits – nicht länger haltbar.<sup>1004</sup> Angemessener erscheint es, von zwei Phasen in Schweiggers Œuvre zu sprechen, die von unterschiedlichen Arbeitsbedingungen geprägt waren, so wie Dorothea Diemer dies getan hat.<sup>1005</sup> Dennoch wurden Schweiggers Arbeiten beider Phasen bislang nicht im Kontext des Gesamtwerkes betrachtet, was sowohl der Beurteilung der einzelnen Werke als auch des Gesamtœuvres hinderlich war. Daher soll das Augenmerk in der folgenden Darstellung auf die Charakteristika gelegt werden, welche beide Schaffensphasen miteinander verbinden.

1001 Zum Beispiel Sandrart in seiner *Teutschen Academie*, vgl. TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 344, <http://ta.sandrart.net/-text-572, 10.12.2021>.

1002 Vgl. Tacke 2012, S. 44 f.

1003 Vgl. Neville 2009, S. 63 mit Verweis auf Klemm 1986, S. 177–192. Zu Joachim von Sandrarts Friedensmahl zuletzt Andreas Curtius in Ausst. Kat. Nürnberg 2012, Kat.-Nr. 2.

1004 Vgl. Schuster 1965, Inhaltsübersicht.

1005 Diemer 1994, S. 192.



## 7.1 Kontakte nach Nordeuropa – eine Bildnisbüste für den späteren schwedischen König

Noch im letzten Kriegsjahr erhielt Schweigger den Auftrag, für das Grabmal des Johann Schlütter auf dem Nürnberger Johannisfriedhof seine erste Bildnisbüste zu fertigen (Kat. B 6).<sup>1006</sup> Bei der lebensgroßen Bronzestatue für den aus Lübeck stammenden Kaufmannssohn, der auf seiner Reise nach Italien in der Nähe von Nürnberg Opfer eines Raubüberfalls geworden war, handelt es sich nach Claudia Maué „um die bedeutendste bürgerliche Porträtplastik des 17. Jahrhunderts in Nürnberg“<sup>1007</sup> (Abb. 205). Das aufwändige Projekt ist das erste Vorhaben, an dem Schweigger nachweislich gemeinsam mit Vertretern anderer Gewerke tätig ist, eine Arbeitsform, die typisch für die kommenden Jahrzehnte werden soll. Mit einigen Personen wird der Bildhauer ab jetzt immer wieder zusammenarbeiten. So ist der Zeugmeister Johann Carl (1587–1665), der den Gesamtentwurf für das *Schlütter-Grabmal* lieferte,<sup>1008</sup> kurze Zeit später auch an den Planungen für das Friedensmonument beteiligt. Mit Christoph Ritter, der das Wachmodell für die *Schlütter-Büste* lieferte, die Schweigger zum Guss vorbereitete, wird Schweigger 1657/58 am *Tucher-Altar* und ab 1660 am *Neptunbrunnen* zusammenarbeiten.<sup>1009</sup> Der Rotgießer Johann Wurzelbauer, der den Guss der Büste ausführte, der Schreib- und Rechenmeister Ulrich Hofmann, der die Schrifttypen für die Bronzetafeln entwarf, und der Maler Michael Herr werden in späteren Quellen zwar nicht mehr gemeinsam mit Schweigger erwähnt. Dennoch weist ihre Zusammenarbeit auf das wachsende Netzwerk des Bildhauers hin.

Mit dem Auftrag für eine Bronzestatue des Pfalzgrafen Karl Gustav, dem Oberbefehlshaber der schwedischen Truppen in Deutschland und späteren schwedischen König Karl (X.) Gustav von Schweden (Kat. B 7), gelang Schweigger im Jahr 1649 ein weiterer Karrieresprung (Abb. 206). Die Plastik, die heute als Dauerleihgabe des Schwedischen Nationalmuseums in Schloss Drottningholm aufbewahrt wird, wurde vermutlich gemeinsam mit einer Büste der Königin Christina hergestellt, die sich jedoch nicht erhalten hat (Kat. V 3). Beide Büsten sind in den Inventaren der Kunstkammer von 1652 und 1702 verzeichnet, Dokumente, welche die genauen Umstände ihrer Entstehung erhellen würden, wurden bislang jedoch nicht bekannt.

Somit konnte Schweigger Erfahrungen, die er zunächst im Rahmen eines bürgerlichen Auftrags gesammelt hatte, nur kurze Zeit später bei einem wesentlich prestigeträchtigeren Projekt einbringen. Sicherlich kam ihm dabei zugute, dass er in Nürnberg für die Herstellung von Bronzestatuen konkurrenzlos war.<sup>1010</sup> Außerdem konnte er sich möglicherweise schon auf ältere Kontakte zu ranghohen schwedischen Kreisen berufen. Zwar spricht einiges dafür, dass es sich bei der 1633 geschaffenen Statuette von *König Gustav II. Adolf von Schweden auf dem Totenbett* (Kat. S 1) nicht um das Modell für eine geplante Ehrenkappelle in Lützen handelt, sondern um ein privates Andachtsstück, doch die Tatsache, dass es sich bis in das 19. Jahrhundert im Besitz der Wasa befand, lässt es wahrscheinlich erscheinen, dass das Werk von Beginn an für die Königsfamilie – Gustav Adolf hinterließ eine Frau und eine Tochter – oder eine Person im direkten Umfeld bestimmt war. Die auffällige Signatur spricht nicht allein für das

1006 Maué 1998 a, S. 255 ff.

1007 Ebd., S. 246.

1008 Eine Entwurfszeichnung hat sich im Kupferstichkabinett des Germanischen Nationalmuseums erhalten, Inv.-Nr. Hz 6924; vgl. Maué 1998 b, S. 20.

1009 Vgl. Kat. H 2 und Kat. B 8. Zu Christoph Ritter siehe auch Kap. II, 5, S. 62.

1010 Hans von der Pütt (1592–1653), der 1632 eine Bronzestatue von Gustav Adolf angefertigt hatte, musste Nürnberg im Jahr 1650 wegen liederlichen Lebenswandels verlassen; vgl. Grieb 2007, S. 1183.



Abb. 205 Georg Schweigger, Christoph Ritter, Johann Wurzelbauer, Bildnisbüste des Johann Schlütter, Bronze, 1647, Nürnberg, Johannisfriedhof (Kat. B 6)



Abb. 206 Georg Schweigger zugeschrieben, Büste des Pfalzgrafen Karl Gustav von Zweibrücken-Kleeburg, Bronze, 1649 (?), Stockholm, Nationalmuseum (Kat. B 16)

große Selbstbewusstsein des zu diesem Zeitpunkt erst 20-jährigen Bildhauers, sie kann auch als ein Hinweis auf einen hochgestellten Adressaten beziehungsweise Auftraggeber gewertet werden, bei dem er sich für weitere Aufgaben empfehlen wollte. Die Verbindung zu Schweden bestand offenbar noch lange weiter: In Andreas Guldens *Nachricht* wird berichtet, im Jahr 1667 habe ein Sohn des Generals Torstenson den Bildhauer aufgesucht.<sup>1011</sup>

## 7.2 Aufstieg zur lokalen Bildhauergroße – erste Aufträge für den Rat der Stadt Nürnberg

Auch wenn das Projekt nie realisiert werden sollte, zeigt Schweiggers Beteiligung an einem 1650 vom Rat der Stadt Nürnberg vergebenen Auftrag für den Entwurf eines Friedensdenkmals an, dass er zu diesem Zeitpunkt der erste Ansprechpartner für die relevantesten Bildhaueraufgaben der Stadt war.<sup>1012</sup> Kurz nach Abschluss des Friedensexekutionskongresses wollte Ottavio Piccolomini, Herzog von Amalfi und Oberbefehlshaber über die kaiserlichen Truppen, auf dem Schießplatz bei Sankt Johannis ein „gewisses Monument mit einer Inskription“

1011 Siehe Anhang, Q 15.

1012 Mehrere Autoren äußerten den Verdacht, dass der ab 1660 realisierte Neptunbrunnen die verspätete Verwirklichung des Friedensmonumentes sei. Obwohl schon Mummenhoff bemerkt hatte, dass in den Dokumenten aus dem Jahr 1650 an keiner Stelle von einem Brunnen die Rede ist, hielt er einen Zusammenhang zwischen den Planungen für das Friedensmonument und den Brunnen für möglich. Weihrauch wies darauf hin, dass auch wegen der Hügellage kein Brunnen auf dem Schießplatz geplant gewesen sein könne; Weihrauch 1954, S. 104 f.

7 Schweiggers Tätigkeit nach dem Friedensschluss von 1648 – neue Aufgaben, neue Vorbilder?



Abb. 207 Peter Troschel, Ehrenpforte für Leopold I., Kupferstich, 1658



Abb. 208 Georg Schweigger oder Umkreis zugeschrieben, Zwei Gefangene, Ulme, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Kat. H 5)

errichten lassen, das an das feierliche Bankett erinnern sollte, welches Piccolomini am 4. Juli an dieser Stelle ausgerichtet hatte.<sup>1013</sup> Am 20. Juli 1650 beauftragte die Stadt Nürnberg Johann Carl, Rupprecht Hauer und Georg Schweigger per Ratsverlass, „unterschiedliche Entwürfe und Abrisse fürderlich zu machen“.<sup>1014</sup> Für die Annahme, dass Schweigger an dem Vorhaben maßgeblich beteiligt war, spricht die Tatsache, dass der Bildhauer als diejenige Person erwähnt wird, die im Fall von Nachfragen genauere Erläuterungen geben könne.<sup>1015</sup> Obwohl die Entwürfe bei Piccolomini ein positives Echo fanden, wurde das Projekt offenbar mit der wenige Wochen später erfolgten Abreise verworfen.<sup>1016</sup>

Acht Jahre später war Schweigger an der Errichtung einer Ehrenpforte für Leopold I. beteiligt, der auf seinem Rückweg von der Kaiserkrönung am 1. August 1658 in Frankfurt am Main Station in Nürnberg machte (Kat. V 5). Das Aussehen der temporär in der Nürnberger Burg-

1013 Vgl. Maué 1997, S. 81.

1014 Ratsverlass Samstag 20. July 1650, Staatsarchiv Nürnberg, 2374, Ratsverlässe; zit. n. Weihrauch 1954, S. 124.

1015 Montag 29 July 1650 „Ihro F. Gn.... auch den Schweickhard, Bildhauer, aufwarten zu lassen, damit Er eines und anderen Fallß do von nöthen, der structurae halben mehreren bericht erstatte.“ Nürnberg, Staatsarchiv, 2374 Ratsverlässe, zit. n. Weihrauch 1954, S. 124; Zur Einschätzung dieser Stelle vgl. auch Schuster 1965, S. 138 f.

1016 Weihrauch 1954, S. 104.

„Donnerstag 1 August

Herrn Georgen Imhoffs H. Hoch: welche mündlich referirt, dass des Herrn Duca D'Amalfi F. Gn. ihr die entwürff des monumenti Pacis wohl gefallen lassen, etc. etc.“ Nürnberg, Staatsarchiv, 2374 Ratsverlässe, zit. n. Weihrauch 1954, S. 124.

straße errichteten Pforte ist durch einen Stich Peter Troschels überliefert (Abb. 207).<sup>1017</sup> Aus einer Rechnung des Bildhauers geht hervor, dass er mit zahlreichen Figuren für die Ehrenpforte beauftragt war, darunter die bekrönenden Figurengruppen („vier Monarchien“, die vier Wappenschilder mit acht sitzenden „Kindlein“, zwei große Wappenschilder über dem mittleren Portal samt ihren Kronen sowie vier Sklaven oder Gefangene). Wenngleich sich keine der Skulpturen erhalten hat, und es sich auch bei den Schweigger zugeschriebenen Holzfiguren zweier gebeugter Sklaven nicht um Modelle für die Pforte handeln kann (Abb. 208), belegen die Quellen, dass Schweigger sein Betätigungsfeld nun also auch um ganzfigurige Skulpturen im großen Format erweitert hatte.<sup>1018</sup> Möglicherweise hatte sich der Bildhauer mit den unmittelbar zuvor gefertigten großformatigen Holzskulpturen in der Sebalduskirche für den Auftrag empfohlen (Kat. H 2 und H 3). Jedenfalls muss sich Schweigger, der bei der Ehrenpforte wieder mit Christoph Ritter und erstmals mit Georg Pfründt zusammenarbeitete,<sup>1019</sup> für den Rat der Stadt Nürnberg erneut als verlässlicher Partner erwiesen haben, denn nur zwei Jahre später erteilte dieser ihm gemeinsam mit Ritter den Auftrag für den Neptunbrunnen.



Abb. 209 Georg Schweigger, Wolff Hiernoymus Herold (?), Büste Kaiser Ferdinands III. im Feldharnisch, Messing, 1655, Wien, Kunsthistorisches Museum (Kat. B 7)

### 7.3 Verbindungen zum deutschen Kaiserhaus

Offenbar war es für den Bildhauer unproblematisch, zugleich Aufträgen für die ehemals gegnerischen Parteien der Schweden und der Habsburger nachzukommen. Auch die unterschiedliche Konfession stellte kein Hemmnis dar, für den römisch-deutschen Kaiser tätig zu werden,

1017 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HB 27060, Kaps. 1217. Der Stich zeigt eine breit gelagerte, dreiachsige Schauarchitektur mit einer höheren bogenförmigen Mittelöffnung und zwei niedrigeren Seitendurchgängen. Während oberhalb der Frieszone der Seitenachsen je eine stehende Skulptur mit Postament aufgestellt war, saßen zu dessen Seiten zwei Sklavenfiguren. Über dem Bogen der Mittelachse befand sich eine Attika mit Inschriftentafel, auf der eine Musikantenloggia gebaut war, deren Dach wiederum als Sockel für drei Skulpturen fungiert, die das Monument bekrönten. Laut Margarete Schuster wurde für die Ehrenpforte das architektonische Gerüst einer Ehrenpforte für Kaiser Karl V. weiterverwendet, deren Konzeption von 1541 stammt, jedoch zu den Einzügen der Kaiser in den Jahren 1570 und 1612 verändert worden war; vgl. Schuster 1965, S. 128. Geändert wurde nur der dekorative Schmuck, der sich jeweilig mit dem Geschmack und den verschiedenen Zeiten wandelte, vgl. Schulz 1933, S. 131 und 139.

1018 Zu sehr unterscheiden sie sich in ihrer Haltung von denjenigen Figuren, die in Troschels Stich zur Abbildung kommen. Im Gegensatz zu ihnen sitzen die beiden Sklaven gebeugt, wobei die Beine lang ausgestreckt sind. Christian Theuerkauff vermutete aufgrund ihrer Haltung einen Denkmalsockel als Bestimmungsort für die Figuren; vgl. Theuerkauff 1974, S. 66. Claudia Maué teilte diese Auffassung (Maué 1997, S. 81).

1019 Ein von dem Baumeister Friedrich Volckamer unterzeichnetes Dokument führt die Namen der drei Künstler auf; StAN, Nürnberger Stadt-Rechnungsbelege, 54 a II, Rep.Nr. 912/1.

denn nur wenige Jahre nach der Büste für den Generalissimus der schwedischen Truppen führte Schweigger 1655 eine Bildnisbüste für Kaiser Ferdinand III. aus, die erstmalig 1677 in einem Inventar der Schatzkammer erwähnt wird (Abb. 209).<sup>1020</sup> Doch auch die Verbindung zum deutschen Kaiserhaus wurde vermutlich nicht erst nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges geknüpft, sondern existierte wohl schon während des Krieges. Bereits im Jahr 1643 hatte Schweigger ein Medaillon-Porträt des Kaisers aus Solnhofener Stein angefertigt (Kat. S 8). Zudem deutet die Tatsache, dass in der Kunstkammer des Wiener Kunsthistorischen Museums vier Reliefs der Johannes-Folge aufbewahrt werden, die aus altem Sammlungsbestand stammen, darauf hin, dass sie möglicherweise schon zu Schweiggers Lebzeiten in den Besitz der kaiserlichen Familie gelangten, auch wenn dies nur für ein Relief belegt werden kann (Kat. S 12).<sup>1021</sup>

## 7.4 Sakrale Werke für bürgerliche und kirchliche Auftraggeber

Einem weiteren Betätigungsfeld Georg Schweiggers entstammen die sakralen Werke, die der Bildhauer in den späten 1650er Jahren im Rahmen von zwei bürgerlichen Stiftungen für Sankt Sebald schuf. Hier war Schweigger für den Skulpturenschmuck des Familienaltars der Tucher sowie der vom Leipziger Bürger Benedikt Winkler gestifteten Kanzel verantwortlich.

Der 1657 neu gestaltete *Tucher-Altar*, über dessen ursprüngliches Aussehen eine Zeichnung aus dem späten 18. Jahrhundert Auskunft gibt (Abb. 210),<sup>1022</sup> bestand aus einem von Matthäus Merian dem Jüngeren gemalten *Ecce Homo* (Abb. 211) sowie einer aufwändigen plastischen Rahmenarchitektur mit gedrehten Säulen und einem gesprengten Giebel, der von der Statue eines Christusknaben bekrönt wurde.<sup>1023</sup> Christoph Ritter lieferte das vergoldete Laubwerk aus Blei und die beiden Säulen.<sup>1024</sup> Beim Skulpturenschmuck, von dem sich die Figur eines Christusknabens, zwei Engelsköpfe und ein Wappenschild erhalten haben, handelt es sich um die frühesten großformatigen und vollrunden Arbeiten aus Holz, die für Schweigger belegt sind (Abb. 212). In kleinem Format hatte der Bildhauer mit diesem Material jedoch schon während des Krieges Erfahrungen gesammelt, wie das Relief einer betenden Greisin aus dem Jahr 1641 belegt (Abb. 213). Nach dem *Schlütter-Grabmal* handelt es sich beim *Tucher-Altar* um das zweite Projekt, an dem Schweigger und Ritter gemeinsam beschäftigt waren.

Eine weitere leicht unterlebensgroße Skulptur eines Christus sowie Reliefs der vier Evangelisten schuf Schweigger 1659 für die neue Kanzel, die bei der Regotisierung der Kirche im

1020 Ähnliches ist auch für andere zeitgenössische Künstler belegt. So kam der reformiertgläubige Matthäus Merian Aufträgen von römisch-katholischer Seite, wie beispielsweise das Fürstbistum Bamberg, nach und malte der calvinistische Joachim von Sandrart Altarbilder für die Benediktiner/innenklöster in Eichstätt, Regensburg, Lambach und Waldhausen; vgl. Nieden 2002, S. 44 und Anm. 199 und 200. Zum speziellen Fall von Joachim von Sandrart siehe Meier 2012.

1021 Vgl. auch die Ausführungen in Kapitel 6 auf S. 247–249.

1022 StadtAN, Repertorium E 29/II FA Tucher Nr. 1610: Tucherische Monumenta in Nürnberger und auswärtigen Kirchen (St. Sebald, Lorenz, Egidien, Frauenkirche, Heil. Geist, Kapelle in der Grasersgrasse und in Maiach, Dom zu Regensburg, Kirche zu Hersbruck u. a.), Kolorierte Handzeichnungen aus dem Ende des 18. und Anf. des 19. Jahrhunderts, 72 Blätter, 1°. Anlässlich der Neuordnung des Archivs 1937 in einem Band vereinigt von Josef Rufmüller, Buchbindermeister am Germanischen National-Museum in Nürnberg, Blatt 1 Altar in der Sebalder Kirche.

1023 Matthäus Merian, *Ecce homo*, Öl auf Leinwand, 202 × 135 cm, Museen der Stadt Nürnberg/Museum Tucher-schloss und Hirsvogelsaal, Inv. Nr. 65 (Leihgabe der Evang.-Luth. Kirchengemeinde Nürnberg, St. Sebald); vgl. Nieden 2002, S. 82–84 und Kat.-Nr. 23.

1024 Schwemmer 1962, S. 56.





Abb. 210 Anonymer Zeichner, Tucheraltar, kolorierte Handzeichnung, Ende des 18./Anfang des 19. Jhs., in: Tucherische Monumenta in Nürnberg und auswärtigen Kirchen, Stadtarchiv Nürnberg



Abb. 211 Matthäus Merian d. J., Ecce Homo, Öl auf Leinwand, Museen der Stadt Nürnberg



Abb. 212 Georg Schweigger, Christus auf der Weltkugel, Lindenholz, 1657 oder 1658, Museen der Stadt Nürnberg (Kat. H 2)



Abb. 213 Georg Schweigger, Relief einer betenden Alten, Laubholz (Buchsbaum?), 1641, Basel, Historisches Museum (Kat. H 1)

19. Jahrhundert verdrängt wurde und von der sich lediglich die Figur des *Salvators* erhalten hat, die heute auf einer Empore an der Nordseite der Kirche aufgestellt ist (Abb. 214).

Darüberhinaus haben sich drei großformatige Kruzifixe erhalten, von denen zwei aufgrund der Bildhauersignatur sicher für Schweigger in Anspruch genommen werden können und einer aufgrund stilistischer Eigenschaften Schweigger zugeschrieben wird (Abb. 215–217). Zwar haben sich für den Kruzifixus aus Holz, der sich heute in der Barmherzigen Kirche in Graz befindet (Abb. 215), den 1685 von Hieronymus Wolf und Balthasar Herold gegossenen Kruzifixus, der über dem Hauptaltar von St. Kastor in Koblenz hängt (Abb. 216), und den Bronze-Kruzifixus in der Pfarrkirche San Bartolomeo von Bannio Anzino im Piemont (Abb. 217) keine Anhaltspunkte über die Auftraggeber erhalten, doch ist unwahrscheinlich, dass die Werke vom Bildhauer über den Kunstmarkt vertrieben wurden. Zu hoch dürften der zeitliche Aufwand und Materialverbrauch und vor allem bei den Bronzekruzifixen die entsprechenden Kosten gewesen sein, mit denen der Bildhauer hätte in Vorleistung gehen müssen.<sup>1025</sup> Auch Andreas Gulden, der als einziger Zeitgenosse in der Schweigger-Vita von 1660 über zwei Kruzifixe berichtet, bleibt Angaben über die Empfänger der Werke schuldig:

„Ao. 1652 verfertigte er ein Crucifix von Meßing über Lebensgröß, auf die / . Schuh lang, trefflich gearbeitet, welches 516 Pfd. gewogen, bald darauf machte er auch ein dergleichen Crucifix von Holz.“<sup>1026</sup>

Weitere Dokumente zu den beiden signierten Kruzifixen datieren erst in das frühe 18. Jahrhundert: Der Grazer Kruzifixus wurde mit dem von Antonio Bormastino in seiner 1719 erschienenen *Historischen Beschreibung von der Kayserlichen Residentz-Stadt Wienn und Ihren Vor-Städten* erwähnten „unvergleichlichen höltzenen Creutz zu Grätz“ identifiziert, das als Meisterstück von Albrecht Dürer angesehen wurde.<sup>1027</sup> Der Kruzifixus, der sich heute in Koblenz befindet, ist bereits vor 1722 auf der Feste Ehrenbreitstein belegt, doch wie er dorthin gelangte, entzieht sich unserer Kenntnis.<sup>1028</sup> Der Schweigger zugeschriebene Kruzifixus in Bannio kam laut einer Quelle des 19. Jahrhunderts Ende des 18. Jahrhunderts aus den Niederlanden über das spanische Cadix ins Piemont.<sup>1029</sup>

Ein Hinweis darauf, dass für Schweigger weitere Kruzifixe unterschiedlicher Größe und unterschiedlichen Formats in Anspruch genommen werden können, findet sich in Doppelmayrs *Historischer Nachricht* von 1730:

„Um A. 1652, verfertigte er neben besagten Rittern aus Messing ein groses Crucifix, das über 5 Centner schwer und bey 7 Schuhen groß war, mit vielen Fleiß und groser Kunst, und darauf noch andere von verschiedener Groeße aus Holz, die nach Cölln, Prag ja gar in Pohlen verschicket wurden. Er machte ebenfalls viele kleine Crucifixe, auch [...]“

1025 Als Anhaltspunkte für den Materialverbrauch und die Kosten lebensgroßer Bronzeplastiken dienen die von Wehrauch publizierte Dokumente, die sich für die Figuren des Neptunbrunnens erhalten haben sowie der Kostenvoranschlag für das Reiterstandbild in Graz, vgl. Kat. B 8 und Anhang, Q 12.

1026 Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828), S. 75.

1027 Bormastino 1719, S. 66. Für das ausführliche Zitat siehe Kat. H 4.

1028 Vgl. Kat. B 15.

1029 Pfarrarchiv Bannio (Italien, Provinz Novara), Bericht des Bartolomeo Giovanninetti, Pfarrer von Bannio, über die Geschichte des großen Bronze-Kruzifixus aus der Pfarrkirche von Bannio, niedergeschrieben 1842 (publiziert bei Schuster 1965, Dokumente Nr. 4).



Abb. 214 Georg Schweigger, Christus als Erlöser, Holz, 1657/59, Nürnberg, Sankt Sebald, Empore an der Nordseite (Kat. H 3)



Abb. 215 Georg Schweigger, Kruzifixus, Lindenholz, nach 1652, Graz, Barmherzigenkirche (Kat. H 4)



Abb. 216 Georg Schweigger, Kruzifixus, Bronze, 1685 (Guss), Koblenz, St. Kastor (Kat. B 15)



Abb. 217 Georg Schweigger zugeschrieben, Kruzifixus, Bronze, Bannio, S. Bartolomeo (Kat. B 25)





Abb. 218 Georg Schweigger und Friedrich Hinterhäusl, Epitaph Andreas Georg Paumgartner, Bronze, 1679, Nürnberg, Johannisfriedhof (Kat. B 12)

Tatsächlich wurden in den vergangenen Jahrzehnten neben den drei großformatigen Kruzifixen mehrere kleinere Kruzifixe aus Holz und Bronze mit Georg Schweigger in Verbindung gebracht (Kat. H 8, H 10 und B 26), deren Einordnung in das Gesamtwerk aufgrund der unterschiedlichen Stilausprägungen jedoch umstritten ist und weitere Untersuchungen erfordern wird.

Gesichert ist hingegen, dass Schweigger ab 1654 mindestens sechs Bronze-Epitaphien für Nürnberger Bürger schuf (Kat. B 9–B 14). Die in den meisten Fällen signierten und datierten Epitaphien haben sich bis heute auf dem Nürnberger Johannisfriedhof erhalten und sind teilweise sehr aufwändig mit Ornamenten und Figuren ausgestaltet (Abb. 218). Auftraggeber waren der Glasschneider Georg Schwanhardt (1601–67), der 1654 für sich und seine Frau Susanna ein Epitaph anfertigen ließ, Wolf Jacob Nützel (1660–1725), der seine Frau Anna Maria 1688 im Kindbett verloren hatte, der Kriegshauptmann und zweite Losunger der Stadt Nürnberg Andreas Georg Paumgartner (1613–1686), der Kaufmann und Marktvorsteher Hieronymus Gutthäter (1617–1699), der Münzmeister Georg Friedrich Nürnberger (Wirkenszeit 1677–1710) sowie der Ratsbaumeister Friedrich Volckamer (1619–1682). Sie zeugen von Schweiggers guter Einbindung in die Nürnberger Gesellschaft und können in mindestens zwei Fällen auf jahrzehntelange persönliche Bekanntschaften zurückgeführt werden: So stand Schweigger mit Friedrich Volckamer bei der Errichtung der Ehrenpforte für den Einzug Kaiser Leopolds 1658 und während der Entstehung des Neptunbrunnens ab den 1660er Jahren beruflich in Ver-



Abb. 219 Georg Schweigger, Neptunbrunnen, 1660–1702, Peterhof (Kat. B 8)

bindung.<sup>1030</sup> Gutthäter und Schweigger kannten sich ebenfalls schon in den 1660er Jahren, als Gutthäter den wohl aus Italien angereisten Paul Fürleger beherbergte, der dem Bildhauer für die Figur des Neptun Modell stand.<sup>1031</sup> Für die Epitaphien wurde Schweigger bereits zu Lebzeiten Aufmerksamkeit gezollt, wie eine entsprechende Aussage in Andreas Guldens Schweigger-Vita von 1660 sowie die ausführlichen Beschreibungen in Christoph Friedrich Gugels 1682 in Nürnberg erschienenem *Norischer Christen Freydhöfe Gedächtniß* belegen.<sup>1032</sup>

## 7.5 Der Neptunbrunnen für den Nürnberger Hauptmarkt – Krönung einer langen Bildhauerkarriere?

Zwischen 1660 bis 1668 arbeitete Georg Schweigger gemeinsam mit Georg Ritter am *Neptunbrunnen* für den Nürnberger Hauptmarkt (Abb. 219), der ihm bereits zu Lebzeiten große Aufmerksamkeit bescherte und den größten Nachruhm einbringen sollte. Dies belegen neben mehreren Schweigger-Biographien, in denen dem Brunnen der meiste Platz eingeräumt wird, Zeichnungen und Graphiken und nicht zuletzt die wechselvolle Geschichte des Brunnens sowie ihrer um 1900 gefertigten Kopie. Zahlreiche Ratsverlässe, Voranschläge und Rechnungen, die weitestgehend 1954 von Hans Weihrauch publiziert wurden, geben detailliert Aus-

1030 Vgl. Kat. V 5 und Kat. B 8. Siehe auch Maué 2013 b, S. 328.

1031 Maué 2013 b, S. 332.

1032 So heißt es bei Gulden: „Es werde auch auf S. Johannes Kirchhof unterschiedl. schöne Epitaphia, so von ihm gemacht, als Hr. Friederich Volckamers, Georg Schanhardts, und andere gefunden.“; vgl. Anhang, Q 15. Für die Beschreibungen bei Gugel siehe Kat. B 9, B 11, B 12.



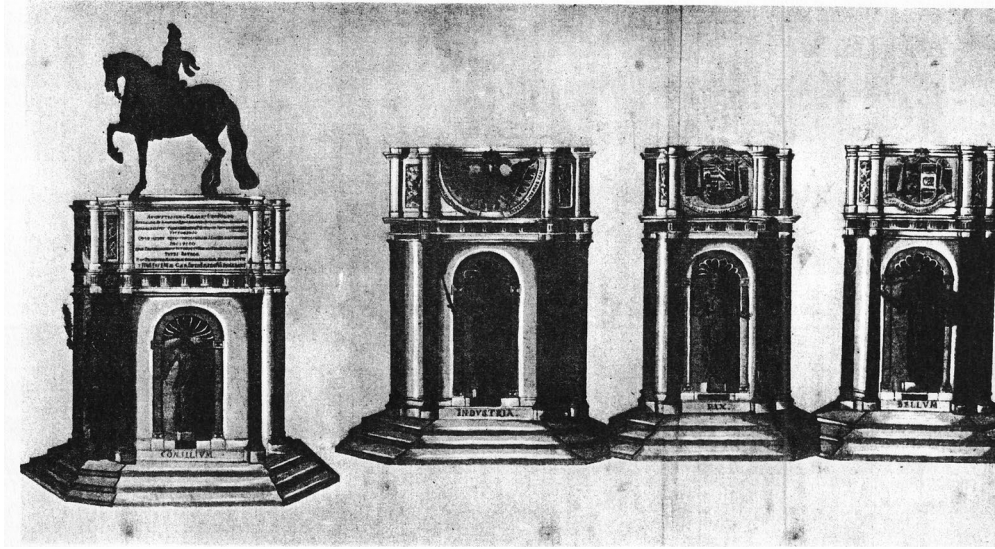


Abb. 220 David Menasse, Entwurf für ein Reiterdenkmal Leopold I. auf dem Neuen Platz in Klagenfurt, Kupferstich, 1660, Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv

kunft über den Beginn und Verlauf der Arbeiten, die Höhe der Ausgaben sowie über organisatorische Details und die technische Umsetzung.<sup>1033</sup> Der Anlass für den Brunnen liegt dagegen bis heute im Dunkeln: Dass es sich um die verspätete Realisierung des nach Abschluss der Friedensverhandlungen geplanten *monumentum pacis* handelt, wie einige Autoren annehmen, ist als unwahrscheinlich anzusehen.<sup>1034</sup> Zwar war an den Planungen zum Friedensmonument im Jahr 1650 auch Georg Schweigger beteiligt gewesen, doch waren diese nicht über das erste Anfangsstadium hinausgekommen und das Aussehen des Monuments noch gar nicht bestimmt worden. Weiterhin wird weder im Erlass des Nürnberger Rats vom 23. Mai 1660 noch in Schweiggers und Ritters gemeinsamen Kostenvoranschlag Bezug auf das ältere Projekt genommen.<sup>1035</sup> Naheliegender ist, dass die Stadt mit dem Auftrag für den *Neptunbrunnen* an ein noch weiter zurückliegendes Vorhaben anknüpfte, denn bereits 1620 waren Abraham Graß und Johann Wurzelbauer auf Kosten des Rats nach München und Augsburg geschickt worden, um die dortigen Wasserkünste zu besichtigen.<sup>1036</sup> Bereits Hans Weihrauch und zuletzt Karin Jeltsch haben sich für diese Möglichkeit ausgesprochen.<sup>1037</sup>

Ab Juni 1660 erhielt der Stadtbaumeister Friedrich Volckamer wöchentlich 50 fl. aus der Losungsstube, um mit Schweigger die Ausgaben abzurechnen.<sup>1038</sup> Anders als in Augsburg, wo die Gussvorbereitung in der Hand des Gießers und das Nachziselieren bei den Goldschmieden

1033 Vgl. Weihrauch 1954, S. 124–138. So findet sich darin beispielsweise die Information, dass Schweigger für die Oxidation 10 Prozent berechnete, vgl. Weihrauch 1967, S. 19 und Weihrauch 1954, S. 136.

1034 Mummenhof 1902, jüngst wieder Bosch 2005, jedoch ohne Kenntnis von Weihrauch 1954, der erstmals Zweifel an diesem Zusammenhang geäußert hatte. Zum geplanten Friedensmonument siehe S. 254 f. und Kat. V 4 dieser Arbeit..

1035 Weihrauch 1954, S. 124 f.

1036 Vgl. Jahresregister 1620, transkribiert bei Mummenhof 1891, S. 327, Anm. 304.

1037 Weihrauch 1954, S. 105 und Jeltsch 1998, S. 67.

1038 Weihrauch 1954, S. 106.

lag, waren Schweigger und Ritter auch an diesen Arbeitsvorgängen beteiligt, das heißt sie lieferten nicht nur die Hohlformen zur Herstellung des Gussmodells, sondern übernahmen auch die nachträgliche Ausarbeitung des Gusses.<sup>1039</sup> In den Jahren 1661 bis 1665 wurden zunächst Najaden, Reitergruppen, Delphine, Drachen und Kinder sowie die Schilde und Fischmasken gegossen, 1667 die Neptunfigur, 1668 folgten nur noch Einzelstücke. Das Gussmaterial bestand sowohl aus alten Geschützen, die vom Zeughaus zur Verfügung gestellt wurden, als auch aus Rohmessing, das nach Bedarf zugekauft wurde.<sup>1040</sup>

Offenbar erzeugten die Arbeiten am *Neptunbrunnen* auch über die Stadtgrenzen hinaus Aufmerksamkeit. Zu Beginn der 1660er Jahre erreichte Schweigger eine Anfrage der Kärntner Landstände für den Guss des Figureschmucks eines Reiterdenkmals für Kaiser Leopold I. auf dem Neuen Platz in Klagenfurt. Das Aussehen des Denkmals stand im Großen und Ganzen fest, als man sich zum ersten Mal an den Bildhauer wandte: Ein kolorierter Kupferstich von David Menasse aus dem Jahr 1660 zeigt einen mächtigen Sockel aus Stein mit in Nischen eingestellten Personifikationen von Consilium, Industria, Pax und Bellum, eine hohe Attika und eine im Verhältnis zum Sockel eher kleine Reiterfigur (Abb. 220). Die in Bronze geplanten Teile waren im Stich vergoldet und umfassten neben dem Reiterstandbild und den vier Sockelstatuen die Kapitelle und Basen der Säulen, die Metopen des Gebälks und Details des Doppeladleremblems.<sup>1041</sup> Doch offenbar waren die von Schweigger zunächst veranschlagten Kosten zu hoch, weshalb in Erwägung gezogen wurde, das Reiterbild kleiner auszuführen und die Nischenfiguren wegzulassen, wie aus einem vom Bildhauer unterzeichneten Kostenvoranschlag hervorgeht.<sup>1042</sup> Das Projekt zog weite Kreise – im Jahr 1665 berichtete sogar der Sekretär der deutschen Kanzlei in Nürnberg König Friedrich III. von Dänemark, dass Schweigger an einem Kostenvoranschlag für ein überlebensgroßes Reiterdenkmal arbeite.<sup>1043</sup> Letztlich wurde jedoch nur das Postament aus Marmor angefertigt und darauf die Reiterfigur aus Holz aufgestellt, die zur Erbhuldigung des Kaisers Leopold I. im Jahr 1660 angefertigt worden war und als Ausgangspunkt für die Planungen eines Monuments aus dauerhaftem Material gedient hatte.<sup>1044</sup> Nichtsdestotrotz bleibt das Projekt im Kontext der Entwicklung des monumentalen Reiterstandbildes in Europa bemerkenswert. Wie schon Leonore Pühringer-Zwanowetz betont hat, steht es zwischen den Reitermonumenten florentinischer Tradition, die ihren Anfang mit Donatello und Verrocchio genommen hatten, und den Reiterstandbildern für die französischen Könige, die ab der Mitte der 1660er Jahre geplant wurden.<sup>1045</sup> Für den deutschen Sprachraum hätte das Klagenfurter Monument die früheste überlebensgroße Umsetzung des Typus des schreitenden Pferdes überhaupt bedeutet – tatsächlich wurde dieser dann in den Jahren 1696–1708 mit Andreas Schlüters Berliner Denkmal des Großen Kurfürsten erstmals zur Ausführung gebracht.

1039 Ebd., S. 107.

1040 Ebd., S. 110–112.

1041 Pühringer-Zwanowetz 1965, S. 728.

1042 Ebd., S. 717, S. 732–734. Für den genauen Wortlaut des Kostenvoranschlags siehe Anhang, Q 12.

1043 Dass davon ausgegangen werden kann, dass es sich bei dem in Uhlichs Brief erwähnten Reiterdenkmal um das Monument in Klagenfurt handelt, legte im Jahr 1965 Leonore Pühringer-Zwanowetz überzeugend dar, vgl. ebd., S. 717 f. Für eine Transkription des entsprechenden Auszugs siehe Anhang, Q 11.

1044 Als terminus ante quem für die Aufgabe des Projekts dient die erste Auflage von Johann Weikhard von Valvasors *Topographia Archiducatus Carinthiae moderna* aus dem Jahr 1681, da sie zwei Stiche umfasst, die das Denkmal auf dem Neuen Platz in Klagenfurt samt einer Reiterstatue darstellen; vgl. Pühringer-Zwanowetz 1965, S. 734 f. Als Grund dafür, dass der Guss nicht finanziert werden konnte, verwies Pühringer-Zwanowetz auf die militärischen Konflikte zwischen dem Habsburgerreich und dem Osmanischen Reich; vgl. ebd.

1045 Pühringer-Zwanowetz 1965, S. 735.

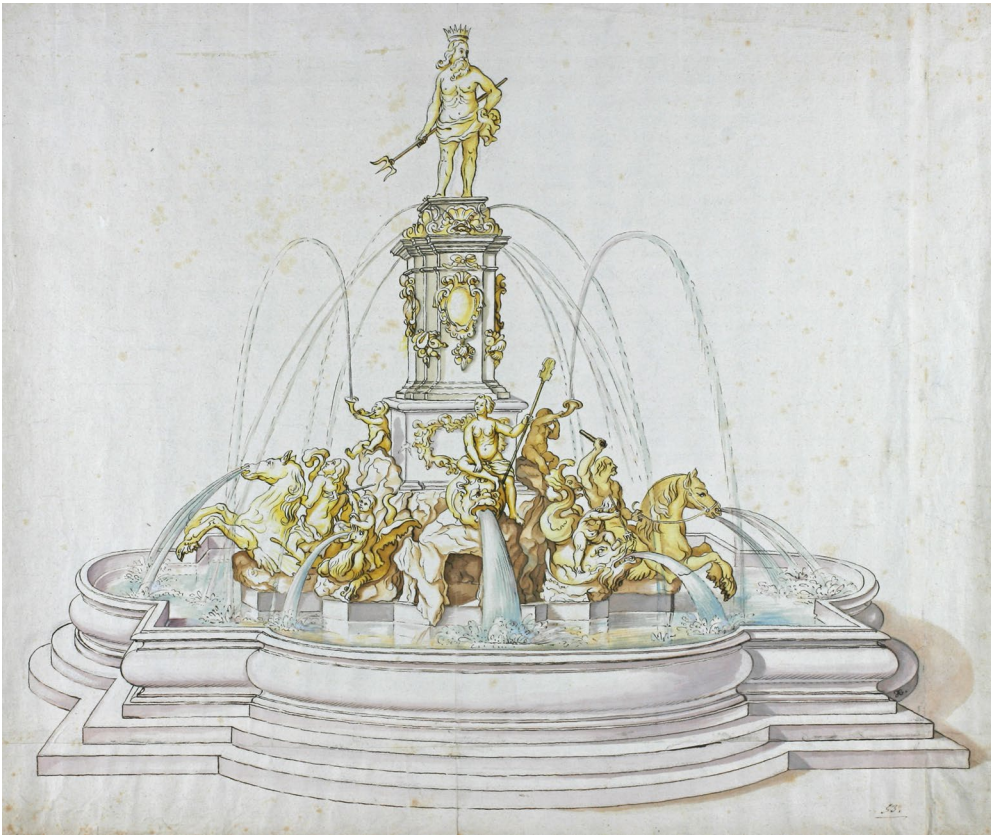


Abb. 221 Johann Anton Graf, Vorderansicht des Neptunbrunnens, Tusche, gelb und grau getönt, vor 1701, Nürnberg, Staatsarchiv

Auch das Projekt für den Nürnberger *Neptunbrunnen* stand inzwischen nicht mehr unter einem guten Stern. Obwohl Ende 1668 alle Figuren gegossen waren und nur noch das Becken und die Steine fehlten, beschloss der Rat aufgrund finanzieller Lasten, die Aufstellung bis auf weiteres zu verschieben.<sup>1046</sup> Erst zwanzig Jahre später, kurz vor Schweiggers Tod, wurden die Arbeiten noch einmal aufgenommen und Schweiggers Schüler und Werkstattfolger Eißler fertigte bis 1694 die Attribute der Figuren (Dreizack, Ruder, Wasserhörner und Schilfkolben), die Schrifttafeln, Festons mit Muscheln und Korallen sowie die Zäune. Als nach Eißlers Tod die Aufstellung erneut thematisiert wurde, ergab ein Gutachten des Röhrenmeisters Martin Löhner, dass Wasserbeschaffung und Zuleitung zu aufwändig seien, woraufhin die Brunnenfiguren über mehrere Jahrzehnte in der Peunt, dem städtischen Bauhof, aufbewahrt wurden.<sup>1047</sup> Dort wurden sie auf einem gezimmerten Attrappenunterbau zusammengesetzt und hochrangigen Besuchern der Stadt gezeigt, wie zahlreiche Reiseberichte, unter anderem von Charles Patin, dokumentieren.<sup>1048</sup>

1046 Weihrauch 1954, S. 112.

1047 Ebd., S. 114.

1048 Vgl. Kat. B 8, S. 318.



Abb. 222 Johann Sebastian Ries, Delphin, Seepferd und Seedrache mit Reitern, Nachgüsse der Originalmodelle des Neptunbrunnens, Bronze, 1827–29, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 223 Kopie des Neptunbrunnens auf dem Nürnberger Hauptmarkt, Aufnahme Nürnberg, Stadtarchiv

*Vier Ansichten des Brunnens* von Johann Anton Graf (1637–1701) zeigen, wie die Aufstellung mit Bassin und Wasserfontänen ursprünglich geplant war (Abb. 221): Im Zentrum des figurenreichen Brunnens, der von einem breitgelagerten Becken eingefasst wird, zu dem drei Stufen hochführen, erhebt sich auf einem Postament die lebensgroße Neptunfigur mit Dreizack in der rechten Hand. Die untere Ebene des Postaments wird von mächtigen Felsblöcken umgeben, auf denen an der Vorder- und Rückseite jeweils eine Najade auf einer Urne sitzt und zu den Seiten je ein auf einem Muschelhorn blasender Putto, vor denen sich zwei Hippokampen mit Reitern befinden. Zwischen Najade und Seereiter ist jeweils ein Putto auf einem Delphin beziehungsweise einem Seedrachen platziert. Das Postament ist auf der obersten Ebene zu allen vier Seiten mit Blattmasken versehen, auf der mittleren Ebene mit Wappenkartuschen und Festons und auf der unteren Ebene – jedoch nur auf der Vorder- und Rückseite – mit Inschriftenfeldern. Ein Kupferstich von Johann Adam Delsenbach (1687–1785), der 1715/16 in den *Nürnbergischen Prospecten* und ein Kupferstich von Johann Michael Rößler (1703–1777), der 1730 in *Doppelmayrs Historische Nachricht von den Nuernbergischen Mathematicis und Künstlern* publiziert wurde, zeigen zwei eigenständige, aber sehr ähnliche Lösungen. Im Unterschied zu den älteren Zeichnungen enthalten sie jedoch noch ein weiteres Detail, den Doppeladler mit Krone im Feston auf der Hauptansicht.

Im Jahr 1778 schickte man zwei Zeichnungen nach dem Neptunbrunnen von Johann Eberhard Ihle (1727–1814), Direktor der Nürnberger Malerakademie, nach Petersburg.<sup>1049</sup> 1797 erwarb Zar Paul I. von Russland den Brunnen für 66000 fl. und ließ ihn nach Peterhof verbringen, wo er heute noch im Schlosspark steht.<sup>1050</sup> Im Unterschied zum ursprünglichen Konzept, das im Zentrum ein relativ hohes Postament vorsah, das vorne mit dem von der Kaiserkrone überhöhten doppelköpfigen Reichsadler und zu den Seiten mit den Nürnberger Stadtwappen versehen war, wurde am neuen Aufstellungsort in Peterhof ein niedrigerer und breiterer Sockel angefertigt.<sup>1051</sup> Anstelle des Reichsadlers brachte man das Wappen der

1049 Weihrauch 1954, S. 137. Ihr Verbleib ist unbekannt. Zu dieser Gruppe gehörten noch elf weitere Zeichnungen, die heute in Nürnberg aufbewahrt werden; Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Hz 396-406 Kapsel 1061.

1050 Für den Kaufvertrag siehe Weihrauch 1954, S. 138.

1051 Bosch 2005, S. 28.



Romanow an. Zu Jahresbeginn 1799 wurde der Brunnen mit 26 verschiedenen Wassersäulen in Betrieb genommen.<sup>1052</sup>

Dass die Erinnerung an den Neptunbrunnen in Nürnberg auch nach seinem Verkauf nie ganz erlosch, belegen Reduktionskopien, die Johann Sebastian Ries Ende der 1820er Jahre herstellte (Abb. 222),<sup>1053</sup> und die Gipsabgüsse der Brunnenfiguren, die Ende des 19. Jahrhunderts auf Initiative des Nürnberger Malers und Direktors der Nürnberger Kunstgewerbeschule Friedrich Wanderer (1840–1910) hergestellt und in der Katharinenkirche ausgestellt wurden.<sup>1054</sup> Dank einer Stiftung des Hopfenhändlers Ludwig Ritter von Gerngroß (1839–1916) und seiner Frau Julie konnte der Kunstgießer Ernst Lenz (1856–1908) eine Brunnenkopie in Bronze und Stein ausführen, die am 22. Oktober 1902 auf dem Nürnberger Hauptmarkt aufgestellt wurde (Abb. 223).<sup>1055</sup> Der vom Stadtrat beauftragte und von Wanderer gestaltete Ehrenbürgerbrief zeigt den Stifter zusammen mit den Schöpfern des Brunnens (Abb. 224).<sup>1056</sup> Doch



Abb. 224 Friedrich Wanderer, Ehrenbürgerbrief für Ludwig Gerngroß, 1901, Nürnberg, Stadtarchiv

auch der Brunnenkopie war keine ruhige Geschichte beschieden. Nach einer antisemitischen Hetzkampagne gegen den jüdischen Stifter wurde sie im Jahr 1934 vom Hauptmarkt entfernt und zunächst auf dem Schlageterplatz vor der Parteizentrale (!), drei Jahre später auf dem Marienplatz, dem heutigen Willy-Brandt-Platz, wiedererrichtet.<sup>1057</sup> Seit 1962 befindet sich der Brunnen im Nürnberger Stadtpark im Osten des Stadtteils Maxfeld (Abb. 225), doch wurde anlässlich der Neugestaltung des Hauptmarktes in der jüngsten Vergangenheit eine mögliche Wiederaufstellung an diesem Ort diskutiert, bei der sich besonders die Stadtheimatpflegerin Claudia Maué und der Stadthistoriker Helmut Beer für eine Standortverlegung einsetzten.<sup>1058</sup> Ihr vorläufiges Ende fand die mehrjährige Debatte, die auch in der Lokalpresse und in der

1052 Zur Aufstellung des Brunnens im Oberen Schlosspark von Peterhof und zu seiner Deutung in russischen Quellen siehe Bosch 2005, S. 30 f.

1053 Vgl. auch Kat. B 8.

1054 Vorausgegangen waren mehrjährige Verhandlungen zwischen Berlin und St. Petersburg über einen Rückkauf des Brunnens. 1895 wurde Bayerns Minister Rudolf Christian Freiherr von Gasser die Genehmigung erteilt, Kopien von den Figuren für Nürnberg zu machen, womit der Münchner Modellmeister Ludwig Leichmann beauftragt wurde; vgl. Bosch 2005, S. 32 f. und Mulzer 1988, S. 36 f. Für ein Foto der Brunnenkopie aus Gips in der Katharinenkirche siehe Mulzer 1988, Abb. 10.

1055 Zur Rezeption der Kopie siehe Mulzer 1988, S. 40–42.

1056 Friedrich Wanderer, Ehrenbürgerrechtsbrief für Ludwig Gerngroße, 1901, Nürnberg, Stadtarchiv, A3\_45.

1057 Zu den Hintergründen der Standortwechsel und ihrem Echo in der zeitgenössischen Presse siehe Mulzer 1988, S. 462–52.

1058 Siehe beispielsweise Claudia Maués Leserbrief *Falscher Platz für Neptunbrunnen. Leserbrief. Zu: Diskussion um Neptunbrunnen*, in: Nürnberger Zeitung Nr. 96 vom 27. April 2010, S. 10.





Abb. 225 Ernst Lenz, Kopie des Neptunbrunnens, 1902, Bronze, Nürnberg, Stadtpark

Nürnberger Öffentlichkeit großen Widerhall fand,<sup>1059</sup> im Jahr 2012 mit der Entscheidung, dass der Brunnen im Stadtpark verbleibt.<sup>1060</sup>

Kurioserweise befand sich ab Sommer 1942 für kurze Zeit auch wieder der originale Brunnen in der Stadt, da die Nationalsozialisten ihn in Peterhof abgebaut und die Figuren in zwei Eisenbahnwaggons nach Nürnberg verbracht hatten, wo sie in einem Bunker untergebracht wurden, um später im Innenhof des geplanten Neubaus des Germanischen Nationalmuseums errichtet zu werden.<sup>1061</sup> Wie Karin Jeltsch zeigen konnte, wurde der Brunnen ausdrücklich wegen seiner herausragenden kunsthistorischen Bedeutung für die deutsche Kunstgeschichte aus Peterhof nach Deutschland geholt.<sup>1062</sup> Zugleich handelt es sich um einen der seltenen Fälle der NS-Raubkunst, in dem Raub und Restitution lückenlos dokumentiert sind.<sup>1063</sup> Schon im Oktober 1947 traten die weitestgehend unbeschädigten Figuren ihre Rückreise nach Russland an, allerdings fehlten ein Pferd mit Reiter und eine Nymphe, die von deutschen Einheiten eingeschmolzen worden waren.<sup>1064</sup> Sie wurden erst in den 1960er Jahren nachgegossen, bevor der Brunnen wieder in Betrieb genommen wurde.<sup>1065</sup> Trotz seiner turbulenten Geschichte galt der

1059 Siehe die von der Lokalredaktion der Nürnberger Zeitung veranstaltete Leserumfrage vom 06.10.2010, <https://www.nordbayern.de/2,5886/forum-soll-der-neptunbrunnen-auf-den-hauptmarkt-1.193595> (Zugriff vom 13.05.2022).

1060 Vgl. [www.nuernberginfos.de](http://www.nuernberginfos.de), ein Internetangebot hrsg. v. Matthias Weinrich, <https://nuernberginfos.de/brunnen-nuernberg/neptunbrunnen-nuernberg.php> (Zugriff vom 10.12.2021).

1061 Zur Geschichte des Brunnens in den Jahren 1942 bis 1947 siehe Maué 2013 a.

1062 Jeltsch belegt dies mit einem Brief des Oberbefehlshabers der Heeresgruppe Nord, Generalfeldmarschall von Kuchler, an den Oberbürgermeister von Nürnberg; vgl. Jeltsch 1998, S. 71.

1063 Vgl. Kulturstiftung der Länder/Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2015, S. 10.

1064 Ebd.

1065 Ebd.

*Neptunbrunnen* stets als das Hauptwerk Schweiggers, für das dem Bildhauer – zumindest in seiner Heimatstadt – die größte Aufmerksamkeit, wenn auch nicht immer im positiven Sinne, zuteil wurde.

## 7.6 Verschiedene Aufgaben, verschiedene Stile?

Wie gezeigt wurde, konnte Schweigger seinen Wirkungskreis nach Kriegsende auf viele verschiedene Tätigkeitsfelder ausweiten. Die von nun an ausgeführten Arbeiten unterscheiden sich bezüglich ihres Formates, des Materials und ihrer Funktion von der Mehrheit der Werke, die der Bildhauer während des Krieges ausgeführt hatte, doch lassen sich immer auch Anknüpfungspunkte zur früheren Tätigkeit identifizieren. In Hinblick auf den Adressaten- bzw. Auftraggeberkreis ist bemerkenswert, dass Schweigger bereits während des Krieges Arbeiten schuf, die im Zusammenhang mit dem schwedischen Königshaus, dem deutschen Kaiserhaus und dem Nürnberger Rat zu sehen sind. In technischer Hinsicht ist darauf hinzuweisen, dass Schweigger mit der *Schlütter-Büste* noch vor Kriegsende Erfahrungen mit lebensgroßer Bronzeplastik sammelte, und vermutlich auch – zumindest im kleinen Format – als Holzbildhauer arbeitete. Nicht zuletzt ist davon auszugehen, dass Schweigger schon während des Krieges Verbindungen zu anderen Handwerkern unterhielt und ein zunehmend größeres Netzwerk spinn, wobei besonders die Beziehung zu Christoph Ritter hervorzuheben ist. Ohne diese Erfahrungen und Voraussetzungen wäre es Schweigger nicht möglich gewesen, den vielfältigen neuen Aufgaben derart erfolgreich zu begegnen.

In stilistischer Hinsicht fächert sich das Repertoire des Bildhauers nur auf den ersten Blick weiter auf. Vielmehr wird deutlich, wie sehr der formale Bezugsrahmen einer Plastik oder Skulptur von ihrer Funktion beeinflusst war. Rückgriffe auf Dürer-Graphiken sind in den Werken, die nach Kriegsende entstanden sind, tatsächlich keine mehr festzustellen. Dies kann jedoch in erster Linie damit erklärt werden, dass Schweigger nun keine kleinformatigen Reliefs mehr fertigte, eine Gattung, die für die Aufnahme von Motiven aus dem Medium der Druckgraphik prädestiniert war, wie auch die Vergleichsbeispiele gezeigt haben.<sup>1066</sup>

Dass beispielsweise bei der zeremoniell bedeutsamen Ehrenpforte für das traditionsreiche Ereignis des Kaiserzugs die Architektur und Dekoration älterer Ehrenportalen maßgeblich waren und der Einfluss des Bildhauers auf die formalen Vorbilder sehr gering gewesen sein dürfte, versteht sich von selbst.<sup>1067</sup> Ähnliches gilt für Schweiggers Porträtbüsten: Auch hier ließen die Konventionen eher wenig Spielraum in der Gestaltung zu. Da eine Untersuchung der Porträtplastik im deutschsprachigen Raum im 17. Jahrhundert bislang aussteht und mir keine Arbeit bekannt geworden ist, welche die europäische Porträtplastik dieser Zeit in den Blick nimmt, muss sich die Einordnung und Beurteilung von Schweiggers Büsten auf einige eher allgemein gehaltene formale Beobachtungen stützen.

Bei der *Büste des Andreas Schlütter* und der *Büste des Pfalzgrafen Karl Gustav* handelt es sich um das jeweils einzige rundplastische Bildnis des Porträtierten, weshalb direkte Vergleiche mit

<sup>1066</sup> Vgl. Kapitel 6. 4.

<sup>1067</sup> Margarete Schuster wies darauf hin, dass seit 1541 auf dasselbe architektonische Gerüst zurückgegriffen und zu jeder Kaiserkrönung mit jeweils neuem plastischen Schmuck ausgestattet wurde. So sei die Ehrenpforte, an der Schweigger mitgewirkt habe, eng verwandt mit der Ehrenpforte für Kaiser Matthias, die 1612 nach dem Entwurf von Friedrich von Valckenburg errichtet worden war; vgl. Schuster 1965, S. 128.



Abb. 226 Adriaen de Vries, Rudolf II., Bronze, 1603, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 227 Hans von der Pütt, Gustav Adolf, Bronze, 1632, Stockholm, Försvarets Materialverk

den Umsetzungen anderer Bildhauer nicht möglich sind. Zumindest für den Pfalzgrafen und späteren schwedischen König ist die Ähnlichkeit zur dargestellten Person durch Bildnisse in anderen Medien verbürgt. Wie bereits Margarete Schuster dargelegt hat, weisen diese und die *Büste des Kaisers Ferdinand III.* für die zeitgenössische Herrscherplastik ganz übliche Merkmale auf. Dies betrifft beispielsweise die Barhäufigkeit, den Büstenausschnitt und die Kombination von Harnisch und Feldbinde der *Büste des Pfalzgrafen Karl Gustav* (Abb. 206). Auch für die leichte Wendung des Kopfes nach rechts, die eine gewisse Dynamik transportiert aber zugleich Distanz erzeugt, gibt es zahlreiche Vorläufer, beispielsweise die *Büste Kaiser Rudolfs II.* von Adriaen de Vries (1556–1626) aus dem Jahr 1603,<sup>1068</sup> die sich bis zur Plünderung Prags durch die Schweden in der Kunstkammer befand und 1652 im Inventar der Königin Christina von Schweden Erwähnung fand (Abb. 226). Auch die 1632 in Nürnberg von Hans von der Pütt (um 1590–1653) geschaffene *Büste des schwedischen Königs Gustav Adolf* weist eine leichte Rechtsdrehung des Kopfes auf (Abb. 227).<sup>1069</sup>

Der streng symmetrische Aufbau mit erhobenem Kopf und geradeaus gerichtetem Blick, der für Schweiggers *Büste Kaiser Ferdinands III.* (Abb. 209) charakteristisch ist, ist in ähnlicher Weise bei der 1632 von Georg Petel skulptierten und 1643 von Christoph Neidhard (III)

1068 Adriaen de Vries, *Büste Kaiser Rudolfs II.*, Bronzeguss, H. 112 cm, B. 70 cm, T. 41 cm, Signatur: „ADRIANVS FRIES HAGIEN FECIT 1603“, Beschriftung: „RVD. II. ROM. IMP. CAES. AVG. AET. SVAE. LI. ANNO 1603“; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. KK 5506; vgl. Ausst. Kat. Amsterdam/Stockholm/Los Angeles 1998/2000, Kat.-Nr. 13 (Frits Scholten).

1069 Hans von der Pütt, *Gustav-Adolf-Büste*, Bronze, 1632, H. 69 cm ohne Sockel, Stockholm, Försvarets Materialverk; vgl. Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, Kat.-Nr. 1076 (Susanne Tauss).



7 Schweiggers Tätigkeit nach dem Friedensschluss von 1648 – neue Aufgaben, neue Vorbilder?



Abb. 228 Georg Petel, Christoph Neidhard (III), Gustav II. Adolf, Bronze, 1632/1643, Stockholm, Nationalmuseum



Abb. 229 Hubert Le Sueur, Karl I. von England, Bronze, Modell nach 1631, Guss 1. Hälfte 17. Jh., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 230 François Dieussart, Christian IV., Bronze, 1643 (Guss 1650?), Kopenhagen, De Danske Kongers Kronologiske Samling på Rosenborg

in Augsburg gegossenen *Büste von Gustav Adolf* (Abb. 228)<sup>1070</sup> oder bei der vom französischen Bildhauer Hubert Le Sueur (um 1580/90–um 1670) gearbeiteten *Porträtbüste Karls I. von England* (Abb. 229) anzutreffen.<sup>1071</sup> Im Vergleich mit dieser oder der *Büste Christians IV.* des flämischen Bildhauers François Dieussart (1600–1661) aus dem Jahr 1643 (Abb. 230)<sup>1072</sup> wird die ruhige Wirkung von Schweiggers Büsten deutlich, die zum einen in der großflächigen Modellierung und einem klaren Lineament, zum anderen in der zurückgenommenen Oberflächenbearbeitung begründet liegt.<sup>1073</sup> Nichtsdestotrotz lässt sich innerhalb von acht Jahren eine deutliche Entwicklung von einer sehr summarischen Auffassung der Physiognomie, Haaren und Kleidung bei der *Schlütter-Büste* hin zu zunehmend differenzierter gestalteten Körpern und Texturen, insbesondere bei der *Büste Ferdinands III.*, feststellen. Während im Fall von Andreas Schlütter denkbar wäre, dass eine Totenmaske abgenommen wurde, an der sich der Bildhauer orientiert hat,<sup>1074</sup> ist bei Karl Gustav unklar, ob Schweigger den Oberbefehlshaber der schwedischen Armee während seiner Anwesenheit in Nürnberg selbst porträtierte oder für die Modellierung der Büste auf graphische Porträts anderer Künstler zurückgriff.<sup>1075</sup> Auch für Ferdinand III. haben sich keine Belege dafür erhalten, dass der Bildhauer den Kaiser nach dem Leben porträtieren konnte – aller Wahrscheinlichkeit nach musste Schweigger auch für die Modellierung dieser Büste auf Kupferstiche zurückgreifen.<sup>1076</sup>

Auch wenn Schweigger sich bei seinen Porträtbüsten eng an die zeitgenössische höfische Porträtplastik anlehnte, gelang es ihm dennoch auch in diesem Bereich eine eigene Handschrift auszubilden.

Für Schweiggers *Neptunbrunnen* haben Kunsthistoriker immer wieder auf potentielle Vorbilder in anderen Städten verwiesen, so Giambolognas *Neptunbrunnen* in Bologna, die drei Prachtbrunnen in Augsburg und den *Residenzbrunnen* in Salzburg. Die Ähnlichkeiten zum *Neptunbrunnen* in Bologna, welche die Grundlage für einen vermeintlichen Italienaufenthalt Schweiggers bildeten, beschränken sich jedoch auf ein paar wenige eher grundsätzliche Eigenschaften wie das Motiv der erhöhten Zentralfigur, des architektonischen Sockels und der

1070 Georg Petel, Bildnisbüste Gustav II. Adolf, König von Schweden, Bronze, H. ohne Sockel 67 cm, H. mit Sockel 202,5 cm, Signatur und Datierung: „GEORG PETEL AD VIV SCULP. 1632 CHRISTOF NEIDHARDT IN AUGSBURG GOS MICH 1643“, Stockholm, Statens Konstmuseer, Nationalmuseum, Inv.-Nr. NM Sk 353; vgl. Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, Kat.-Nr. 1057 (Karin Sidén). Ein weiterer Guss im Stockholmer Nationalmuseum, Kungl. Husgeräds-kammaren, ist wohl identisch mit der bereits 1632/33 gegossenen Fassung, welche die Stadt Augsburg 1636 an König Ferdinand verehrte, der sie in die Kunstkammer Rudolfs II. auf dem Hradschin integrierte und die 1648 als schwedische Beute in die Kunstsammlung Christianas gelangte; für die Auswertung der entsprechenden Quellen siehe jüngst Kranz 2009, S. 136–141. Eine um 1650 zu datierende Replik befindet sich in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung; vgl. Ausst. Kat. Berlin 1995, Kat.-Nr. 191 (Martin Raumschüssel).

1071 Hubert Le Sueur, Karl I. von England, Bronzeguss, H. 65,5 cm, B. 60,5 cm, T. 27,5 cm; Modell nach 1631, Guss 1. Hälfte 17. Jh., Dresden, Staatliche Museen, Inv.-Nr. H4 154/024.

1072 François Dieussart, Christian IV, 1643 (Guss 1650?), Bronze, Sockel aus Marmor, H. 103 cm, Kopenhagen, De Danske Kongers Kronologiske Samling på Rosenborg, Inv.-Nr. 2-48; vgl. Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, Kat.-Nr. 1122 (Jørgen Hein) mit älterer Literatur.

1073 Zu einer ähnlichen Einschätzung kam auch Schuster 1965, S. 119.

1074 Claudia Maué, die die Bildnisbüste erstmals publiziert hat, konnte trotz umfangreicher Recherchen keinen Porträtstich ausfindig machen; vgl. Maué 1998 a, S. 257 und Anm. 75.

1075 Wie schon Karl Erik Steneberg festgestellt hat, steht die Büste dem 1650 datierten Kupferstich Cornelis Galles nach Anselm van Hulle besonders nahe; vgl. Steneberg 1958, S. 96. Für eine Abbildung siehe ebd., Abb. 5.

1076 Margarete Schuster hielt eine Begegnung von Schweigger und Ferdinand III. für möglich, konnte jedoch keinen Beleg dafür vorbringen; vgl. Schuster 1965, S. 115.





Abb. 231 Tommaso di Garona (?), Residenzbrunnen, 1656–1661, Salzburg Domplatz

Stadtwappen, die sich jedoch auch an zahlreichen anderen Brunnen finden.<sup>1077</sup> Hans Weihrauch hat treffend dargestellt, dass der Brunnen sich nicht nur hinsichtlich des Motivs der Meerrösser auf den Salzburger Brunnen bezieht, sondern auch bezüglich der Klippen mit natürlichem Felsen, die ihrerseits auf Berninis Vierströmebrunnen in Rom zurückgehen (Abb. 231).<sup>1078</sup> Von den Augsburger Prachtbrunnen habe Schweigger dagegen die hohen Sockel übernommen.<sup>1079</sup> Margarete Schuster machte zudem darauf aufmerksam, dass der Grundriss des ursprünglich vorgesehenen Brunnenbeckens, wie er auf Röslers Stich zu sehen ist, sich an denjenigen des Augsburger *Augustusbrunnens* anlehnt.<sup>1080</sup>

Ein Vergleich der beiden zentralen Gruppen der Reiter auf ihren Hippokampen mit den Seerössern des Salzburger Brunnens führt schließlich die hohe Qualität von Schweiggers Modellierung vor Augen: Während die Salzburger Figuren sowohl in ihrer Körperhaltung als auch in der Oberflächengestaltung sehr schematisch gearbeitet sind, erinnern Schweiggers Meerrösser mit ihren nervösen Nüstern, hervortretenden Adern und zurückgeworfenen Ohren an tatsächliche Pferde und gerne möchte man für wahr nehmen, der Bildhauer habe

1077 Für eine umfassende Darstellung von Giambolognas Neptunbrunnen im Kontext der Entwicklung des italienischen Figurenbrunnens im Cinquecento siehe Morét 2002, S. 58–60 und 225–246. Zum vermeintlichen Italienaufenthalt Schweiggers siehe auch S. 19 und S. 64 dieser Arbeit.

1078 Weihrauch 1954, S. 119.

1079 Ebd.

1080 Die Bögen, die aus den Seiten des Quadrats austreten, haben jedoch nicht die Form von Halbkreis-, sondern von Segmentbögen; vgl. Schuster 1965, S. 150.

diese – ebenso wie die Najaden und den Neptun – nach lebenden Vorbildern geschaffen, wie Andreas Gulden berichtet:

„Der Neptunus, sehr starck und lang, ist ein Conterfait Pauli Fürlegers, so sich dazumahl bey Herren Gutthäter aufgehalten, und sich ganz entblößt, also abzeichnen lassen. Einer schönen und langen Jungfrau, hat er 20. Rthl. Bezahlt, ihren blossen Leib zu stellen, und dadurch einen grossen Anlauff unterschiedl. Weibspersonen nach und nach bekommen, Geld damit zu erwerben. Dabey sind auch 2. Meerperde oder Seeroße geconterfait, deren das eine Ungarisch, das andere Spanisch, denebst sind verfertigt worden, [...]“<sup>1081</sup>

Was weitere Vorbilder für die Figuren betrifft, wurde darauf hingewiesen, dass die Nymphen sich nicht an den muskulösen und dem italienischen Manierismus verpflichteten Najaden vom Augsburger *Herkulesbrunnen* von Adriaen de Vries orientieren – was naheliegender gewesen wäre – sondern den Frauengestalten eines Rubens oder Artus Quellinus nahestehen.<sup>1082</sup> Auch die Figur des Neptun hebt sich in ihrem Haltemotiv von allen anderen großformatigen rundplastischen Neptunfiguren, darunter Georg Petels *Bronze-Neptun* in München, ab.<sup>1083</sup>

Große Ähnlichkeiten sind dagegen – trotz des unterschiedlichen Materials und Formats – zu einigen Figuren in Schweiggers kleinplastischen Reliefs zu beobachten: So sind die Augenform, die gerade Nase, der aus fließenden Strähnen bestehende Bart und der geöffnete Mund des Neptun vergleichbar beim Zacharias im Wiener Relief der *Verkündigung an Zacharias* gestaltet (Abb. 232 und 233). Das Verhältnis von Haar und Kopf sowie die Nasen- und Kinnpartie beim Reiter weisen Parallelen zu einem der *Gefangenen* auf, die Schweigger zugeschrieben werden (Abb. 234 und 235). Der Übergang von Stirn und Haar, die gerade Stirn-/Naselinie und das kleine Kinn der Nymphe weisen wiederum erstaunliche Ähnlichkeit zur *Susanna im Bade* auf (Abb. 236 und 237).

Was das grundsätzliche Motiv des Brunnens angeht, wurde im Kontext von Schweiggers Brunnen bislang nicht auf die Tatsache hingewiesen, dass die Darstellung von Meerestieren im Nürnberger Metallguss seinen Ausgangspunkt am Sebaldusgrab der Vischer-Werkstatt hatte und auch im 17. Jahrhundert überaus beliebt war.<sup>1084</sup> Aus dieser Zeit haben sich mehrere Darstellungen von Neptun auf dem Delphin beziehungsweise mit einem Seepferdgespann sowie ein tritonblasender Knabe auf einem Delphin erhalten.<sup>1085</sup>

Schweiggers Vorlagen und Inspirationsquellen für den Neptunbrunnen waren somit zahlreich und unterschiedlichen zeitlichen sowie räumlichen Ursprungs. Wie bereits für die kleinformatigen Reliefs im Detail herausgearbeitet wurde, lässt sich auch für den Neptunbrunnen konstatieren, dass der Bildhauer partiell an konzeptionelle Vorläufer und bekannte Formen

1081 Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828), S. 75.

1082 Schuster 1965, S. 152.

1083 Zu Georg Petels 1632 gegossener Neptun-Figur, die in der Münchener Residenz aufgestellt ist, siehe Kreppl/Söding 2009, Abb. auf Tf. 8. Als weitere Beispiele, die diese These untermauern, führte Margarete Schuster Giovanni da Bolognas Neptun des Bologneser Neptunbrunnens, Adriaen des Vries' Figuren für den Brunnen für Schloss Frederiksberg (heute im Schlosspark von Drottningholm) und für den Brunnen des Palais Waldstein in Prag sowie Hans Reichles Neptun für den Langen Markt in Danzig ins Feld; vgl. Schuster 1965, S. 160–162.

1084 Vgl. Kammel 2009, S. 97, S. 101.

1085 Werkstatt Benedikt Wurzelbauer, Neptun auf dem Delphin, Nürnberg, um 1600, Messing, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O.568; vgl. Kammel 2009, S. 97; Neptun auf dem Delphin, Nürnberg, um 1610/20, Messing, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O.1874; Tritonblasender Knabe auf dem Delphin, Nürnberg, um 1620/30, Messing, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O.2848; vgl. Kammel 2009, S. 99.

7 Schweiggers Tätigkeit nach dem Friedensschluss von 1648 – neue Aufgaben, neue Vorbilder?



Abb. 232 Detail Neptun, Neptunbrunnen, Peterhof (Kat. B 8)



Abb. 233 Detail Zacharias, Verkündigung an Zacharias, Wien (Kat. S 9)

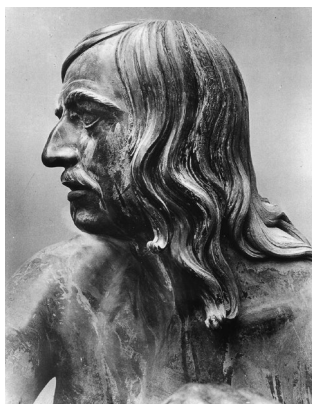


Abb. 234 Detail Reiter, Neptunbrunnen, Peterhof (Kat. B 8)



Abb. 235 Detail Gefangener, Nürnberg (Kat. H 5)



Abb. 236 Detail Nymphe, Neptunbrunnen, Peterhof (Kat. B 8)



Abb. 237 Detail Susanna im Bade, Relief Wien (Kat. S 9)

anknüpfte, diese Elemente jedoch zu einer letztlich neuen, eigenständigen Lösung weiterentwickelte und dabei seinen Figurenstil, den er im Rahmen seiner mehrjährigen Tätigkeit als Kleinplastiker entwickelt hatte, überzeugend in das überlebensgroße Format übertrug.

Ein Betätigungsfeld, in dem ein erneuter Rückgriff auf die Druckgraphik Albrecht Dürers gut vorstellbar gewesen wäre, sind Schweiggers religiöse Werke, allen voran die Kruzifixe. Zum einen, weil Dürer den gekreuzigten Christus mehrfach dargestellt hat, beispielsweise um 1498 in einem Holzschnitt der *Großen Passion* und auf einem Blatt der *Kupferstichpassion* aus dem Jahr 1511. Zum anderen, weil andere Bildschnitzer des 17. Jahrhunderts für Kruzifixe nachweislich auf druckgraphische Vorlagen zurückgriffen. Belegt ist dies für den Typus der Kreuzigung von Matthias Grünewald, der durch Raphael Sadlers Stich von 1605 Verbreitung fand und von dem sich mehrere plastische Umsetzungen erhalten haben.<sup>1086</sup>

Stattdessen waren für Schweigger die in Nürnberg vorhandenen bildplastischen Kruzifixe von Veit Stoß maßgeblicher Orientierungspunkt, worauf erstmals Heinrich Klapsia hingewiesen hat.<sup>1087</sup> Insgesamt befanden sich vier Skulpturen des Gekreuzigten von Veit Stoß in Nürnberg: das sogenannte *Wickelsche Kruzifix* in St. Sebald,<sup>1088</sup> das *Kruzifix* auf dem Hochaltar in St. Lorenz,<sup>1089</sup> das *Kruzifix* aus dem Heiliggeist-Spital<sup>1090</sup> und das *Kruzifix*, das heute in der Burgkapelle aufbewahrt wird.<sup>1091</sup> Sie zeichnen sich durch gestreckte Arme und Beine und einen leicht nach links geneigten, auf das Brustbein gelegten Kopf mit geschlosse-

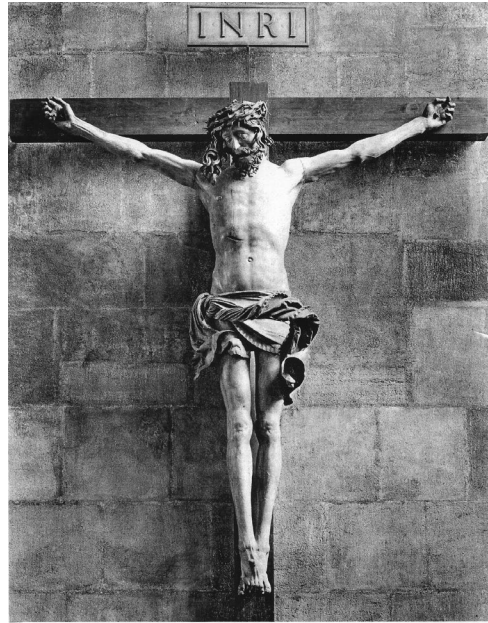


Abb. 238 Veit Stoß, Kruzifixus, Lindenholz, 1520, Nürnberg, St. Sebald (sog. Wickelscher Kruzifixus)

- 1086 Als erster stellte Adolf Feulner diese Verbindung für das Kruzifix im Frankfurter Kunstgewerbe-Museum her, das er versuchsweise Georg Petel zuschrieb, vgl. Feulner 1935. Im Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 158 (Bernhard Decker) werden weitere Versionen dieses Typus genannt. Für eine Abbildung von Sadlers Kupferstich siehe Abb. 58 derselben Publikation.
- 1087 Während Klapsia jedoch meinte, dass der heute in St. Lorenz aufbewahrte Kruzifixus als Vorbild für den Grazer Kruzifixus von Georg Schweigger diene, verwies Theodor Müller auf den *Wickelschen Kruzifixus*; vgl. Klapsia 1934, S. 200 f. und Müller 1942, S. 191.
- 1088 Veit Stoß, Wickelscher Kruzifix, 1520, Lindenholz, ehemals farbig gefasst, H. 207,5 cm, Spannweite: 190 cm; vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1983, Kat.-Nr. 23 (Ulrich Schneider).
- 1089 Veit Stoß, Kruzifix auf dem Hochaltar, 1516–20, Lindenholz mit originaler hellbrauner monochromer Lasur, H: 207 cm, Spannweite: 195 cm; Nürnberg, St. Lorenz; vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1983, Kat.-Nr. 16 (Ulrich Schneider).
- 1090 Veit Stoß, Kruzifix aus dem Heiliggeist-Spital, 1505–1510, Lindenholz mit originaler farbiger Fassung, H: 201 cm, Spannweite: 199 cm; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O 6 (Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1898); vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1983, Kat.-Nr. 5 (Ulrich Schneider).
- 1091 Veit Stoß, Kruzifix, um 1500, Lindenholz mit originaler farbiger Fassung, H. 156 cm, Spannweite: 153,5 cm, Kreuz: H. 246 cm, B. 162,2 cm, Nürnberg, Burgkapelle; vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1983, Kat.-Nr. 25 (Ulrich Schneider).

nen Augenlidern und geöffnetem Mund aus. Die Oberflächen sind differenziert ausgestaltet, an den Armen und Beinen treten Muskeln, Sehnen und Gefäße gut sichtbar hervor, ebenso wie der Brustkorb. Die Hände sind entspannt, die Finger leicht eingebeugt. Die verhältnismäßig breite Dornenkrone – sofern erhalten – besteht aus vielen Zweigen, die unregelmäßig miteinander verflochten sind.

Wie schon Theodor Müller erkannt hat, war der *Wickelsche Kruzifixus* in St. Sebald, für den das nach rechts wehende Schamtuch charakteristisch ist, offenbar das maßgebliche Vorbild für die Kruzifixe in Graz und in Koblenz (Abb. 238).<sup>1092</sup> Mit dem komplexen und sehr voluminösen Faltenwurf hatte sich Schweigger bei der Restaurierung des Kruzifixes im Jahr 1652 vertraut machen können.<sup>1093</sup> In demselben Jahr entstand möglicherweise der Kruzifixus für Koblenz, wie eine Anmerkung in Andreas Guldens Schweigger-Vita annehmen lässt.<sup>1094</sup> Das Lententuch der Christusfigur in Bannio (Abb. 217) ist dagegen anders gestaltet: Eng um die Hüfte gewunden, ist es links geknotet und in horizontalen Zügen gefältelt, jedoch kaum gebauscht. Damit erinnert es mehr an die früher zu datierenden Kruzifixe aus dem Heiliggeist-Spital und in der Burgkapelle, wobei das Motiv dort seitenverkehrt erscheint.<sup>1095</sup>

Es wäre noch genauer zu untersuchen, inwiefern es im 17. Jahrhundert zu einer gesteigerten Wertschätzung der Werke von Veit Stoß seitens der Künstler und Kunstliebhaber in Nürnberg und darüber hinaus kam und wie Schweiggers sichtbare Bezugnahme auf die Stoßschen Kruzifixe damit zusammenhängt. Als ein Indiz dafür, dass zumindest Nürnberger Künstler des 17. Jahrhunderts Veit Stoß' Arbeiten schätzten, können zwei Zeichnungen angesehen werden, die Michael Herr nach dem *Englischen Gruß* anfertigte.<sup>1096</sup> Die bislang bekannten Dokumente zur Rezeption der drei Schweiggerschen Kruzifixe enthalten allerdings keine Hinweise auf die Bezugnahme auf Veit Stoß. Erstaunlicherweise galt jedoch eine der Plastiken zumindest zeitweise als Werk Albrecht Dürers. Antonio Bormastino berichtete in seiner 1719 erschienenen *Historischen Beschreibung von der Kayserlichen Residentz-Stadt Wienn und Ihren Vor-Städten* über den Grazer Kruzifixus:

Wann man in diese Augustiner-Kirch hinein gehet / fallet einem gleich ein höltzenes-Crucifix in die Augen / von dem Bettel gemacht / als einem andern teutschen Michel Engel / welches von dem unvergleichlichen höltzenen Creutz zu Grätz allein übertroffen wird: das Meister-Stück ist von Albert Dürer.<sup>1097</sup>

1092 Müller 1942, S. 191.

1093 Vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1983, S. 289 und Anhang, Q 6. Wilhelm Schwemmer wies in diesem Kontext darauf hin, dass Schweigger als Mittelsmann des Kurfürsten von Mainz dem Rat 1000 Dukaten bot, wenn dieser sie ihm zum Kauf gäbe. Das Ansuchen wurde jedoch abgelehnt, und der Kruzifix kam am 28. November 1652 wieder in die Sebalduskirche zurück; vgl. Schwemmer 1979, S. 35 mit Verweis auf StAN, Rep. 52a, Nr. 321a, S. 22.

1094 „Ao. 1652 verfertigte er ein Crucifix von Meßing über Lebensgröß, auf die /. Schuh lang, trefflich gearbeitet, welches 516 Pfd. gewogen, bald darauf machte er auch ein dergleichen Crucifix von Holz.“; vgl. Anhang, Q 15.

1095 Vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1983, Kat.-Nr. 5 und Kat.-Nr. 25.

1096 Vgl. Gatenbröcker 1995, S. 305. Michael Herr, Der Englische Gruß nach Veit Stoß, Deckfarben-Miniatur auf Papier, 336 × 201 mm, Nürnberg, Stadtgeschichtliche Museen, Freiherr von Tucher-Stiftung; Gatenbröcker 1995, Kat.-Nr. Z 24 und Michael Herr, Der Englische Gruß nach Veit Stoß, 1616 (?), Deckfarbenminiatur auf Pergament, über Bleivorzeichnung, 342 × 210 mm, München, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 39982; vgl. Gatenbröcker 1995, Kat.-Nr. Z 249.

1097 Bormastino 1719, S. 66. Für die Identifizierung des Dürer-Kruzifixus mit der Grazer Skulptur von Schweigger siehe Feuchtmayr/Schädler 1973, S. 113.





Abb. 239 Detail aus: Jan Witdoek nach Rubens, Kreuz-  
aufrichtung, Kupferstich, 1630/42



Abb. 240 Detail aus: Unbekannter Stecher nach Peter  
Paul Rubens, Christus am Kreuz mit dem Lanzenstich  
des Hl. Longinus, Kupferstich, nach 1649

Warum der Kruzifixus als Dürer-Werk angesehen wurde und aus Bormastinos Sicht Georg Petels sogenannten „Pälffy-Crucifixus“<sup>1098</sup> sogar übertraf, kann heute nicht mehr geklärt werden.

Drei Eigenschaften von Schweiggers Kruzifixen lassen sich jedoch nicht allein mit der Kenntnis der Stoßschen Werke erklären, sondern setzen weiteres Wissen voraus und könnten auf die Rezeption älterer und zeitgenössischer Druckgraphik hinweisen. Zunächst ist die Wahl des Materials bemerkenswert: In zwei Fällen handelt es sich um überlebensgroße Güsse aus Bronze, für die es zu dieser Zeit im deutschsprachigen Raum gar nicht so viele Vorläufer gab: Der *Corpus Christi* von Hans Reichle (1565/70–1642), der über dem Hl. Kreuz-Altar im Mittelschiff von St. Ulrich und Afra in Augsburg hängt,<sup>1099</sup> weist auf die Schulung des aus Tirol stammenden Bildhauers in der Florentiner Werkstatt von Giambologna hin. Wenngleich aus Holz gearbeitet, durch die goldfarbige Fassung jedoch wie eine Bronzeplastik wirkend, muss an dieser Stelle auch auf die 1649 vollendete überlebensgroße Kreuzigungsgruppe hingewiesen werden, die Justus Glesker (1610/1623–1678) für den Bamberger Dom schuf.<sup>1100</sup> Da Schweigger im Unterschied zu Reichle und Glesker nicht auf eine Ausbildung beziehungsweise Erfahrungen in einer Werkstatt aufbauen konnte, die Großplastiken herstellte, sind seine Leistungen in diesem Bereich umso mehr herauszustellen.

Die zweite Besonderheit von Schweiggers Bronze-Kruzifixen ist formaler Natur: So ist zwar auch bei den Skulpturen von Veit Stoß die Seitenwunde dargestellt, das austretende Blut jedoch nicht plastisch ausgebildet wie bei Schweigger, sondern durch Bemalung kenntlich gemacht. Bereits in den beiden Kephala- und Prokris-Reliefs (Kat. S 2 und S 6) waren die Wunde der sterbenden Prokris und das daraus austretende Blut vergleichbar aufgefasst (Abb. 40).

1098 Georg Petel, um 1629/30, heute in Marchegg (Niederösterreich), Christkönig-Kirche; vgl. Feuchtmayr/Schädler 1973, S. 112–114, Kat.-Nr. 26.

1099 Hans Reichle (Modellierung), Wolfgang Neidhardt (Guss), Kreuzigungsgruppe vor dem Hochchor, 1605–1607. Zum Altar siehe Friedel 1974, S. 88–97, zum Bild des Gekreuzigten ebd., S. 91 f.

1100 Justus Glesker, Kreuzigungsgruppe, 1648–1653, Holz, goldgefasst, vgl. Herzog/Ress 1962.

Schließlich weist der dreisprachige Titulus des Koblenzer Kruzifixes auf die Kenntnis zeitgenössischer niederländischer Kupferstiche hin. So stimmt der Wortlaut bei Schweigger beispielsweise mit den Titulus auf dem Blatt mit der Kreuzaufrichtung überein, das Jan Witdoeck zwischen 1630 und 1642 nach einer Erfindung Rubens stach (Abb. 239),<sup>1101</sup> oder auf dem von Frederik de Wit nach 1649 ebenfalls nach einer Zeichnung Rubens verlegten Stich mit der Darstellung von Christus am Kreuz mit dem Lanzenstich des Heiligen Longinus (Abb. 240).<sup>1102</sup> Diese Beobachtung steht auch im Einklang mit den Ergebnissen von Margaretha Boockmann, die in der flämischen/niederländischen Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen spürbaren Anstieg hebräischer und hebraisierender Inschriften – sehr oft als Kreuzestituli – festgestellt hat.<sup>1103</sup>

Auch wenn, gerade zu den Kruzifixen, weitere Untersuchungen wünschenswert wären, kann vorerst festgehalten werden, dass auch die bisherige Beurteilung derjenigen Werke, die Schweigger nach Ende des Dreißigjährigen Krieges schuf, einer Korrektur bedarf. Die von Margarete Schuster vorgenommene Einteilung in „Werke des Zeitstils“ (Porträtplastik, Neptunbrunnen) und „retrospektive Großplastik“ (die Kruzifixdarstellungen) wird den Werken nicht gerecht. Vielmehr lässt sich in allen Werken Schweiggers die Weiterentwicklung traditioneller Konzepte durch die Kombination mit modernen technischen und aktuellen formalen Aspekten beobachten. Zwar mögen die jeweiligen Anteile variieren und muss die Innovationskraft von Fall zu Fall unterschiedlich eingeschätzt werden, was oftmals eng mit der Funktion des jeweiligen Werkes zusammenhängt, doch letztlich zieht sich die Unbedarftheit des Bildhauers, Dinge anders und auf seine ganz eigene Art und Weise anzugehen, durch seine gesamte Schaffenszeit.

1101 Vgl. VKK, <http://kk.haum-bs.de/?id=witdoeck-j-ab2-0003> (Zugriff vom 10.12.2021).

1102 Vgl. VKK, <http://kk.haum-bs.de/?id=wit-f-d-exc-ab2-0005> (Zugriff vom 10.12.2021). Siehe auch VKK, <http://kk.haum-bs.de/?id=conradus-a-j-ab3-0012> (Zugriff vom 10.12.2021).

1103 Boockmann 2013, S. 150. Siehe in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen zur Verwendung hebräischer Schriftzeichen in Schweiggers Johannesreliefs auf den S. 229 ff. der vorliegenden Arbeit.

## 8 Schweiggers Neuverortung als süddeutscher Bildhauer während des Dreißigjährigen Krieges

Auf Grundlage der Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung kann ein Bild der kleinplastischen Produktion in Süddeutschland während des Dreißigjährigen Krieges gezeichnet werden, in dem Georg Schweiggers Tätigkeit neu zu verorten ist. Dabei gilt es in erster Linie Schweiggers bisherige Beurteilung im Vergleich zu seinen älteren Bildhauerkollegen Leonhard Kern (1588–1662) und Georg Petel (1601/02–1634) in den Blick zu nehmen und neu zu justieren.<sup>1104</sup> Die Darstellung, dass Schweiggers Werke sich auf den Rückgriff auf Albrecht Dürer beschränkten, während allein Kerns und Petels Arbeiten Bezüge zur zeitgenössischen europäischen Kunstszene erkennen ließen, muss nach der Analyse der kleinplastischen Arbeiten Schweiggers revidiert werden. Dürers Kunst war zweifellos eine wichtige, nicht aber die alleinige Quelle für den Nürnberger Bildhauer. Wie ist es dagegen um das Œuvre von Kern und Petel bestellt? Ist es tatsächlich so stark von der zeitgenössischen italienischen und flämischen Kunst beeinflusst wie bislang dargestellt oder finden sich darin ebenfalls Bezüge zur Dürerzeit und falls ja, wie lassen sich diese charakterisieren? Und, über die inhaltlichen und stilistischen Quellen hinaus, worin lagen weitere verbindende Merkmale oder wesentliche Unterschiede in der Ausbildung und Praxis, den Netzwerken und Vertriebswegen, den Funktionen und Themen der Arbeiten der drei süddeutschen Bildhauer?

### 8.1 Funktionen und Themen der Kleinplastik

Georg Petel schuf in seiner kurzen Schaffenszeit von etwa 14 Jahren, die in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges fallen, vor allem Statuetten und Prunkgefäße sowie eine Reihe von Großbildwerken. Für Leonhard Kern sind dagegen ausschließlich kleinformatige Bildwerke überliefert. Im Unterschied zu Schweigger umfassen Petels und Kerns kleinformatige Œuvres zahlreiche freiplastische Einzelfiguren und Figurengruppen, wobei Petels Arbeiten ausschließlich aus Elfenbein und Holz gefertigt sind, während für Kern meistens Elfenbein und Alabaster die Materialien der Wahl waren, sich aber auch einige Bronzeplastiken erhalten haben. Somit unterscheiden sich Schweiggers kleinplastische Werke, die überwiegend aus Solnhofener Stein und Bronze gearbeitet waren, in der Materialwahl von den Arbeiten der beiden Kollegen.<sup>1105</sup> Auch inhaltlich gibt es wenige Berührungspunkte: Leonhard Kern produzierte hauptsächlich alttestamentliche Figuren wie beispielsweise Moses und Heilige wie Hieronymus, Sebastian und Johannes der Täufer,<sup>1106</sup> sowie Figurengruppen von Adam und

1104 Siehe die Einleitung dieser Arbeit, S. 17.

1105 Zu Schweiggers Verwendung des Solnhofener Steins siehe auch Kapitel 3.2.2, S. 102–107 dieser Arbeit.

1106 Leonhard Kern, Hl. Hieronymus mit dem Löwen, Elfenbein, um 1620–25, Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv.-Nr. 4548. Sitzender jugendlicher Johannes der Täufer, Elfenbein, um 1630–35, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1966/331; vgl. Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, Kat.-Nr. 78.

Eva oder Abraham und Isaak.<sup>1107</sup> Weiterhin umfasst das freiplastische Œuvre Kerns eine Vielzahl stehender und liegender weiblicher Akte, sowohl als Einzelfiguren als auch als Figurengruppen,<sup>1108</sup> sowie zahlreiche Darstellungen spielender Putten.<sup>1109</sup>

Georg Petel produzierte ebenfalls Figuren von Heiligen wie etwa den *Heiligen Sebastian*,<sup>1110</sup> aus der Mythologie wie beispielsweise *Venus mit Cupido* oder *Herkules und der nemäische Löwe*<sup>1111</sup> sowie zahlreiche Kreuzfixe (Abb. 241).<sup>1112</sup> Kleinformatige Reliefs sind bei Petel und Kern dagegen insgesamt seltener vertreten. Von Petel haben sich nur ein Relief mit der *Geißelung Christi* und ein Hochrelief von *Adam und Eva* erhalten (Abb. 243).<sup>1113</sup> Leonhard Kern schuf dagegen über seine gesamte Schaffenszeit hinweg immer wieder Reliefs unterschiedlichen Formats und Inhalts, zunächst kleinere Stücke mit der Sündenfall-Thematik, in den 1640er Jahren dann größere Reliefs mit alttestamentlichen Szenen wie die *Sintflut*<sup>1114</sup> und die *Vision Ezechiels*, von der sich zwei Fassungen erhalten haben.<sup>1115</sup>

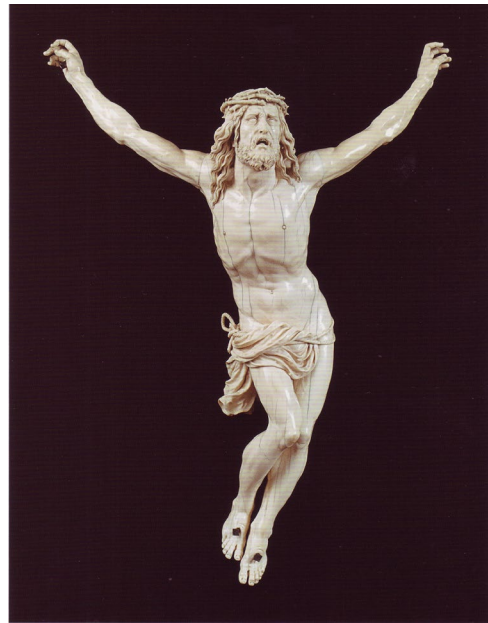


Abb. 241 Georg Petel, Kreuzifixus, Elfenbein, 1621, Privatbesitz

- 1107 Leonhard Kern, Adam und Eva – Sündenfall, Elfenbein, um 1635, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. 713; vgl. Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, Kat.-Nr. 83. Zu den Abraham-Isaak-Darstellungen siehe Hennze 1990.
- 1108 Als Beispiel für einen stehenden Akt sei genannt: Stehende Frau einen Zopf um den Kopf legend, Buchsbaumholz, um 1635–1640, Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. P 4496; vgl. Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, Kat.-Nr. 93; Als Beispiel für einen liegenden Akt: Venus und Amor, Speckstein, um 1645, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Inv.-Nr. A Ic, 296; vgl. Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, Kat.-Nr. 88.
- 1109 Z. B. Dudelsack spielender Knabe, Alabaster, um 1635–1645, Schwäbisch Hall, Hällisch-Fränkisches Museum, Inv.-Nr. 87/01; vgl. Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, Kat.-Nr. 114.
- 1110 Hl. Sebastian, Elfenbein, um 1630/31, München, Bayerisches Nationalmuseum, vgl. Feuchtmayr/Schädler 1973, Kat.-Nr. 18.
- 1111 Georg Petel, Venus mit Cupido, Elfenbein, um 1624, Oxford Ashmolean Museum; Feuchtmayr/Schädler 1973, Kat.-Nr. 4 und Georg Petel, Herkules und der nemäische Löwe, um 1625–1630, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 4721; vgl. Feuchtmayr/Schädler 1973, Kat.-Nr. 8.
- 1112 Kreuzifixus, um 1618/20, Elfenbein, München, Bayerisches Nationalmuseum; vgl. Feuchtmayr/Schädler 1973, Kat.-Nr. 1; Kreuzifixus, um 1623, Elfenbein, Genua, Marchese Lodovico Pallavicino; vgl. Feuchtmayr/Schädler 1973, Kat.-Nr. 2; Kreuzifixus, um 1623/24, München, Schatzkammer der Residenz; vgl. Feuchtmayr/Schädler 1973, Kat.-Nr. 3.
- 1113 Georg Petel, Geißelung Christi, Elfenbein und Birnbaumholz, um 1625/26, München, Bayerisches Nationalmuseum, Leihgabe des Pfarramtes St. Michael, München; vgl. Feuchtmayr/Schädler 1973, Kat.-Nr. 6. Adam und Eva, bezeichnet und datiert, Elfenbein, 1627, Antwerpen, Kunsthistorische Musea, Rubenshuis, Inv.-Nr. RHK 15; vgl. Feuchtmayr/Schädler 1973, Kat.-Nr. 10 und Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 222 (Bernhard Decker).
- 1114 Leonhard Kern, Sintflut, um 1640–45, Solnhofener Stein, 38,5 × 65 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 1260; vgl. Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, Kat.-Nr. 103.
- 1115 Leonhard Kern, Vision Ezechiels, um 1640–45, Alabaster, 71,5 × 83 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin,

## 8.2 Motivische und stilistische Vorbilder

Vielfach wurde konstatiert, dass sich in Georg Petels und Leonhard Kerns Werken Einflüsse ihres Italienaufenthalts ablesen ließen.<sup>1116</sup> Bei Leonhard Kern wurde der Einfluss in besonderem Maße bei den freiplastischen Arbeiten, die kurz nach seiner Rückkehr aus Italien datieren, betont. Als mögliche Vorbilder wurden Skulpturen und Kleinbronzen der Antike sowie des 16. Jahrhunderts herangezogen, darunter Werke Michelangelos, Giovanni Bolognas und Sansovinos.<sup>1117</sup> Kern habe die Vorbilder nicht einfach wiederholt, sondern – wie Fritz Fischer überzeugend dargestellt hat – auf eine moderne Weise umgesetzt. So orientierte sich der Bildhauer beispielsweise bei der Münchener Elfenbeinstatue des *Heiligen Sebastian* an italienischen Sebastian-Darstellungen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, wobei ihr eine Fassung Francesco Francias besonders nahesteht. Wahrscheinlich diente Kern Agostino Carraccis Reproduktionsstich des Gemäldes oder eine ähnliche Darstellung als Vorlage.<sup>1118</sup> Neben dem Einfluss italienischer Kunst und Druckgraphik wurde für Leonhard Kern auch die Kenntnis niederländischer Druckgraphik des 16. Jahrhunderts nachgewiesen. So konnten in seinem *Sintflut*-Relief Motive und Einzelfiguren aus Stichen von Raphael und Johannes Sadeler identifiziert werden.<sup>1119</sup>

Auch bei Georg Petels Figuren wurde immer wieder auf eine Antikennähe hingewiesen, die mit seinem Studium antiker Skulpturen während des Italienaufenthalts erklärt wurde.<sup>1120</sup> Größeren Einfluss hatten aber wohl die persönliche Bekanntschaft des Bildhauers mit Künstlern wie Rubens sowie die Auseinandersetzung mit den Bildwerken des 16. Jahrhunderts und seiner Zeit. Dies legen unter anderem die Zeichnungen nahe, die sich von Petels Hand erhalten haben und zu denen ein Blatt nach dem gefesselten Sklaven von Pietro Taccas Denkmal für Ferdinand I. in Livorno gerechnet wird, das gerade fertiggestellt wurde, als der junge Bildhauer es sah.<sup>1121</sup> Besonders aber Petels Wille, die Körper und Bewegungen seiner Gewandfiguren realistisch durchzubilden und Draperien raumgreifend zu gestalten, wurde als ein Reflex seiner Tätigkeit bei Rubens gesehen.<sup>1122</sup> Trotz der in diesem Zusammenhang von Ulrich Söding attestierten barocken Qualitäten von Petels Gewandstil schöpfte der Bildhauer auch noch aus

Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 8482; vgl. Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, Kat.-Nr. 104.

1116 Der aus dem hohenlohischen Forchtenberg stammende Leonhard Kern reiste in den Jahren 1609 bis 1614 über Rom und Neapel bis nach Mauretanien (Nordwestafrika) und nach einem zweijährigen Aufenthalt in Rom über Venedig, Dalmatien, Slavonien (historische Regionen im Süden und Osten Kroatiens) und die Windische Mark (heute Slowenien) zurück in die Heimat (vgl. Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, Kat.-Nr. 15 (Herta Beutter)). In Rom durchlief er eine Ausbildung an der Akademie, wo er sich in Aktzeichnung übte und öffentliche Bauten der Antike und der Neuzeit studierte. Dass es sich bei der von Kern besuchten Akademie um die Accademia di San Luca handelt, wie Elisabeth Grünenwald annahm, lässt sich allerdings nicht belegen (Grünenwald 1969, S. 23). Außer in Rom hielt sich Kern neun Monate in Neapel auf und besuchte auf seiner Heimreise neben Venedig vermutlich auch Florenz, Mantua und Padua (Beutter 1988, S. 16). Für den 1601 geborenen Georg Petel sind nach seiner vermutlich in München absolvierten Gesellenzeit Aufenthalte in Paris (1621), Rom, Genua und Livorno (1623) belegt. Später weilte er mehrfach in Antwerpen (Lieb 1973).

1117 Vgl. Fischer 1988, S. 53.

1118 Fischer 1988, S. 53.

1119 *Sintflut*, um 1640–45, Solnhofener Stein, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 1260; vgl. Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, Kat. Nr. 103.

1120 So schon Sandrarts Bericht in der *Teutschen Academie*; vgl. Söding 2009, S. 41.

1121 Georg Petel, Sklave am Sockel des Standbilds Ferdinands I. de' Medici in Livorno, 1623, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 9950; vgl. Feuchtmayr/Schädler 1973, Kat.-Nr. 7. Zu Georg Petel als Zeichner siehe Riether 2009.

1122 Söding 2009, S. 43 f.





Abb. 242 Unbekannter Zeichner, Meerreiter vom Nürnberger Neptunbrunnen, Rötel und schwarze Kreide, gelb und grau laviert, Nürnberg, Stadtbibliothek

anderen Quellen. So ließen sich gerade bei den großformatigen für den Kirchenraum geschaffenen Gewandfiguren bisweilen „spätgotisch anmutende Relikte“ feststellen.<sup>1123</sup>

Zudem muss bei beiden Italienfahrern das Aktstudium eine Rolle gespielt haben. Während sich dieses bei Petel aus einigen Studienblättern wie beispielsweise dem Kopenhagener Blatt des Heiligen Sebastian ersehen lässt, haben sich von Leonhard Kern keine Zeichnungen erhalten, jedoch findet sich aus dem Jahr 1626 die Aussage von ihm, ein Kreuzifix-Modell nach einem an einem Kreuz aufgehängten Mann „gebosiret“ zu haben.<sup>1124</sup> In Schweiggers Fall haben sich ebenfalls Hinweise erhalten, der Bildhauer habe Aktzeichnungen angefertigt.<sup>1125</sup> Ob das Blatt mit dem Meerreiter von seiner Hand stammt, muss jedoch fraglich bleiben (Abb. 242), würde aber ohnehin erst in die Zeit um 1660 datieren.

Was konkrete Rückbezüge auf die Dürer-Zeit betrifft, sind bei Kern und Petel tatsächlich nur wenige Beispiele auszumachen. Im Fall von Petel kann dies aber vor allem damit erklärt werden, dass der Bildhauer kaum Reliefs herstellte, die sich für den Rückbezug auf Graphik besonders anboten.<sup>1126</sup> Eines der beiden erhaltenen Reliefs, Georg Petels im Jahr 1627 geschaffenes Hochrelief aus Elfenbein mit *Adam und Eva*, weist jedoch Parallelen zu Dürers Holzschnitt des Sündenfalls von 1510 auf (Abb. 243 und 244).<sup>1127</sup> Dieselbe Graphik diente vermutlich auch

1123 Vgl. Södings Ausführungen zum Hl. Christophorus aus St. Moritz in Augsburg (Söding 2009, S. 44), zur Figur des Christus Salvator (ebd., S. 45) sowie zu den Assistenzfiguren der Kreuzigungsgruppe im Augsburger Maximiliansmuseum (ebd., S. 47).

1124 Vgl. Söding 2009, S. 41.

1125 Siehe S. 65 dieser Arbeit.

1126 Diese Begründung auch bei Söding 2009, S. 49.

1127 Georg Petel, Hochrelief, Elfenbein, 249 × 128 mm, Antwerpen, Rubenshuis, Inv.-Nr. RHK 15; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 222 (Bernhard Decker).



Abb. 243 Georg Petel, Adam und Eva, Elfenbein, 1627, Antwerpen, Rubenshuis



Abb. 244 Albrecht Dürer, Der Sündenfall, Holzschnitt, um 1510



Abb. 245 Hans Sebald Beham, Die Vertreibung aus dem Paradies, Kupferstich, 1543



Abb. 246 Leonhard Kern, Eva aus einer Vertreibungsgruppe, Buchsbaum, um 1630/49, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum





Abb. 247 Leonhard Kern und Michael III Kern, Madonna mit Kind und Johannesknabe, Alabaster, um 1615, Privatsammlung



Abb. 248 Egidius Sadeler nach Hans I. Rottenhammer, Madonna mit Kind und Johannesknabe, Kupferstich, 1610

Leonhard Kern als Vorlage für seine zwischen 1630 und 1635 geschaffene Statuetten-Gruppe in Berlin.<sup>1128</sup> Wie die bisherige Forschung schon herausgearbeitet hat, wurden die graphischen Vorlagen nicht treu übernommen oder ins Dreidimensionale übersetzt, sondern in Einzelheiten abgewandelt.<sup>1129</sup>

Daneben lässt sich bei Kern die Auseinandersetzung sowohl mit deutscher Graphik des 16. Jahrhunderts als auch mit zeitgenössischen Blättern beobachten. So orientierte sich Kern beispielsweise für die Gestik und Haltung der Eva einer rundplastischen Figurengruppe von *Adam und Eva*, von der sich mindestens drei leicht variierende Versionen erhalten haben, an Hans Sebald Behams Kupferstich *Die Vertreibung aus dem Paradies* von 1543 (Abb. 245 und 246).<sup>1130</sup> Für die *Madonna mit Kind und Johannesknabe* griff der Bildhauer wiederum auf den 1610 in Prag geschaffenen Kupferstich von Egidius Sadeler nach Hans I. Rottenhammer *Madonna mit Kind und Johannesknabe* zurück (Abb. 247 und 248).<sup>1131</sup> Neben diesen Beispiele

1128 Leonhard Kern, um 1630/35, Statuetten-Gruppe, vollrund, Nussbaum, H 24,2 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 8359; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 223 (Bernhard Decker).

1129 Vgl. Bernhard Decker in Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 222 und 223 und Grünenwald in Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, S. 219 (Kat.-Nr. 103).

1130 Leonhard Kern, Adam und Eva, um 1640, Birnbaumholz, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Hol 7, 8; vgl. zuletzt Ausst. Kat. Dresden 2012 (Kerstin Grein) mit älterer Literatur. Engere Werkstatt Leonhard Kerns, Adam und Eva, um 1640–45, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1928/16 und 17; vgl. Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, Kat. Nr. 85.

1131 Leonhard Kern und Michael III. Kern, Madonna mit Kind und Johannesknabe, Alabaster, um 1615, München, Kunstkammer Laue; vgl. Laue 2016, S. 13, 23, 72 f., Kat. Nr. 1, Abb. 3, 11.



Abb. 249 Leonhard Kern, Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg, Alabaster, zwischen 1656 und 1659, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 250 Leonhard Kern, Menschenfresserin, Buchsbaumholz, ca. 1640, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum

len, die der graphischen Vorlage weitestgehend treu folgen, finden sich mit den Reliefs zur Sintflut und Vision Ezechiels aber auch Beispiele, bei denen Motive aus mehreren graphischen Blättern zitiert und in neue Kompositionen überführt wurden.<sup>1132</sup>

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den kleinplastischen Werken Schweiggers von denjenigen Kerns und Petels besteht dagegen darin, dass letztere auch Darstellungen von Gewalt und Tod schufen. Wie jüngst Till Ansgar Baumhauer herausgearbeitet hat, weist gerade Kerns Œuvre eine Vielzahl an Gewaltdarstellungen auf: von der *Szene aus dem Dreißigjährigen Krieg* (Abb. 249) über die *Abraham und Isaak*- und *Kain und Abel*-Gruppen bis hin zur *Menschenfresserin* (Abb. 250).<sup>1133</sup> Auch Kriegsklage und Tod spielten eine Rolle, beispielsweise in den Darstellungen gefesselter Einzelgestalten und schlafender Frauen mit der Inschrift „Mortis Imago“.<sup>1134</sup> Bei Georg Petel sind derartige Reflexionen dagegen nur vereinzelt anzutreffen, beispielsweise in der Tödlein-Figur in Neuburg.<sup>1135</sup>

1132 Vgl. Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, Kat. Nr. 103–105.

1133 Baumhauers Dissertation *Kunst und Krieg in Langzeitkonflikten*, welche die visuellen Kulturen im Dreißigjährigen Krieg und im heutigen Afghanistan untersucht, behandelt in einem Abschnitt die Kleinplastik mit den Themen Tod (Tödlein), Gewalt, Kriegsklage und Hungertod, wobei der Autor dem kleinplastischen Werk Leonhard Kerns besondere Aufmerksamkeit schenkt; vgl. Baumhauer 2016, hier insbesondere S. 114–117 (Menschenfresserin), S. 118 f. (Kriegsklage), S. 119 f. (Hungertod).

1134 Baumhauer 2016, S. 121 f.

1135 Georg Petel, Stehendes Tödlein, Lindenholz, 17,2 cm H., 1628–1630, Neuburg, Historischer Verein; vgl. Feuchtmayr/Schädler 1973, Kat.-Nr. 16 und Baumhauer 2016, Abb. 6 a) und b).

### 8.3 Arbeitsbedingungen und Vertrieb

Nachdem Leonhard Kern zunächst in der Werkstatt seines älteren Bruders tätig gewesen sein dürfte,<sup>1136</sup> muss er in Heidelberg eine längerfristige Anstellung gefunden haben, da er später von hier aus an den Nürnberger Rat empfohlen wurde, der sich an den Baumeister Peter Carl (1541–1617) gewandt hatte, der für Kurfürst Friedrich V. von der Pfalz am Heidelberger Schloss arbeitete. Nach dem kurzen Aufenthalt in Nürnberg, während dem er die Liegefiguren für das Rathausportal schuf (Abb. 1), und wiederum Heidelberg ließ sich Kern 1620 in Hall nieder, wo er in sehr guter Geschäftslage ein imposantes Haus erwarb, in dem er ein Verkaufsatelier einrichtete.<sup>1137</sup> Für die 1620er Jahre sind geschäftliche Beziehungen mit dem Rat der Stadt, der die Ausbildungskosten für einen Lehrlingen übernahm, mit dem Haus Oettingen sowie mit einem Kardinal am kaiserlichen Hof belegt.<sup>1138</sup> Zahlreiche Kaufdokumente dokumentieren den zunehmenden Wohlstand des Bildhauers, der jedoch nicht auf Kerns Gewerbe allein basierte, sondern auch auf seinem Talent im Handel mit den Überschüssen der Ländereien.<sup>1139</sup> 1640 zum Mitglied des Äußerer Rats ernannt,<sup>1140</sup> galt er als angesehenen Bürger, was sich unter anderem in seiner Rolle als Unterhändler für Verhandlungen mit den Besatzungstruppen manifestiert. Neben zwei Reisen nach Nürnberg in den Jahren 1617 und 1626 ist 1648 eine Reise nach Kleve belegt, von wo aus möglicherweise ein Abstecher nach Holland erfolgte.<sup>1141</sup> Im Nekrolog werden Beziehungen zu holländischen Sammlern erwähnt.<sup>1142</sup> Auch sind gelegentliche Besuche der Messestadt Frankfurt dokumentiert.<sup>1143</sup>

Petel konnte nach seinen Wanderjahren in Deutschland, Italien und Flandern eine sehr vorteilhafte Ehe schließen, die ihn 1625 zur Niederlassung in der Reichsstadt Augsburg bewegte.<sup>1144</sup> Seine Auftraggeber waren überwiegend Kirchen, aber er wurde auch für den bayerischen Herzog und den Augsburger Rat tätig.<sup>1145</sup> Für den Residenzgarten Maximilians I. schuf er die lebensgroße *Neptun-Figur* aus Bronze, die heute im Bayerischen Nationalmuseum aufbewahrt wird.<sup>1146</sup> Bei der *Büste von König Gustav II. Adolf* (Abb. 228) handelt es sich wohl um einen Auftrag des Rats der Stadt Augsburg oder eines Privatmanns, der dem Schwedenkönig mit der Büste ein Huldigungsgeschenk erweisen wollte.<sup>1147</sup> Während die Beauftragung des Katholiken Petel für den protestantischen Rat oder einen exponierten (Augsburger) Protestanten offenbar kein Problem darstellte, blieb der Sieg Gustav Adolfs über die kaiserlich-bayerischen Verbände für den Bildhauer dagegen nicht folgenlos: Da alle Katholiken ihre städtischen Ämter verloren, musste auch Petel als Ratsmitglied ausscheiden. Kurze Zeit später verstarb er.<sup>1148</sup>

1136 Beutter 1988, S. 17.

1137 Ebd., S. 18.

1138 Ebd., S. 19.

1139 Ebd.

1140 Ebd.

1141 Ebd., S. 24.

1142 „[...] viel trefflich schöne Stück aus Helffenbein, so sonderbaren Steinen u. gutem Holtz verfertigt, so mehrentils in frembde orthe biß in Holland, mit gutem nutzen verkaufft.“, zit. n. der Transkription im Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, Kat.-Nr. 15 (Herta Beutter).

1143 Beutter 1988, S. 24.

1144 Kranz 2009, S. 129 f.

1145 Zu den Auftraggebern während Petels Augsburger Zeit siehe Müller 1973.

1146 Vgl. Krempel 2009. Zum Verhältnis zu Schweiggers Neptun siehe S. 275 dieser Arbeit.

1147 Kranz 2009, S. 136.

1148 Erst vor kurzem gelang es Annette Kranz, das Todesdatum Georg Petels genauer zu bestimmen. Es muss zwischen November 1633 und Mai 1634 liegen; vgl. Kranz 2009, S. 131.



Das Ende des Dreißigjährigen Krieges brachte nicht nur für Georg Schweigger, sondern auch für Leonhard Kern veränderte Arbeitsbedingungen mit sich: Anfang Oktober 1648 wird er von Markgraf Friedrich Wilhelm zu Brandenburg in Kleve zum kurfürstlichen Hofbildhauer ernannt.<sup>1149</sup> Aber auch schon vorher war es ihm gelungen, seine Arbeiten an wohlhabende fürstliche und bürgerliche Sammler zu vermitteln. Bereits im Jahr 1610 war er Hohenlohischer Hofbildhauer. Darüber hinaus ist belegt, dass er in seinem Wohnhaus in Hall einen kleinen „Crahmladen“ unterhielt, in dem er seine Werke anbot.<sup>1150</sup> Eine weitere Parallele zu Schweigger besteht darin, dass viele Werke von Leonhard Kern oder ihm zugeschriebene Werke heute in der Wiener Kunstkammer aufbewahrt werden, von denen einige ebenfalls im Inventar Leopold Wilhelm von Österreichs von 1659 aufgeführt sind.<sup>1151</sup>

Mit zwölf erhaltenen signierten Werken hat Leonhard Kern nur eine geringe Zahl seiner Arbeiten signiert, datiert hat er kein einziges. In allen Fällen ist das „LK“ jedoch an gut sichtbarer Stelle angebracht.<sup>1152</sup> Bei den signierten Arbeiten handelt es sich ausschließlich um Kleinbildwerke, wobei unklar ist, was den Bildhauer veranlasst hat, manche seiner Arbeiten mit Signatur zu versehen und andere nicht. Material oder Qualität scheinen keine Kriterien gewesen zu sein. Acht der signierten Arbeiten sind aus Obstbaumholz, fünf aus Elfenbein, drei aus Alabaster.<sup>1153</sup> Die signierten Werke sind durchweg von hervorragender Qualität, aber auch zahlreiche nicht signierte Arbeiten sind vergleichbar qualitativ.<sup>1154</sup> Das einzige verbindende Kriterium scheint bislang zu sein, dass die signierten Werke aus Kerns Haller Zeit (1620–1651), der Hauptphase seines künstlerischen Schaffens, stammen, also auch genau aus der Zeit während des Dreißigjährigen Krieges.<sup>1155</sup> Auch Georg Petel signierte nur einige seiner kleinplastischen Arbeiten. Manche beschriftete er demonstrativ mit „IÖRG PETLE F“, wie die *Venus mit Cupido* aus Elfenbein aus dem Jahr 1624, die sich heute im Ashmolean Museum befindet,<sup>1156</sup> andere versah er mit dem Monogramm „I P F“ für „Iörg Petle Fecit“, zum Beispiel das Elfenbein-Kruzifix in München von 1618/10.<sup>1157</sup> Ein Konzept, welche Arbeiten signiert wurden und welche nicht, lässt sich auch hier nicht erkennen. So ist aus heutiger Sicht verwunderlich, dass sehr hochwertige Figurengruppen wie beispielsweise die um 1625–30 datierte Elfenbeinstatue von *Herkules und dem Nemäischen Löwen* oder die Lindenholzgruppe *Herkules im Kampf mit der Hydra* nicht signiert wurden.<sup>1158</sup> Im Vergleich dazu hat Schweigger seine kleinplastischen Werke oft mit Signatur versehen. Die Verwendung unterschiedlicher Signaturformen – mal als Monogramm, mal mit ausgeschriebenem Namen – scheint dabei wiederum ganz der üblichen Praxis seiner zeitgenössischen Bildhauerkollegen zu entsprechen.

1149 Beutter 1988, S. 24.

1150 Ebd., S. 19.

1151 „Eine grosse Mahnspersohn mit zwey Kinder bey ihm, das eine stehet vnnndt das andere siczet. Auff einem rundten Postament, alles von einem Stuckh.“, zit. n. Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, Kat.-Nr. 69.

1152 Für ein Verzeichnis der Werke siehe Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, Kapitel V. Werke Leonhard Kerns und seines Umkreises: Probleme der Zuschreibung (Elisabeth Grünenwald), S. 143.

1153 Siehe Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, S. 143.

1154 Ebd.

1155 Ebd., S. 143 f.

1156 Zu den Signaturen Georg Petels siehe Schädler 1973, Abb. 143–149. Zur Venus in Oxford siehe Feuchtmayr/Schädler 1973, Kat.-Nr. 4.

1157 Vgl. Feuchtmayr/Schädler 1973, Kat.-Nr. 1.

1158 Georg Petel, *Herkules und der Nemäische Löwe*, Elfenbein, um 1625–30, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr R 4721; vgl. Feuchtmayr/Schädler 1973, Kat.-Nr. 8 und Georg Petel, *Herkules im Kampf mit der Hydra*, Lindenholz, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv.-Nr. 5371; vgl. Feuchtmayr/Schädler 1973, Kat.-Nr. 9.

Trotz der ausgeführten Unterschiede können also zahlreiche Parallelen in den Œuvres der drei Bildhauer ausgemacht werden. Dies betrifft vor allem die große Spannbreite der erfüllten Aufgaben und der verwendeten Materialien sowie die Flexibilität und Kreativität hinsichtlich des Vertriebs der Arbeiten und möglicher sonstiger Einnahmequellen. Auch lässt sich bei allen Bildhauern die Gabe und das Selbstbewusstsein erkennen, Prototypen aufzugreifen und zugleich etwas Neues zu schaffen, das in der jeweiligen Kombination singulär bleiben wird.

## Zusammenfassung und Ausblick

Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass Schweiggers kleinplastisches Werk, das der Bildhauer während des Dreißigjährigen Krieges schuf, keineswegs auf die Rezeption Albrecht Dürers limitiert war, sondern vielfältige Bezüge zur Kunst seiner Zeit aufweist, die umfassende Kenntnisse und personelle Netzwerke voraussetzen. Damit wurde nicht nur Schweiggers Rolle als Vertreter einer sogenannten „Dürer-Renaissance“ um 1600 endgültig zurückgewiesen, es wurde auch dargelegt, dass der Begriff der „Dürer-Renaissance“ an sich ungeeignet ist, um die vielfältigen künstlerischen Rezeptionen Dürerscher Kunst angemessen zu beschreiben. Darüber hinaus wurde herausgearbeitet, wie dieses Etikett insbesondere, aber nicht ausschließlich im Fall von Georg Schweigger die Sicht der kunsthistorischen Forschung auf andere Aspekte über viele Jahrzehnte verstellt hat. Wenngleich bereits für die Nürnberger Malerei der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts konstatiert wurde, dass Dürer nur ein Element im Gemenge vielfältiger aktueller und älterer Einflüsse darstellte, hat sich die Vorstellung, die zeitgleiche Nürnberger Kleinplastik sei rückwärtsgewandt, viel länger gehalten.

Zweifellos war die Bezugnahme auf Dürer für den Bildhauer wichtig, aber sie war nicht einfachem Nachahmungswillen mangels alternativer Vorlagen geschuldet, sondern wurde bewusst und bisweilen überraschend sparsam eingesetzt. Für konzeptionelle Aspekte, Kompositionen und Themen der Objekte konnten im Rahmen dieser Arbeit überaus vielfältige Inspirationsquellen ausgemacht werden, die umfassende Kenntnisse des Bildhauers über europaweite Trends offenbaren. So ist die Entwicklung einer Medaillonfolge berühmter Männer aus edlen Materialien nur auf den ersten Anschein traditionell, tatsächlich ist sie Ausdruck einer Sammlungs- und Erinnerungskultur, die sich zu dieser Zeit in vielen europäischen Ländern verfeinerte und innerhalb derer dem Porträt ein besonderer Stellenwert zufiel. Von Schweiggers Nähe zu gelehrten Kreisen zeugt die Verwendung korrekter hebräischer Schriftzeichen auf einigen Reliefs, die eine bemerkenswerte Parallele zu Rembrandts Interesse an jüdischer Schriftkultur sowie zur blühenden Orientalistik an der Universität Altdorf darstellt. Die intensive Auseinandersetzung des Bildhauers mit niederländischer und italienischer Graphik weist schließlich darauf hin, dass Nürnberg während des Dreißigjährigen Krieges immer noch ein wichtiger Handelsplatz war, auf dem Drucke aus ganz Europa umgeschlagen wurden und dass Schweigger auf diesem Feld bestens informiert war.

Dass der Nürnberger sich während des Dreißigjährigen Krieges auf zwei konzeptionell zusammengehörige Werkgruppen konzentrierte, ist auffällig, für Kleinplastiker generell aber nicht untypisch, und lässt sich wohl vor allem mit der Geschäftstüchtigkeit des Bildhauers erklären. Vermutlich agierte Schweigger im Auftrag von oder in Zusammenarbeit mit Kunsthändlern, welche die Objekte ins Ausland verbrachten und Kunstagenten oder Diplomaten, die sie an Höfe herantrugen. Bereits zu Lebzeiten des Bildhauers lassen sich einige seiner kleinplastischen Werke in fürstlichen Sammlungen nachweisen und wahrscheinlich gelangten weitere Arbeiten bereits im 17. Jahrhundert dorthin, auch wenn sichere Belege erst Jahrzehnte später datieren. Bemerkenswert sind die Konzentration von Schweiggers Werken in

den Sammlungen der Herzöge von Braunschweig-Wolfenbüttel und der Habsburger in Wien und Ambras sowie ihre Spuren auf dem niederländischen Kunstmarkt. Als Gründe für diesen Erfolg sind sicherlich auch die technische Exzellenz der Werke und ihre teilweise Ausführung in edlen Materialien zu nennen, die anderen Arbeiten in nichts nachstehen.

Welche Rolle der Dürer-Bezug für die Sammler beziehungsweise Käufer spielte, lässt sich dagegen heute nicht mehr eindeutig klären. Freilich wird es für den gelehrten Betrachter reizvoll gewesen sein, in den Reliefs Motive aus ihm bekannten Dürer-Graphiken wiederentdecken oder Porträtfassungen auf ältere Vorbilder zurückführen zu können. Doch ging der Bezug zu Dürer – zumindest bei den Reliefs – über Anleihen von Kompositionen oder Zitate einzelner Figuren hinaus. Das Dürer-Monogramm, das dem Bildhauer später den Vorwurf des Fälschers einbrachte, muss Schweigger zweifellos in Kenntnis der Vorstellung angebracht haben, Dürer sei auch als Bildhauer tätig gewesen, denn hierfür lassen sich bereits im frühen 17. Jahrhundert erste Belege finden. Auch wenn Schweiggers eigene Signatur auf der Rückseite gegen betrügerische Absichten spricht, muss weiterhin offen bleiben, ob die Zeitgenossen die Arbeiten als Dürer-Originale oder als Schweiggersche Tribute an Dürer verstanden. Spätestens im frühen 18. Jahrhundert wurden seine „AD“-monogrammierten Werke in Sammlungsinventaren dann tatsächlich als authentische Bildhauerwerke Albrecht Dürers gelistet.

Es wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit erstmals nachgezeichnet, wie Berichte über vermeintliche Dürer-Skulpturen mit dem Mythos von Dürer als Bildhauer im 18. und 19. Jahrhundert verwoben sind, und welche Rolle in diesem Kontext „AD“-monogrammierten Skulpturen, nicht nur von Schweigger, zufiel. Während Bildhauerarbeiten von Dürer über einen langen Zeitraum eine sehr positive Rezeption erfuhren, wuchs mit dem Aufkommen erster kunstwissenschaftlicher Studien die Skepsis angesichts des Umfangs von Dürers bildhauerischem „Œuvre“. Gleichzeitig wurde deutlich, dass das große Interesse an Bildhauerarbeiten des Nürnbergers auch betrügerische Aktivitäten hervorrief. Hiervon zeugt nicht nur die Feststellung, dass zahlreiche Skulpturen – teilweise ohne erkennbaren Dürer-Bezug – nachträglich mit dem „AD“-Monogramm versehen wurden, sondern auch die Beobachtung, dass einige Werke möglicherweise zu diesem Anlass neu angefertigt wurden. Zu wechem Zeitpunkt dies genau geschah, lässt sich jedoch nicht mehr ausmachen.

Was Schweiggers Werke betrifft, ist bemerkenswert, dass sie selbst dann noch als die vorzüglichsten Belege für Dürers Schaffen als Bildhauer galten, als die Zahl der bildplastischen Werke, die man Dürer zuschrieb, immer weiter schrumpfte. Dies änderte sich schlagartig, als Ende des 19. Jahrhunderts der eigentliche Urheber wiedererkannt wurde. Die einstige Wertschätzung schlug um in eine Diskreditierung von Schweiggers Werken als Fälschungen beziehungsweise als Objekte einer sogenannten „Dürer-Renaissance“ oder Ausdruck der retrospektiven Tendenzen, die man der deutschen Skulptur des 17. Jahrhunderts lange Zeit attestierte.

Dabei war die Dürer-Rezeption während des Dreißigjährigen Krieges weder in der Kleinplastik noch in anderen Medien auf Nürnberg oder Süddeutschland beschränkt. Wenngleich Georg Petel und Leonhard Kern aufgrund ihrer europäischen Itinerare und vermeintlich stärker ausgeprägter Bezüge zur flämischen und italienischen Kunst gerne als Gegenpole zu Schweigger aufgebaut wurden, lassen sich auch bei ihnen Bezugnahmen auf Dürers Druckgraphik feststellen. Da Dürer-Werke seit dem späten 16. Jahrhundert gezielt gesammelt wurden, und auch Arbeiten, die sich auf Dürer bezogen, nachweislich sehr geschätzt waren, werden diese Rückgriffe in jedem Fall verkaufsfördernd gewesen sein. Gerade in Zeiten, in denen es an großen öffentlichen Aufträgen mangelte, war der Einsatz Dürerscher Motive ein erfolgsversprechendes Mittel unter vielen, um das Begehren von Kunstsammlern zu wecken. Zugleich

zeugt der freie und souveräne Bezug zu Dürer vom Selbstbewusstsein der Bildhauer, was Seitenblicke auf den zeitgleichen Umgang von Malern und Kupferstechern untermauern.

Dass nach Ende des Dreißigjährigen Krieges Dürers Kunst keine erkennbare Rolle mehr für Schweigger spielte, sollte daher nicht überinterpretiert werden. Die Hinwendung zu anderen Orientierungspunkten kann vor allem mit den neuen Aufgaben erklärt werden, die sich dem Bildhauer nun stellten. Die bislang vertretene Ansicht, Schweiggers Œuvre zerfalle in zwei Phasen, die sich durch unterschiedliche Stilausprägungen kennzeichnen – neben der „retrospektiven Kunstübung“ die „modern orientierte Monumentalplastik“ – ist jedenfalls zurückzuweisen. Stattdessen konnte gezeigt werden, dass Schweiggers nach Ende des Dreißigjährigen Krieges entstandene Arbeiten bereits in vielerlei Hinsicht Vorläufer im kleinplastischen Werk hatten. Eröffneten sich zwar erst durch die veränderten politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse Möglichkeiten, Betätigungsfelder und Adressatenkreise zu erweitern, so waren die grundsätzlichen Voraussetzungen dafür schon zu Kriegszeiten geschaffen worden. Dies betrifft sowohl die künstlerischen Interessen und handwerklichen Fertigkeiten des Bildhauers als auch sein Netzwerk zu anderen Nürnberger Kunstschaffenden sowie Kontakte zu potentiellen Auftraggebern und Käufern.

Es bleibt zu hoffen, dass mit der vorliegenden Untersuchung und dem Katalog andere Forschungsarbeiten zur Nürnberger Kunst sowie zur europäischen Plastik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erleichtert und weiterführende Studien angeregt werden. Wünschenswert sind unter anderem weiterführende Studien zur fränkischen Epitaphienkunst der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, innerhalb derer Schweiggers und Eißlers Beiträge zu verorten wären. Da Peter Zahn seine Forschungen zu den Nürnberger Epitaphien 2013 mit dem dritten Band zu den Werken bis 1650 beschlossen hat, steht eine solche für die danach entstandenen Werke noch aus. Vielversprechend erscheint auch eine eingehendere Auseinandersetzung mit Kreuzifixdarstellungen des 17. Jahrhunderts, die von der Forschung bislang als retrospektiv eingestuft wurden. Einiges deutet darauf hin, dass nicht nur Schweigger, sondern auch andere Bildhauer sich in dieser Zeit zwar an spätgotischen Darstellungstypen beispielsweise eines Veit Stoß orientierten, diese aber mithilfe der Kenntnis jüngerer Kreuzifixdarstellungen eines Michelangelo, Duquesnoy oder Rubens, die sich über die Druckgraphik verbreiteten, aktualisierten. Nicht zuletzt bieten die Ergebnisse der Arbeit Anschlussmöglichkeiten für größer angelegte, vergleichende Untersuchungen zum Verhältnis von Kunsthandel, kunsthistorischer Forschung und Kunstschaffen im 19. und frühen 20. Jahrhundert.

Die vorliegende Arbeit versteht sich somit nicht nur als ein Beitrag zur Forschung über die süddeutsche Plastik während des Dreißigjährigen Krieges sowie über die Dürer-Rezeption im 17. und 18. Jahrhundert, sondern auch zur kunsthistorischen Wissenschaftsgeschichte.





## Quellenanhang

In den Anhang aufgenommen sind die spärlichen handschriftlichen Belege, die sich auf Georg Schweigger beziehen, sowie die zeitgenössischen und späteren Schweigger-Biographien bis in das 18. Jahrhundert. Quellen wie Inventarbücher und Reiseberichte, in denen Kunstwerke von Schweigger erwähnt werden, werden im Katalog unter den jeweiligen Objektnummern aufgeführt.

### Q1 Eintragung im Taufbuch der Pfarrei St. Sebald

Landeskirchliches Archiv Nürnberg, Nr. 5 (Taufen 1593–1616), fol. 66r:

„Emanuel Schweigger, Margareta, Georg, 6 Aprilis“

### Q2 Erwähnung in einem Ratsverlass

Staatsarchiv Nürnberg, Nürnberger Ratsverlässe Nr. 2189, Rep. Nr. 60a, fol. 20v, vom 20. July 1636 (zit. n. Schuster 1965, S. 229):

„Georg Schweigger Bildhauer soll man auff seine Supplication Herrn Dr. Leonhardt Wurffbeins gegebenen Gegenbericht vorhalten und vernehmen, ob er die vorgeschlagene Bezahlungsmittel annehmen wolde, dobey aber anzeigen, daß er zu Verhütung der Execution, auff Bezahlung solle bedocht sein.

H. S. Haller“

### Q3 Entwurf für ein Friedensdenkmal bei Sankt Johannis

Staatsarchiv Nürnberg, Nürnberger Ratsverlässe Nr. 2374, fol. 46r:

„Samstags, 20. July 1650

(...) Schliesslich soll man auch/Joh. Carls Zeugmaistro/Leonhardt Hauern und/Georg Schweiggern aufftragen/unterschiedliche Entwurff/und abriß fürderlich zu mac-/hen was für eine Frie-/densgedächtnis, so wohl /alhier in der Stadt als bey/St. Johannis auffzurichten /sein möchte, alles widerbringen/ ferner rätzig zu werden.“

#### Q 4 Ladung vor den Rat zu Erläuterung des Denkmalentwurfs

Staatsarchiv Nürnberg, Nürnberger Ratsverlässe Nr. 2374, fol. 68v:

„Montags, 29. July

Ihro F. Gn. (...) auch den Schweickhard, Bildhauerm aufwar-/ten zu lassen, damit Er eines und/ anderen Fallß do von nöthen, der/ structuræ halben mehreren bericht /erstatte.“

#### Q 5 Restaurierung von zwei Kruzifixen in St. Sebald und in der Frauenkirche

Stadtarchiv Nürnberg B 5/II Nr. 130 (Ämterrechnung), Rechnung des Georg Imhoff Nr. 3, 1650/51:

„Gemeine Außgaben. Item N. Schweicker, Bildhauern, wegen Außbeßerung der beeden Cruzifix in St. Sebalds und unser Frauen kirchen zalt 6 fl.“

#### Q 6 Restaurierung eines Kruzifixus von Veit Stoß in Sankt Sebald

Chroniken Rep. Ad. 52 a

Reichsstadt Nürnberg, Handschriften Br. 453-487, Handschrift Nr. 475, Nürnberger Chronik 1601–1690, fol. 239r:

„Künstliches Cruzifix“ (Randnotiz)

„1650

Den 28 dito [= November] hat man das Cruzifix in St. Sebalds Chor von Veit Stoß Ao.. 1520 als ein sonderes Kunststuck gemacht, wiederumb auffgehefft, welches vor etlich Wochen herab genommen und von Georg Schweigger einem vornehmen Bildschnitzer und burger allhier außgebessert, nachmals von Leonhard Heberlein dünn übermalt worden, an dem erst als nun verneuert die rechte Kunst zu sehen gewest. Er Schweigger erbothe sich E. E. Rath, so mans Ihme überließe, 1000 Ducaten gern darumb zugeben.“

#### Q 7 Bezahlung für ein Kaiserbildnis

Wien, Hofkammerarchiv, HZB. 1656 fol. 228r–228v:

„Geörgen Schweigger, bilthauern von Nürnberg, wegen daß er auß bevelch ihrer khay. mt. dero biltnuß in messing gegossen, für den daraufgangnen uncosten und giesserlohn ... 600 fl.“ (zit. n. Haupt 1979, Nr. 981)

#### Q 8 Kanzel in Sankt Sebald

Staatsarchiv Nürnberg, Rep. Nr. 52a, Nr. 321a Beschreibung aller Nürnbergischen Kirchen, Klöster, Kapellen, Spitäler, Pfründen, fol. 24v:

„Anno 1657....

Anno eodem (...)

...Die neue zierliche Cantzel verfertigt auf Verlang (?) J. Benedict Winklers von/Leipzig, damahlig vornehmen Kunst Herrn/in Nürnberg. Die Arbeit hiervon verrichtet/Georg Schweiger, Bildhauer, und Leonhard/Ackermann, Schreiner.“

#### Q 9 Rechnung für Ehrenpforte

Staatsarchiv Nürnberg, Nürnberger Stadt-Rechnungsbelege, 54a II, Rep. Nr. 912/2 (zit. n. Schuster 1965, S. 233):

„Waß mir Endts Unterschriebenen von Ihro Herrlichkeit Herrn Friedrich Volckamer wohl verordneten Stadtbauerhhern zu der Ehrenpforten ist angedingt und bestellt worden wie volgt, den 2. Marti A<sup>o</sup> 1658.

Erstlich 8 sizente Kindtlein eines zu 5 Schu  
Und 4 grose Schildt sambt den Cronen einen  
5 ½ Schuh hoch über die klein portal der  
Ehrenpforten gehörig. Den verdienst daran  
zweij Kindtlein sambt ein Schild 50 Rthl.  
thut zusammen

Georg Schweigger Bilthauer“

#### Q 10 Neugestaltung des Tucheraltars in Sankt Sebald

Staatsarchiv Nürnberg, Rep. Nr. 52a, Nr. 321a Beschreibung aller Nürnbergischen Kirchen, Klöster, Kapellen, Spitäler, Pfründen, fol. 28v:

„1658

A. eod: den 8 gbr. finng man an, den Altar /beym Tucherschen monument abzubringen.“

fol. 29r:

„A.eod: im Juny ließen dr Herrn Tucher, den/Altar bey Ihrem monument Neu..., und /in dessen Mitte ein Tafel von M. Merian/Kunstmalern verfertige, worinn das /Blut=bild Jesu vorgestellt, das übrige /Bildwerck verfertigte am selben, Georg/Schwaiger, Bildhauer, der schon ... Arbeit/ ...“

Q 11 Brief von Jodocus Herman Uhlich, Sekretär in der deutschen Kanzlei in Nürnberg an König Friedrich III. von Dänemark, datiert den 20. Juni 1665

Reichsarchiv Kopenhagen, Alm. Afd. Realia Litr. K. D. K. H. 155  
(zit. n. Friis 1933, S. 374):

„Ich werde künfftig von ihnen bericht einnehmen und allerunterthänigst schein von dem begehrt guss der römischen kaiserlichen mt: statuen zu pferdt sitzend über lebens grösse, wie hoch solches werck kombt, und wie es kommen würde so es etwas kleiner sollte begehret werden, es will der hr. Schweigger, mir gründlichen bericht, zu euer königl. mt: allerunthänigsten nachricht davon communiciren.“

Brief datiert den 4. Juli 1665

Q 12 Kostenvoranschlag für ein Reiterdenkmal

Klagenfurt, Kärtner Landesarchiv, Schachtel 530, Fasz. Kais. Statue betreffende Schriften, fol. 1  
(zit. n. Pühringer-Zwanowetz 1965, S. 746 f., Quelle 18):

„Unterthäniger Bericht, wegen eines Statua von Metall alß ihr Kaiserliche Majestet Kondervey zu Pfert, und was solches kosten würde.

Es ist die Größ begehret, was größer dan Lebens Größ, so könt Ihr Majestet groß gemacht werden 7 Schuh hoch, wann solche stehent wehren, daß Pfert nach Proportzion käm über den Kopff hoch 8 Schuh, es müste ein solch Statua künstlich und sauber ausgearbeitet seyn keine Rotgießers Arbeit, auch das Modell von Bildthauer mit höchten Fleiß verfertiget werden, und wehr das Gießen eines solchen großen Biltes sehr kostpar, auch gefärlische daß es möchte nicht geraten in Guß so weren grosse Unkosten vergeblich., es müste auch gutes Metal zu einen solchen Werck genommen werden. Zu lieffern in Nürnberg, ist die Forterung von einen solchen Werck

7000 Rthl.

Es ist ohn gefehr vor 2 Jahren auch ein dergleichen Bericht begehret worden wegen eines solchen Statuae von Metall, aber einer weit größern Grös das Pfert vornen über den Kopff 11 Schuh hoch, Ihr Majestet Biltniß so stehent gerechnet sein 9 ½ Schuh groß von einer solchen großen Größ ist es zur selbigen Zeit begehret worden vor alle Unkosten 12 275 Rthl.

4 Stehent Bilter oder Dugenten so in das Bostoment hätten kommen sollen auch begehret worden vor selche ist vor alle Unkosten gefordert worden 8620 Rthl. Das Kupffer Stuck so mit ist gesendet worden von einen solchen Statua hat ausgewiesen daß das Bostament so schon solt aufferrichtet worden seyn wehr hoch mitsambt der Taffel 21 Schuh.

Georg Schweigger Bilthauer“



Q 13 Eintrag im Nürnberger Totenbuch

Staatsarchiv Nürnberg, Nürnberger Totenbücher, Rep. 65, S III K 3/5, Nr. 48, S. 310:

„Der Ehrn-Mannfest und kunstberühmte Georg/Schweigger, Jungergesell und unter dem Löbl. Bürger-/regiment ältister Capitain, deß Erbarn und Kunst=/reichen Emanuel Schweiggers seel., hinderl. Sohn, in / der Elendengassen. Ist ein Testament registriert worden, darf nicht inventirt werden.“

Q 14 Eintrag im Beerdigungsbuch der Pfarrei St. Sebald

Landeskirchliches Archiv Nürnberg, Pfarrei St. Sebald, Nr. 42, S. 48 (1690):

„17. Juni

Der Ehrn-Mannfest und kunstberühmte Georg/Schweigger, Jungergesell und unter dem Löbl. Bürger-/regiment ältister Capitain, deß Erbarn und Kunst=/reichen Emanuel Schweiggers seel., hinderl. Sohn, in / der Elendengassen. Ist ein Testament registriert worden, darf nicht inventirt werden.“

Q 15 Schweigger-Biografie in Andreas Guldens Fortsetzung von Johann Neudörffers Nachrichten 1660, S. 75–76:

„Georg Schweigger.

Machte bey seinen jungen Jahren ganze Historien von kleinen Figuren, halb rund in Stein, die an Ausländer in sehr hohen Werth verkaufft worden. Ao. 1652 verfertigte er ein Crucifix von Meßing über Lebensgröß, auf die /. Schuh lang, trefflich gearbeitet, welches 516 Pfd. gewogen, bald darauf machte er auch ein dergleichen Crucifix von Holz. Ao. 1658 machte er, neben hernach bemeldten Christoph Ritter, die Bilder zu Kaysers Leopoldi Ehrenpforten. Item schnitt er den verguldeten Zierrath zur Canzel in S. Sebalds Kirche, und das über der Canzelthür stehende verguldte Salvators Bild, wie auch das verguldte Christusbild, die Schlangen unter sich tretend, über dem Tucherischen Altar in besagter S. Sebalds Kirchen. Mit Verwunderung aber sind zu sehen, die grossen Messingen Bilder, Pferde und anders mehr, so er, und ernanter Ritter, unterhanden haben, zu dem Neuen Brunnen auf dem Marck gehörig. Es werde auch auf S. Johannes Kirchhof unterschiedl. schöne Epitaphia, so von ihm gemacht, als Hr. Friederich Volckamers, Georg Schanhards, und andere gefunden.

Dieser Schweigger, des wegen seiner Reise in die Türckey und gewesenen Predigers, in unserer Lieben Frauen Kirch, Nepos, erzählte mir im Jahr 1660, wie daß er Acht ganzer Jahr 2.3. auch 4. Personen an dem schönen Brunnen gearbeitet, 12. Centner Metall von allen denen darzu gehörigen Stücken abgehauen, und alles nach dem Leben gebildet. Der Neptunus, sehr starck und lang, ist ein Conterfait Pauli Fürlegers, so sich dazumahl bey Herren Gutthäter aufgehalt, und sich ganz entblößt, also abzeichnen lassen. Einer schönen und langen Jungfrau, hat er 20. Rthl. Bezahlt, ihren blossen Leib zu stellen, und dadurch einen grossen Anlauff unterschiedl. Weibspersonen nach und nach bekommen, Geld damit zu erwerben. Dabey sind auch 2. Meerpferde oder Seeroße geconterfait, deren das eine Ungarisch, das andere Spanisch,

denebst sind verfertigt worden, 4. Schild, als dreyerley Wappen, 1. der Stadt, 2. der Vestung, 3. Der Canzley, in den 4. Schild sollen die Wappen, der 3 Alten Herren kommen. Als er mir dieses in Beyseyen Christiani de Pomis erzehlte, war er eben 56. Jahr alt.

Der Kasten dazu wäre ein gleichförmig Werck, so er nicht von Stein, sondern von Metall gemacht würde, vermittelt 2. Alten Carthaunen. Vor zwey Jahren Ao. 1667 war ein Cavalier, incognito, hinaus zu Schweickern gekommen, ein Junger Torstensohn, des General Torstensohns Sohn, welcher sich vernehmen ließ, was man für einen schönen Brunnen, um der Schweden Geld machte? Ob er ihm (sic) nicht sehen könnte?

Man meldet, der allhier auf dem ExekutionsTag gewesene Schwedische Generalissimus, Pfalzgraf Carolus Gustavus, habe ein Angedencken, und zwar eine Roß Säule allhier aufrichten wollen; Weilen ihm aber solches, wegen des Kaysers, höflich benommen worden, ist man auf die Renovation des Brunnen gekommen, so zum Friedens Gedächtnus, mitten auf den Marckt, ausgeführt werden sollte, darzu denn der König ein ansehnlich Stück Gelds denen Septemviris hinterlassen.

Alle Bilder auf denen Brunnen zu Augsburg und Salzburg, haben Schweicker und Ritter, auf ihren zuvorgethanen Reisen, falsch befunden. Der Salzburger Brunn ist zwar von rothem Marmor, aber dem Stein fehlt die Perfection, daß man nicht, wie das Metall, formiren und überschneiden kann. Der Erzbischoff hat das Stadthor lassen einbrechen, als man die grossen Marmelstücke dazu hinein gebracht. Starb Ao. 1690 den 13. Jun.“

Q 16 Schweigger-Biografie in Joachim von Sandrarts Teutscher Academie [...], Nürnberg 1675, S. 353 (TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler):

„GEorg Schweickard ist zu Nürnberg und in andern angränzenden Orten / wegen seiner Bildhauerey-Kunst / hoch berühmt / welchen Ruhm er mit unterschiedlichen schönen Bildern / so wol in Holz als Stein / wol verdienet hat. Seine erste Werke hab ich zu Amsterdam gesehen / da er Bildet die Geburt S. Johannis Baptistae in zweyen steinernen Täftelein die Geburt S. Johannis des Tauffers mit allen zugehörigen Personen in Bildern einer Spannen hoch / so zierlich / wol und fleißig vorgestellt / daß ich dergleichen Arbeit in Stein niemals gesehen / dannenhero auch in einem Ausruff daselbst / durch die Mänge der Liebhabere / derselben auf 300. und 400. Gulden getrieben worden.

Ich könnte noch gar viel von seiner Arbeit beschreiben / will aber den günstigen Liebhaber / geliebter Kürze halber / zu Betrachtung derjenigen über Lebensgroßen Statuen weisen / die er in Metall gegossen / sehr fleißig und wol ausgearbeitet und verschnitten / nämlich einem Waßer-Gott Neptuno, samt deßelben Pferden und nackenden Waßer-Nymfen / zu einem vorhabenden großen Springbrunnen / welche des Meisters Kunst selbst genugsam preisen werden.“

Q 17 Schweigger-Biografie in Joachim von Sandrarts Academia nobilissimae artis pictoriae, Norimbergae 1683, S. 352 (Teil 2, Buch III, Kap. XXIV, XXXIII):

„GEORGIUS SCHWEICKARDUS Sculptor Norinbergensis,

Tam Norinbergae quam in locis vicinis pluribus ob artem Statuariam magni est nominis, quod variis quoque simulacris pulcherrimis, tam e ligno, quam e lapide sculptis, promeritus est optime.

Prima eius opera Amstelodami vidi, ubi in duabus tabulis lapideis nativitatem Johannis Baptistae cum omnibus huc pertinentibus personis, figuris spithamalibus tanta exhibuerat elegantia, tantaque cura, ut simile quid tanta parvitate in lapide nunquam viderim: unde etiam in Auctione quadam, tanta easdem ambiebat iconophilorum copia, ut a trecentis ad quadringentos florenos pro iis licitarentur.

Quamvis autem multa adhuc de laboribus eius superaddere possem, benevolum tamen Lectorem ob brevitatis studium, ad ipsas illius statuas remitto, viventium mole e metallo fusas, multaque sollicitudine atque argutia elaboratas, dum pro fabricando Fonte quodam artificiali Neptunum exhibuit cum equis suis, nymphisque nonnullis nudis; quae per se solae depraedicandae autoris laudi abundantissime sufficiunt. Quid enim de operibus eius minoribus referam, e metallo in magna elaboratis copia, ut sunt insignia, clypei, monumenta, et similia plurima: cum talibus non peritia saltem, sed et sedulitas eius maxima adhuc quotidie cum encomio sese prodat continuo.“

Q 18 Schweigger-Biografie in Johann Gabriel Doppelmayrs Historische Nachricht von den Nuernbergischen Mathematicis und Künstlern [...], Nürnberg 1730, S. 246–247:

„GEORG SCHWEIGGER,

EIn Bildhauer, gebohren den 6. April A. 1613, legte den Grund hierzu bey seinem Vatter, Immanuel Schweiggern, weil er ebenfalls diese Kunst triebe, und begabe sich hernach in des berühmten Christoph Ritters weitere Information, bey welchem er sich endlich im Poussiren und Bildhauen so habil machte, daß er deswegen so wohl in als ausserhalb Nürnberg in ein großes Ansehen came. Er schnitte anfänglich in Marmor ganze Historien von kleinen halb=runden Figuren, die an die Ausländer in hohen Preiß verkauffet wurden, und machte dann aus Messing, Stein, Holz, Wachs, auch Gips, viele schöne Bilder. Um A. 1652, verfertigte er neben besagten Rittern aus Messing ein groses Crucifix, das über 5 Centner schwer und bey 7 Schuhen groß war, mit vielen Fleiß und groser Kunst, und darauf noch andere von verschiedener Größe aus Holz, die nach Cölln, Prag ja gar in Pohlen verschicket wurden. Er machte ebenfalls viele kleine Crucifixe, auch allerhand Brustbilder von Metall, Holz, Gips mit einer großen Geschicklichkeit, und welchen ein metallenes, so den Kayser Ferdinandum III. sehr ähnlich praesentirte, absonderlich den Vorzug vor andern hatte. A. 1657 zeigte er ebener massen sein Kunst in der Bildhauer=Arbeit an der in der Sebalder Kirchen sich befindenden Canzel, wie auch das folgende Jahr darauf an der dem Kayser Leopoldo au schuldiger Devotion aufgerichteten Ehren=Pforten zu Nürnberg mit vielen Lobe. Er erwarbe sich ueber deme nicht weniger dadurch einen guten Ruhm, indeme er auch mit vielerleyen trefflich ausgefertigten Epitaphiis und Monumentis von Metall denen Liebhabern so wohl in der Fremde als in seinem Vatterland jederzeit stattlich diente.

Das größte Unternehmen, haben unseres Schweiggers billich immer rühmlichst gedacht werden mag, war dasjenige, daß er auf Veranlassung einiger von Christoph Rittern aus Wachs herzlich poussirten kleiner Bilder, als eines kleinen Modelles, zu einen vorhabenden großen Spring=Brunnen mit eben diesem Künstler gegen A. 1660 Statuen über Lebens=Größe bey 200. Centner schwer, und zwar in specie den Neptunum, der an der Größe über 4 ½ Elen, nach der Schwere aber bey 33 Centner (oder wol um ein merckliches weniger) ausmachtet, vier Meer-Rosse mit 4 Wasser=Nymphen, auch viererley große Wappen=Schilde und allerhand Zierrathen, alles aus Metall, nachdeme sie solche mit der größten Mühe in der verlangten Größe modeliret, Stuck=weis geformet, und mit Beyhülffe eines geschickten Kunst=gießers,

Wolff Hieronymi Herolds zum Guß befördert, dann aber gar schicklich zusammen gesetzt, endlich aber mit Zuziehung noch eines und des andern Künstlers verschnitten und ausgearbeitet, innerhalb 8 Jahren mit einem besondern Lob dargegeben, welche annoch zu Nürnberg zu vieler Anschauenden Bewunderung, in der Stellung wie die neunfte Kupffer=Tabell anweist, gezeigt werden. Zuletzt war dieser Schweigger auch noch mehr andern Künsten ergeben, wie er dann unter andern große Heerpaucken von Stahl, auch Harnische aus besondern Materien, die ganz leicht und dabey Schuß=frey waren, gar curieux ausfertigte. Starb in dem ledigen Stand den 13. Jun. A. 1690, im 74. Jahr seines Alters.“

- Q 19 Schweigger-Biografie in Johann Jacob Volkmanns veränderter Neuausgabe von Sandrarts *Teutscher Academie*, Nürnberg (Endter) 1768–1775, III. Hauptteil, VII. Band, Kap. 24 Von sieben und dreyßig Künstlern, als Bildhauern, Steinschneidern, und Baumeistern, S. 385:

„34. Georg Schweikard

Georg Schweikard (oder wie Doppelmayr ihn schreibt, Schweigger,) war zu Nürnberg 1613. Geboren, und seines Vaters und des vorigen Meisters Ritter, Schüler. Man sieht viele Brustbilder in Marmor und Erz von ihm, desgleichen arbeitete er auch in Wachs und Gyps. Das schönste Denkmal seiner Kunst, ist der prächtige Brunnen, welchen er nach Ritters Modellen, und mit dessen Hülfe verfertigt. Er besteht aus grosen Statuen des Neptuns, seiner Pferde, und anderer Wassergötter, die aus Bronze gegossen sind. Der Künstler starb 1690.“

- Q 20 Biografie von Christoph Ritter in Johann Jacob Volkmanns veränderter Neuausgabe von Sandrarts *Teutscher Academie*, Nürnberg (Endter) 1768–1775, III. Hauptteil, VII. Band, Kap. 24 Von sieben und dreyßig Künstlern, als Bildhauern, Steinschneidern, und Baumeistern, S. 385:

„33. Christoph Ritter, ein berühmter Goldschmied und Bildhauer zu Nürnberg. Er verfertigte viele künstliche Arbeit. Wodurch er sich aber am meistern bekannt gemacht hat, sind die kleinen in Wachs modellirten Figuren zu dem grossen Brunnen in Nürnberg, welche er nachgehends mit seinem Schüler, den gleich folgenden Schweikard [gemeint ist Georg Schweigger, Rrg. d. Verf.], ins Grosse brachte. Ritter starb 1876 im 66. Jahre. Der Sohne Paul Hieronymus, trat in seine Fußstapfen, wie Doppelmayr in der Nachricht von nürnbergischen Künstlern meldet.“

- Q 21 Biografie von Balthasar Stockammer in Johann Jacob Volkmanns veränderter Neuausgabe von Sandrarts *Teutscher Academie*, Nürnberg (Endter) 1768–1775, III. Hauptteil, VII. Band, Kap. 24 Von sieben und dreyßig Künstlern, als Bildhauern, Steinschneidern, und Baumeistern, S. 385:

„Balthasar Stockamer, ein Nürnberger, und Schüler des jetztgedachten Schweikard, reiste nach Italien, und machte sich durch seine vortreflichen Figuren von Helfenbein so berühmt, daß der Großherzog ihn mit einem reichlichen Gehalte in seine Dienste nahm, und darauf nach Rom schickte, um in dem mediceischen Pallaste zu wohnen [...]“

# Das Werk Georg Schweiggers – Kritischer Katalog

In den Katalog fanden alle Werke Eingang, die in der bisherigen Forschungsliteratur mit Georg Schweigger in Verbindung gebracht wurden.

Die Gesamtordnung des Katalogs erfolgte nach den Materialien Bronze, Stein und Holz. Innerhalb jedes Abschnitts werden zunächst die gesicherten, signierten oder zweifelsfrei dokumentierten Arbeiten in chronologischer Reihenfolge behandelt, dann folgt die Gruppe der zugeschriebenen Werke, an die sich die Diskussion der zweifelhaften Werke anschließt.

## Teil 1 – Bronze

### Gesicherte Werke

Kat. B 1

Abb. 8

Medaillon mit dem Bildnis von Paracelsus

Georg Schweigger

**Aufbewahrungsort:** Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 5857

**Material/Technik:** Bronze, hohl gegossen, fein ziseliert und punziert, feuervergoldet

**Maße:** Dm 8,2 cm, mit Rahmen 11 cm

**Inschrift:** einpunziert im Rahmen: EFFIGIES AVREOLI THEOPHRASTI AB HOHENHAIM AETATIS SVÆ XLVII; der Deckel zum Verschließen der Rückseite fehlt.

**Provenienz:** im Verzeichnis der Kunstammer vom 14. Juni 1688 beschrieben

Inventar 1688: Berlin, GStA PK HA I, Allgemeine Verwaltung Rep. 9, Nr. D2 Fasz. 1, fol. 161v: „☉ 30. Theophrasti Bildtnuß von Meßing gemacht. Ist vorhanden.“

Nicolai 1769, S. 343: „Nicht weniger sind untern den kleineren Bildnissen von Metall, Philipp Melanchthon, Theophrastus und Bilibald Pirckheimer, merkwuerdig.“

**Graphische Vorlagen:** Tobias Stimmers Porträtfassung aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Abb. 17), für die Inschrift der Holzschnitt Augustin Hirschvogels aus dem Jahr 1540 (Abb. 18).

**Literatur:** Vöge 1910, S. 293, Kat.-Nr. 847; Bange 1923, S. 60; Ausst. Kat. Nürnberg 1952, S. 150, Kat.-Nr. P 103; Weihrauch 1954, Anm. 13; Ausst. Kat. Essen 1957, Nr. 370; Schuster 1965, S. 57f. und Katalog, S. 10; Samml. Kat. Berlin 1966, Nr. 892; Theuerkauff 1980, S. 68; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 206 (Bernhard Decker); Samml. Kat. Berlin 1981, S. 140, Kat.-Nr. 62 (Christian Theuerkauff); Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 543, Kat.-Nr. 203



## Repliken zu Kat. B 1

### Kat. B 1 Replik 1

**Aufbewahrungsort:** Brescia, Museo Civico

**Technische Daten:** Bronze, 83 mm Dm, ziseliert, auf der Rückseite eingraviert: „THEOPHRASTUUS. PARACELSVS“

**Provenienz:** Sammlung Martinengo

**Literatur:** Rizzini 1889, Nr. 193; Samml. Kat. Wien 1919, S. 204, zu Kat.-Nr. 463; Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Katalog, S. 10; Samml. Kat. Brescia 1974, Kat.-Nr. 254

### Kat. B 1 Replik 2

**Aufbewahrungsort:** Venedig, Museo Correr, Inv.-Nr. XI, 392

**Technische Daten:** Bronze, 82 mm Dm, ziseliert, oben gelocht

**Literatur:** Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Katalog, S. 11

### Kat. B 1 Replik 3

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. E 7824

**Technische Daten:** Bronze, 85 mm Dm, braune Naturpatina

**Literatur:** Samml. Kat. Wien 1919, S. 204, Kat.-Nr. 463; Ausst. Kat. Gent 1955, Kat.-Nr. 404 g); Schuster 1965, Katalog, S. 11

### Kat. B 1 Replik 4

**Aufbewahrungsort:** München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 29/2410

**Technische Daten:** 87 mm Dm, Bronze, ziseliert und feuervergoldet

**Literatur:** Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Kat.-Nr. C 43; Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Katalog, S. 11; Kranz 2001/02, S. 138 f., Anm. 28

### Kat. B 1 Replik 5

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv.-Nr. Slg. Brettauer Nr. 844

**Technische Daten:** 78 mm Dm, Bronzeguss, Hochrelief

**Literatur:** Samml. Kat. Wien 1937, Nr. 844; Schuster 1965, Katalog, S. 11

### Kat. B 1 Replik 6

**Aufbewahrungsort:** Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. MK 2029 = MK 16787

**Literatur:** Müller-Jahnke 1991, S. 316, Nr. 2

### Kat. B 1 Replik 7

**Aufbewahrungsort:** Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 8552

**Technische Daten:** Bronze, 82 Dm, oben gelocht

**Literatur:** Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 71 (Bernhard Decker); Müller-Jahnke 1991, S. 316, Nr. 4

### Kat. B 1 Replik 8

**Aufbewahrungsort:** unbekannt

**Technische Daten:** 88 mm Dm, Rückseite: eingeritzt „MH“

**Provenienz:** Michael Hall Collection, versteigert bei Baldwin's Auctions Ltd., Auktion 67, 28. September 2010, Los 2451

**Literatur:** Acsearch.info, <https://www.acsearch.info/search.html?id=852092> (Zugriff vom 20.10.2022)

**Kat. B 1 Replik 9**

**Aufbewahrungsort:** unbekannt

Angeboten bei Fritz Rudolf Künker, Osnabrück, Auktion 159, 29. September 2009, Los 3251

**Literatur:** Acsearch.info, <https://www.acsearch.info/search.html?id=669739> (Zugriff vom 20.10.2022)

**Kat. B 1 Replik 10**

**Aufbewahrungsort:** unbekannt, ehemals Stadtbibliothek Leipzig (Schuster 1965)

Im Jahr 2015 gestellte Anfragen an die Städtischen Bibliotheken Leipzig, das Grassimuseum und das Stadtgeschichtliche Museum blieben erfolglos.

**Literatur:** Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Katalog, S. 11

**Kat. B 1 Replik 11**

**Aufbewahrungsort:** Budapest, Iparművészeti Múzeum, Inv.-Nr. E 71.7

**Technische Daten:** 84 mm Dm

**Literatur:** Szilágyi 2014, Kat.-Nr. R. VI.6.1; Iparművészeti Múzeum Collections Database, <https://collections.imm.hu/gyujtemeny/relief/7701> (Zugriff vom 20.10.2022)

**Kat. B 1 Replik 12**

**Aufbewahrungsort:** Stift Klosterneuburg

**Technische Daten:** Bronzeguss, 84 mm Dm, fein ziseliert

**Literatur:** Aberle 1891, S. 462, Nr. 97; Silber 1937, S. 6, Nr. 38

**Kat. B 1 Replik 13**

**Aufbewahrungsort:** Salzburg, Städtisches Museum

**Technische Daten:** Bronzehohlguss, 84 mm Dm

**Provenienz:** 1844 durch Tausch in den Besitz des Museums gelangt

**Literatur:** Aberle 1891, S. 461, Nr. 96, Tf. VI; Silber 1937, S. 6, Nr. 38 m. Abb.

**Kat. B 1 Replik 14**

**Aufbewahrungsort:** Salzburg, Städtisches Museum

**Technische Daten:** Galvano nach Exemplar im Stift Klosterneuburg

**Literatur:** Aberle 1891, S. 462, Nr. 97; Silber 1937, S. 6, Nr. 39

## Kat. B 2

Abb. 9

### Medaillon mit dem Bildnis Philipp Melanchthons

Georg Schweigger, 1638

**Aufbewahrungsort:** Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 5856

**Material/Technik:** Bronze, hohl gegossen, fein punziert und ziseliert, feuervergoldet

**Maße:** 79 mm Dm, mit Rahmen 110 mm

**Inscription:** im Rahmen: EFFIGIES DOMINI PHILIPPI MELANCHTHONIS AETATIS SVÆ...

**Signatur:** auf der Deckelinnenseite mit Tinte: GEORG SCHWEIGGER BILDTHAVER VON NVRNBERG Fec. Anno 1638.

**Provenienz:** Schon im Verzeichnis der Kunstkammer vom 14. Juni 1688 wie auch im Inventar von 1694 beschrieben

Inventar 1688: Berlin, GStA PK HA I, Allgemeine Verwaltung Rep. 9, Nr. D2 Fasz. 1, fol. 161v: „☐ 31. Philippi Melanchthonis effigies, auch von Meßing / Ist vorhanden.“

Nicolai 1769, S. 343: „Nicht weniger sind untern den kleineren Bildnissen von Metall, Philipp Melanchthon, Theophrastus und Bilibald Pirckheimer, merkwuerdig.“

**Graphische Vorlage:** Albrecht Dürer, Philipp Melanchthon, Kupferstich, 1526 (Abb. 13)

**Literatur:** Thausing 1884, S. 48; Vöge 1910, S. 294, Kat.-Nr. 849; Bange 1923, S. 60; Ausst. Kat. Nürnberg 1952, S. 149 f., Kat.-Nr. P 102; Weihrauch 1954, Anm. 13; Ausst. Kat. Essen 1957, Nr. 369; Schuster 1965, S. 56 f. und Katalog, S. 9; Samml. Kat. Berlin 1966, Nr. 891; Theuerkauff 1980, S. 68; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 328, Kat.-Nr. 205 (Bernhard Decker); Samml. Kat. Berlin 1981, S. 139, Kat.-Nr. 61 (Christan Theuerkauff); Mende 1983, S. 285 f.; Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 542, Kat.-Nr. 202

## Repliken zu Kat. B 2

### Kat. B 2 Replik 1

**Aufbewahrungsort:** Brescia, Museo Civico

**Technische Daten:** 84 mm Dm, Bronze, braun patiniert, ziseliert, Rs. eingraviert: „PHILLPVS MELANTHON“

**Provenienz:** bis 1884 Sammlung Martinengo

**Literatur:** Rizzini 1889, Nr. 194; Samml. Kat. Wien 1924, S. 273; Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Katalog, S. 9; Samml. Kat. Brescia 1974, Kat.-Nr. 253; Mende 1983, S. 286

### Kat. B 2 Replik 2

**Aufbewahrungsort:** Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 8551

**Technische Daten:** Bronze, 81 mm Dm, oben gelocht

**Literatur:** Aust. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 71 (Bernhard Decker); Mende 1983, S. 286; Blum/Müller-Jahncke/Rhein 1997, S. 63

### Kat. B 2 Replik 3

**Aufbewahrungsort:** München, Staatliche Münzsammlung, Acc. Nr. 63131

**Technische Daten:** 84 mm Dm  
**Literatur:** Mende 1983, S. 286

**Kat. B 2 Replik 4**

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 6070

**Technische Daten:** 81 mm Dm, schwarzer Lack

**Provenienz:** 1821 aus Ambras (Samml. Kat. Wien 1924)

**Literatur:** Samml. Kat. Wien 1924, Kat.-Nr. 487; Ausst. Kat. Gent 1955, Kat.-Nr. 404 d); Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. C 39; Schuster 1965, Katalog, S. 9; Ausst. Kat. Frankfurt a.M. 1981, Kat.-Nr. 72 (Bernhard Decker); Ausst. Kat. Wien 1994, Kat.-Nr. 59 b (Manfred Leithe-Jasper); Mende 1983, S. 286

**Kat. B 2 Replik 5**

**Aufbewahrungsort:** unbekannt

**Technische Daten:** Bronze, 88 mm Dm, Rückseitig „IIIV“ und „MH“ eingeritzt

**Provenienz:** Michael Hall Collection, versteigert bei Baldwin's Auctions Ltd., Auktion 67, 28. September 2010, Los 2453

**Literatur:** Acsearch.info, <https://www.acsearch.info/search.html?id=852094> (Zugriff vom 23.05.2017)

**Kat. B 2 Replik 6**

**Aufbewahrungsort:** Stiftung Weimarer Klassik

**Technische Daten:** 88 mm Dm, 165,85 g

**Literatur:** Klauss 1994, S. 106 u. 217, Nr. 48; Blum/Müller-Jahncke/Rhein 1997, S. 63

**Kat. B 2 Replik 7**

**Aufbewahrungsort:** Mailand, Pinacoteca di Brera, 22

**Literatur:** Samml. Kat. Brescia 1974, in Kat.-Nr. 253

**Kat. B 3**

Abb. 10

Medaillon mit dem Bildnis Willibald Pirckheimers

Georg Schweigger, 1636

**Aufbewahrungsort:** Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 5855

**Material/Technik:** Bronze, vergoldet, ziseliert, einseitig

**Maße:** 75 mm Dm, mit Rahmen 11 cm Dm

**Inschrift:** auf der Vorderseite des Rahmens einpunziert: „EFFIGIES BILIBALDI PIRKEYM-HERI AETATIS SVAE LIII.“

**Signatur:** mit Tinte geschriebene Bezeichnung auf der Innenseite des rückseitigen Holzdeckels: „Georg Schweigger Bilthauer in Nürnberg fec. Anno 1636“

**Provenienz:** im Verzeichnis der Kunstkammer vom 14. Juni 1688 und im Inventar von 1694 (als aus Messing gefertigt) beschrieben

Inventar 1688: Berlin, GStA PK HA I, Allgemeine Verwaltung Rep. 9, Nr. D2 Fasz. 1, fol. 161v:

„♀ 32 Bilibaldi Pirkeumberi effigies, auch aus Meßing/ Ist vorhanden“

Nicolai 1769, S. 343: „Nicht weniger sind untern den kleineren Bildnissen von Metall, Philipp Melanchthon, Theophrastus und Bilibald Pirckheimer, merkwuerdig.“

Graphische Vorlage: Albrecht Dürer, Bildnis des Willibald Pirckheimer, Kupferstich, 1524 (Abb. 14)

**Literatur:** Collas/Delaroche 1841, S. 2, Nr. 6; Thausing 1884, S. 48; Vöge 1910, S. 293, Kat.-Nr. 847; Bange 1923, S. 59 f.; Samml. Kat. Wien 1924, S. 272; Klapsia 1934, S. 202; Ausst. Kat. Nürnberg 1952, S. 149, Kat.-Nr. P 101; Ausst. Kat. Essen 1957, Nr. 368; Weihrauch 1954, S. Anm. 13; Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Kat.-Nr. C 33; Schuster 1965, Kat.-Nr. 8, S. 6 f.; Samml. Kat. Berlin 1966, Nr. 890; Theuerkauff 1980, S. 68 und Abb. 18; Samml. Kat. Berlin 1981, S. 138 f., Kat.-Nr. 60 (Christian Theuerkauff); Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 204 (Bernhard Decker); Mende 1983, S. 280 u. 284, Kat.-Nr. 284; Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 542, Kat.-Nr. 201.

## Repliken zu Kat. B 3

### Kat. B 3 Replik 1

**Aufbewahrungsort:** München, Staatliche Münzsammlung, Dauerleihgabe der Museumsstiftung zur Förderung der Staatlichen Bayerischen Museen

**Technische Daten:** versilberter Bronzehohlguß, golden patiniert, oben gelocht, 85 mm Dm, 138,32 g

**Provenienz:** bis 2000 in deutschem Privatbesitz

Neuaufgabe von Schweiggers Serie im 17. Jh.

**Literatur:** Aukt. Kat. Hauck&Aufhäuser 2000, S. 73, Nr. 908; Kranz 2001/02, S. 126–128

### Kat. B 3 Replik 2

**Aufbewahrungsort:** Brescia, Museo Civico, ohne Inv.-Nr.

**Technische Daten:** Bronze, 84 mm Dm; dunkelbraune Patina; Rs. eingraviert: ALBERTVS DVRERVS

**Provenienz:** 1884 aus der Sammlung Martinengo

**Literatur:** Rizzini 1889, Nr. 190; Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Katalog, S. 8; Samml. Kat. Brescia 1974, Kat.-Nr. 255; Mende 1983, S. 285; Kranz 2001/02, S. 136, Anm. 22

### Kat. B 3 Replik 3

**Aufbewahrungsort:** Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 8555

**Technische Daten:** Bronze, 82 Dm, oben gelocht

**Literatur:** Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 71 (Bernhard Decker); Mende 1983, S. 285; Kranz 2001/02, S. 136, Anm. 22

### Kat. B 3 Replik 4

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, ohne Inv.-Nr.

**Technische Daten:** 85 mm Dm, schwarz gelackt

**Literatur:** Schuster 1965, Kat.-Nr. 8, S. 8; Mende 1983, S. 285; Kranz 2001/02, S. 136, Anm. 22

### Kat. B 3 Replik 5

**Aufbewahrungsort:** Venedig, Museo Correr, Inv.-Nr. XI, 313

**Technische Daten:** Bronze, 82 mm Dm



**Literatur:** Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Kat.-Nr. 8, S. 8; Mende 1983, S. 285; Kranz 2001/02, S. 136, Anm. 22

**Kat. B 3 Replik 6**

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 6091

**Technische Daten:** 86 mm Dm, Bronze, matter schwarzer Lack, ziseliert

**Provenienz:** 1821 aus Ambras

**Literatur:** Samml. Kat. Wien 1924, S. 272, Nr. 487 m. Abb.; Klapsia 1934, S. 201 m. Abb.; Samml. Kat. Wien 1935, S. 124, Nr. 20.18; Ausst. Kat. Gent 1955, Kat.-Nr. 404 b); Ausst. Kat. Nürnberg 1962, S. 118, Kat.-Nr. C 32; Schuster 1965, Kat.-Nr. 8, S. 7; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 72 (Bernhard Decker); Mende 1983, S. 285; Ausst. Kat. Wien 1994, Kat.-Nr. 59 e) (Manfred Leithe-Jasper); Kranz 2001/02, S. 136, Anm. 22

**Kat. B 3 Replik 7**

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. 969

**Technische Daten:** Blei, 86 mm Dm, geschwärzt

**Literatur:** Weihrauch 1954, Anm. 13; Ausst. Kat. Nürnberg 1962, S. 199, Kat.-Nr. C 35; Schuster 1965, Kat.-Nr. 8, S. 8; Mende 1983, S. 285; Kranz 2001/02, S. 136, Anm. 22

**Kat. B 3 Replik 8**

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Münzkabinett, Inv.-Nr. K 2555

**Technische Daten:** 77 mm Dm

**Literatur:** Mende 1983, S. 285

**Kat. B 3 Replik 9**

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Münzkabinett, Inv.-Nr. Med 10821

**Technische Daten:** 78 mm Dm; Blei versilbert, unten im Abschnitt: WILIBALDVS PIRK-HEIMER

**Literatur:** Mende 1983, S. 285 (hier ohne Nummer); Kranz 2001/02, S. 136, Anm. 22 und S. 139, Anm. 28

**Kat. B 3 Replik 10**

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Münzkabinett, Inv.-Nr. C 1602

**Technische Daten:** Zinn, 72 mm Dm

**Literatur:** Mende 1983, S. 285; Kranz 2001/02, S. 136, Anm. 22

**Kat. B 3 Replik 11**

**Aufbewahrungsort:** Budapest, Sammlung Dr. Wittmann, von Schuster nicht mehr nachweisbar

**Literatur:** Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, S. 86; Kranz 2001/02, S. 136, Anm. 22

**Kat. B 3 Replik 12**

**Aufbewahrungsort:** unbekannt

**Provenienz:** Sammlung Karl Haller von Hallerstein/bis 1989 New York, Sammlung Erlanger, Inv.-Nr. 62-127

**Technische Daten:** Blei

**Literatur:** Schuster 1965, Katalog S. 7; Kranz 2001/02, S. 136, Anm. 22 (moderne Fälschung)

**Kat. B 3 Replik 13**

**Aufbewahrungsort:** Stift Klosterneuburg

**Technische Daten:** Bronze, 84 mm Dm, fein ziseliert

**Literatur:** Aberle 1891, S. 462, Anm. 128

**Kat. B 3 Replik 14**

**Aufbewahrungsort:** Mailand, Castello Sforzesco, Gabinetto Numismatico, Fondo Brera, Inv.-Nr. 21

**Technische Daten:** Bronze

**Literatur:** Kranz 2001/02, S. 136, Anm. 22

Für ein heute verlorenes Exemplar in Holz siehe Kat. V 7, für Exemplare in Wachs S. 81, Abb. 31

**Kat. B 4**

Abb. 12

Medaillon mit dem Bildnis von Erasmus von Rotterdam

Georg Schweigger, 1638

**Aufbewahrungsort:** Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Bro 202

**Material/Technik:** Bronze, helle Patina, Hohlguss

**Maße:** 79 mm Dm

**Gewicht:** 96,97 g

Am unteren Rand des Rahmens die Inventarnummer des 18. Jahrhunderts, Nro. 196; auf der Rückseite des nicht zugehörigen Rahmens des 18. Jahrhunderts befindet sich in Tinte die **Beschriftung:**

„IMAGO ERASMI ROTTERODAMI AETATIS SVAE LXIV. Georg Schweigger Bildhauer in Nürnberg fec: 1638“

**Provenienz:** H 29 (1787): Beschreibung oder Inventarium des Herzoglich Braunschweigischen Museum. Erster Band, Nr. 196: „Brustbild des Erasmi Rotterdami. Basrelief von Bronze von demselben Künstler und mit einem Rahmen wie voriges“

Graphische Vorlage: Lucas Vorsterman d. Ä. nach Hans Holbein d. J., Erasmus, Kupferstich, 1622–1628 (Abb. 15)

**Literatur:** Museumsführer Braunschweig 1887, S. 269, Nr. 202; Museumsführer Braunschweig 1902, S. 110; Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Katalog, S. 11 f., Kat.-Nr. 11/1; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 208 (Bernhard Decker); Samml. Kat. Braunschweig 1994, Kat.-Nr. 218

## Repliken zu Kat. B 4

### Kat. B 4 Replik 1

**Aufbewahrungsort:** München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 29/163

**Technische Daten:** 89 mm Dm, Bronze, ziseliert, schwarze Lackpatina

**Provenienz:** Aus dem Kunsthandel

**Literatur:** Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Katalog, S. 12, Kat.-Nr. 11/2

### Kat. B 4 Replik 2

**Aufbewahrungsort:** Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 8554

**Technische Daten:** Bronze, 81 mm Dm, oben gelocht

**Literatur:** Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 71 (Bernhard Decker)

### Kat. B 4 Replik 3

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 6066

**Technische Daten:** Bronze, 87 mm Dm, ziseliert, matter schwarzer Lack

**Provenienz:** 1821 aus Ambras

**Literatur:** Samml. Kat. Wien 1924, Nr. 488; Ausst. Kat. Gent 1955, Kat.-Nr. 404 c); Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Kat.-Nr. C 41; Schuster 1965, Katalog, S. 12 f.; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 72 (Bernhard Decker); Ausst. Kat. Wien 1994, Kat.-Nr. 59 d) (Manfred Leithe-Jasper)

### Kat. B 4 Replik 4

**Aufbewahrungsort:** Brescia, Museo Cristiano

**Provenienz:** Sammlung Martinengo

**Technische Daten:** 83 mm Dm, dunkelbraune Patina, auf der Rückseite bezeichnet: „ERASMVS RHOTERODAMVS“

**Literatur:** Rizzini 1889, Nr. 191; Samml. Kat. Wien 1919, S. 204, zu Kat.-Nr. 464; Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Katalog, S. 13; Samml. Kat. Brescia 1974, Kat.-Nr. 251

### Kat. B 4 Replik 5

**Aufbewahrungsort:** Venedig, Museo Correr, Inv.-Nr. XI, 393

**Technische Daten:** 80 mm Dm, Bronze, oben gelocht

**Literatur:** Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Katalog, S. 13

### Kat. B 4 Replik 6

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv.-Nr. E 7825

**Technische Daten:** 85 mm Dm; Bronze, braune Naturpatina

**Literatur:** Samml. Kat. Wien 1919, S. 204, Kat.-Nr. 464; Schuster 1965, Katalog, S. 13.

### Kat. B 4 Replik 7

**Aufbewahrungsort:** Stiftung Weimarer Klassik

**Literatur:** Klaus 1994

### Kat. B 4 Replik 8

**Aufbewahrungsort:** Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Münzkabinett, Inv.-Nr. 1915/236

**Technische Daten:** 74,6 mm Dm, 145,52g

**Literatur:** SKD Online, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/2558051> (Zugriff vom 17.06.2017)

## Kat. B 5

Abb. 11

### Medaillon mit dem Bildnis Martin Luthers

Georg Schweigger, 1638

**Aufbewahrungsort:** Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Bro 201

**Material/Technik:** Bronze, hellbraune Patina, Hohl-guss

**Maße:** 77 mm Dm

**Gewicht:** 140,46 g

Am unteren Rand des Rahmens die Inventar-nummer des 18. Jahrhunderts, Nro. 195; auf der Rückseite des nicht zugehörigen Rahmens des 18. Jahrhunderts befindet sich in Tinte die

**Beschriftung:**

„EFFIGIES DN. MARTINI LUTHERI S S TEOLOG. D AETATIS SVAE LXIII. Georg Schweigger Bildhauer in Nürnberg fec: 1638“

**Provenienz:** H 29 (1787): Beschreibung oder Inventarium des Herzoglich Braunschweigischen Museum. Erster Band, Nr. 195: „Brustbild des Dr. Martin Luther. Ein rundes Basrelief von Bronze von Georg Schweigger Bildhauer zu Nürnberg gefertigt. Der darum befindliche Rahmen ist von Taxus und schwarz gebeiztem Holze.“

**Graphische Vorlage:** Heinrich Aldregrever, Martin Luther, Kupferstich, 1540 (Abb. 16)

**Literatur:** Museumsführer Braunschweig 1887, S. 269, Nr. 201; Museumsführer Braunschweig 1902, S. 110; Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Katalog, S. 13 f., Nr. 12; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 207 (Bernhard Decker); Samml. Kat. Braunschweig 1994, Kat.-Nr. 217; Ausst. Kat. Braunschweig 1996, Kat.-Nr. 48

## Repliken zu Kat. B 5

### Kat. B 5 Replik 1

**Aufbewahrungsort:** Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 8550

**Technische Daten:** Bronze, 83 mm Dm, oben gelocht

**Literatur:** Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 71 (Bernhard Decker)

### Kat. B 5 Replik 2

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. KK 6082

**Technische Daten:** 85 mm Dm, Bronze, braune Naturpatina

**Provenienz:** 1821 aus Ambras

**Literatur:** Samml. Kat. Wien 1924, S. 273, Kat.-Nr. 490; Ausst. Kat. Gent 1955, Kat.-Nr. 404e); Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Kat.-Nr. C 38; Schuster 1965, Kat.-Nr. 14, S. 14; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 72 (Bernhard Decker); Ausst. Kat. Wien 1994, Kat.-Nr. 59 a (Manfred Leithe-Jasper)

### Kat. B 5 Replik 3

**Aufbewahrungsort:** Venedig, Museo Correr, Inv.-Nr. XI, 312

Gibt nur die Büste wieder

**Literatur:** Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Katalog, S. 14 f.

**Kat. B 5 Replik 4**

**Aufbewahrungsort:** Brescia, Museo Civico

**Technische Daten:** Bronze, 85 mm Dm, sehr schön, fein ziseliert, rückwärtig eingraviert: „MARTINVS LVTERVS“

**Provenienz:** Sammlung Martinengo

**Literatur:** Rizzini 1889, Nr. 192; Samml. Kat. Wien 1919, S. 205; Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Kat.-Nr. 14, S. 14; Samml. Kat. Brescia 1974, Kat.-Nr. 252

**Kat. B 5 Replik 5**

**Aufbewahrungsort:** Vicenza, Musei Civici, Inv.-Nr. AP I 112

**Technische Daten:** Messing, 85 mm Dm

**Provenienz:** seit 1997 registriert

**Literatur:** Samml. Kat. Vicenza 2005, Kat.-Nr. 319 (Lucia Simonato)

**Kat. B 5 Replik 6**

**Aufbewahrungsort:** unbekannt, vormals Padua, Museo Bottacin

**Technische Daten:** 85 mm Dm

Laut Katalog offensichtlich moderner Guss

**Literatur:** Rizzoli 1921, Nr. 82; Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Kat.-Nr. 12, S. 15 (laut Schuster nicht mehr zu eruieren)

**Kat. B 5 Replik 7**

**Aufbewahrungsort:** München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. D 323

Eisenguss en face

**Literatur:** Schuster 1965, Kat.-Nr. 14, S. 15

**Kat. B 5 Replik 8**

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv.-Nr. E 7822

**Technische Daten:** Bronze, 85 mm Dm, braune Naturpatina

**Literatur:** Samml. Kat. Wien 1919, S. 204, Kat.-Nr. 461; Schuster 1965, Kat.-Nr. 14, S. 14

**Kat. B 5 Replik 9**

**Aufbewahrungsort:** unbekannt, ehemals: Stadtbibliothek Leipzig

Heute weder im Bestand der Leipziger Städtischen Bibliotheken (freundliche Mitteilung per E-Mail von Christine Weigelt am 27.10.2015), im Grassi-Museum für Angewandte Kunst (freundliche Mitteilung per E-Mail von Dr. Thomas Rudi am 29.10.2015), noch im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig nachweisbar (freundliche Mitteilung per E-Mail von Ulrike Dura am 11.11.2015).

**Literatur:** Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Kat.-Nr. 14, S. 15

**Kat. B 5 Replik 10**

**Aufbewahrungsort:** unbekannt

**Technische Daten:** 86 mm Dm, sehr fein, mit brauner Patina



Gegossen von Wilhelm August Stilarsky (c.1780–1838)

**Provenienz:** Michael Hall Collection (Teil 3), versteigert bei Baldwin's Auctions Ltd., Auktion 67, 28. September 2010, Los 2450

**Literatur:** Acsearch.info, <https://www.acsearch.info/search.html?id=852091> (Zugriff vom 14.05.2017)

**Kat. B 5 Replik 11**

**Aufbewahrungsort:** unbekannt

**Technische Daten:** 86 mm Dm, Eisenguss, schwarze Patina

Gegossen von Wilhelm August Stilarsky (c.1780–1838)

**Provenienz:** AH Baldwin & Sons Ltd, 3. November 2012, Los 655

**Literatur:** Acsearch.info, <https://www.acsearch.info/search.html?id=1409382> (Zugriff vom 14.05.2017)

**Kat. B 6**

Abb. 205

**Bildnisbüste des Johann Schlütter**

Georg Schweigger (Gussvorbereitung), Christoph Ritter (WachsmodeLL), Johann Wurzelbauer (Guss), 1647

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Johannisfriedhof, Grabmal des Johann Schlütter (Mauer über D 22a)

**Material:** Bronze

**Literatur:** Maué 1998 a, S. 255–260; Maué 1998 b; Zahn 2013, S. 578 f., Nr. 4376

**Dokumente:**

Doppelmayr 1730, Exemplar des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Sign. 20 HS 108571, handschriftliche Zusätze gegenüber S. 228 (Michael Herr), zit. n. Maué 1998 a

„Zur Ausfertigung des Schlütterischen Grabes haben 6 Künstler, dern in meinem werck alhier mit Ruhm gedacht worden, ihre Hülffe beigetragen, als erstlich: Johann Carl (bes: unter pag. 230) hat die Invention u. visierungen von diesem Grab gegeben, und es angegeben. 2) Christoph Ritter (bes: unter pag. 234) 3) Georg Schweigger (bes: unter pa. 246) zur poussierung und Ausarbeitung des Schlütterischen Brustbildes von Messing zum Giessen ober eben desslebn 4) Johan Wurzelbauer (bes: unter pag. 298) und dan 5) unser Michael Herr, der A. 1647 über ein halbes Jahr an dem jüngsten Gericht und an der Rauberey zugebracht hat auch an seinem Fleiß nichts mangeln lassen 6) Ulrich Hoffman (236) hat Schrifften gemacht.“

Handschriftlicher Zusatz gegenüber S. 246 (Georg Schweigger):

„Unser Schweigger soll auf Anweisung Christoph Ritters an Johann Schlitters Portrait, das in Bronzo von 115 u schwer annoch über seinem Grab zu sehen ist, gelernet haben, daran Ritter die eine Helffte, die andere aber besagter Schweigger gemacht.“

**Erwähnungen in der Kunstliteratur:**

Gugel 1682, S. 282:

„Als bald am Eingang zur lincken Hand/ist ein steinernes Portal/mit zweyen Säulen/oben zwo steinerne Lampen-Krueg/in der Mitten die Bildnues des Begrabenen/bis auf die Brust aufgesetzt zu sehen/ in einem steinernen runden Gehaeuß/ darunter zu lesen [...]“

Trechsel 1735, S. 756:

„Nimmt oben gleich mit dem grossen Portal des Schlitterischen Grabes, bey der Pforte und Thor=Weg dieses kleinern Kirch=Hofs ihren Anfang, ober Welch diesen recht in der Kirch=Hof=Mauer biß 10. Schuh hoch von Werckstuecken aufgefuehrten Portal, dann das aus Meßing nach dem Leben gegossene und ganz vergoldete Bildnuesse des allda begraben liegenden erschossenen Schlitters mit halben Leib, in einer auf einem Bilder=Stuehlgen stehenden Ovalen Cavitaet, zwischen zwo halb runden Bedachungen erscheinet, und zwar im blossen Haupte, mit eigenen Haaren, und in einem selbiger Zeit ueblich gewesenenen Schwedischen Colet oder Koller mit vorn herab besetzten Stifften und Schnueren, gespitzten Kragen um den Hals, und den Degen in einem von der rechten Schulter an die lincke Seite herab gehenden Wehr=Gehaeng stecken habend. [...]

Die früheste Bildnisbüste Georg Schweiggers ist Teil eines größeren Grabmalprojekts, das die Eltern von Johann Schlütter, einen Kaufmannssohn aus Lübeck, der bei einem Raubüberfall in der Nähe von Nürnberg tödlich verletzt wurde, in Auftrag gaben. Die Plastik ist in einer hochovalen Kartusche im Sprenggiebel des portalartigen Sandsteingrabmals eingestellt, das in die Nordmauer des Johannesfriedhofs eingelassen ist. Das Grabmal wird von Säulen gerahmt, in den Flächen sind Messingplatten eingefügt, die mit Texten, Emblemen und Wappen ausgestaltet sind. Bei dem Werk nach Entwürfen von Johann Carl (1587–1665) handelt es sich um eine Gemeinschaftsarbeit des Schreib- und Rechenmeisters Ulrich Hofmann, der die Schrifttafeln entwarf. Zwei Gemälde auf Kupfer mit Darstellungen des Jüngsten Gerichts und des Raubüberfalls, die sich ursprünglich in der Nischenwand befanden und heute verloren sind, stammten von Michael Herr (1591–1661).

Die Büste zeigt den jungen Mann mit offenem Haar, dessen Locken bis auf die Schultern fallen. Er trägt einen Wams mit Koller, über die rechte Schulter ist ein Gurt gelegt. Die Oberflächenbehandlung ist einfach gehalten. Claudia Maué wies darauf hin, dass die Büste bereits einige Merkmale aufweise, die sich auch an Schweiggers späteren Büsten wiederfinden lassen wie die summarische Behandlung der Haarsträhnen oder die schlichte Organisation des Bruststücks als glatter Körper mit aufgelegten Kostümdetails.

Kat. B 7

Abb. 209

Büste Kaiser Ferdinands III. im Feldharnisch

Georg Schweigger, 1655

Guss von Wolff Hieronymus Herold (?)

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. 8929

**Maße:** 75 cm hoch, 63 cm breit, 36 cm tief

**Material:** Messing

**Technik:** Hohl-guss

**Signatur:** Rückseitig: GEORG SCHWEIGGER BILDTHAWER IN NÜRNBERG 1655

**Provenienz:** 1677 in der Schatzkammer erwähnt „Bey dem siebenden Fenster Ferdinandi III Brustbild von Metall“; bis 1917 Hofburg

**Literatur:** Samml. Kat. Wien 1924, S. 221, Nr. 356; Klapsia 1934, S. 200 und S. 203 f. mit Abb. 113; Samml. Kat. Wien 1935, S. 125, Nr. 26; Weihrauch 1954, S. 98; Steneberg 1958, S. 98–100;

Ausst. Kat. Nürnberg 1962, S. 117, Kat.-Nr. C 22; Schuster 1965, S. 113–117 und Kat.-Nr. 28; Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 521 (in Kat. Nr. 191 von Martin Raumschüssel); Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, Kat.-Nr. 1107 (Elke Anna Werner); Ausst. Kat. Nürnberg 2002, Kat.-Nr. 82 (Sven Hauschke); Hauschke 2002, S. 256–258; Polleroß 2002/2003, S. 243, Ausst. Kat. Bilbao 2008/09, S. 148 (Sabine Haag); Ausst. Kat. Baden-Baden 2009, S. 287; Ausst. Kat. Wien 2010, Kat. Nr. 1 (Thomas Kuster); Rainer 2010 a, S. 30; Rainer 2010 b, S. 43

**Dokumente:**

Wien, Hofkammerarchiv, HZB. 1656 f. 228–228'

„Geörgen Schweigger, bilthauern von Nürnberg, wegen daß er auß bevelch ihrer khay. mt. dero biltnuß in messing gegossen, für den daraufgangnen uncosten und giesserlohn ... 600 fl.“, zit. nach Haupt 1979, Nr. 981

Verzeichnis kaiserliche Schatzkammer Wien 1677, S. CXCIV

„Bey dem siebenden Fenster Ferdinandi III Brustbild von Metall“

**Erwähnungen in der Kunstliteratur:**

Doppelmayr 1730, S. 247

„er machte... auch allerhand Brustbilder von Metall, Holtz, Gips etc. mit einer grosen Geschicklichkeit, unter welchen ein metallenes, so dem Kayser Ferdinandum III. sehr ähnlich praesentirte.“

Die lebensgroße Büste Ferdinands III. ist streng frontal ausgerichtet. Der Kaiser ist am Oberkörper mit einer Rüstung bekleidet, aus der am Hals ein eng geschlossener Kragen herausragt, der am Rand mit Spitze verziert ist. Über seine rechte Schulter ist der Chlamys gelegt, der antike, schräg über den Oberkörper fallende Mantel, auf der Brust hängt die Kette des Ordens des Goldenen Vlieses. Der Kopf ist mit einem Lorbeerkranz bekrönt. Das Gesicht ist leicht angehoben, der Blick nach vorn gerichtet.

Sabine Haag hat darauf hingewiesen, dass die Büste möglicherweise Anlass zu der Büstenreihe aus Marmor gab, mit der Paul Strudel 1695 beauftragt wurde.

Nachbildung von Kat. B 7

**Aufbewahrungsort:** Burg Güssing, Burgenland, Batthyány-Strattmannsche Familienstiftung

**Material:** Bronze

**Provenienz:** erstmals im Besitz des Fürsten Karl Batthyány-Strattmann, des Erziehers von Kaiser Josef II. nachweisbar

**Literatur:** Samml. Kat. Wien 1924, S. 221, zu Nr. 356; Weihrauch 1954, S. 98; Schuster 1965, S. 117f.

Eine Anfrage an die Familie Batthyány-Strattmann blieb unbeantwortet.

## Kat. B 8

Abb. 219

## Neptunbrunnen

Georg Schweigger und Jeremias Eißler (Figurenmodelle)  
 Wolff Hieronymus Heroldt (Guss)  
 Christoph Ritter (Wachsmo­dell, Hohlformen) 1660–1693

**Standort:** Peterhof

**Material:** Bronze, Hohl­guss

**Maße:** Näherungswerte nach Schuster 1965, S. 151: Neptun 2,60 m, Nym­phe 1,65 m, Putto 1 m, Reiter 1,82 m, Delphin 1,50 m, Meerross 3,00 m lang

**Literatur:** Ries 1830; Wanderer 1881; Reicke 1896, S. 1006 f.; Rée 1900, S. 203; Mummenhoff 1902; Brinckmann 1918, Teil 2, S. 351; Feulner/Schädler 1953, S. 508; Weihrauch 1954, passim; Steneberg 1958, S. 97; Müller 1963, S. 19; Schuster 1965, S. 137–166, Kat.-Nr. 33 a–p; Weihrauch 1967, S. 19, 261 und 437; Mulzer 1988; Diemer 1994, S. 193; Ausst. Kat. 1995, S. 546 f.; Jeltsch 1998; Maué 2013 a

Im Zentrum des figurenreichen Brunnens, der von einem breitgelagerten Becken eingefasst wird, zu dem drei Stufen hochführen, erhebt sich auf einem Postament die lebensgroße Neptunfigur mit Dreizack in der rechten Hand. Die untere Ebene des Postaments wird von mächtigen Felsblöcken umgeben, auf denen an der Vorder- und Rückseite jeweils eine Najade auf einer Urne sitzt und zu den Seiten je ein auf einem Muschelhorn blasender Putto, vor denen sich zwei Hippokampen mit Reitern befinden. Zwischen Najade und Seereiter ist jeweils ein Putto auf einem Delphin beziehungsweise einem Seedrachen platziert. Das Postament ist auf der obersten Ebene zu allen vier Seiten mit Blattmasken versehen, auf der mittleren Ebene mit Wappenkartuschen und Festons und auf der unteren Ebene – jedoch nur auf der Vorder- und Rückseite – mit Inschriftenfeldern.

Im Unterschied zum ursprünglichen Konzept, das im Zentrum ein relativ hohes Postament vorsah, das vorne mit dem von der Kaiserkrone überhöhten doppelköpfigen Reichsadler und zu den Seiten mit den Nürnberger Stadtwappen versehen war, wurde am neuen Aufstellungsort in Peterhof ein niedrigerer und breiterer Sockel angefertigt. Anstelle des Reichsadlers brachte man das Wappen der Romanow an.

Der Anlass für den Auftrag liegt im Dunkeln. Oft wurde das Projekt mit dem Friedensmonument in Verbindung gebracht, für dessen Entwurf Schweigger gemeinsam mit anderen im Jahr 1659 beauftragt worden war, doch gibt es keinen Anhaltspunkt dafür, dass es sich dabei um einen Brunnen handelte.

**Dokumente** (publiziert von Weihrauch 1954, S. 124–138)

**Erwähnungen in der Kunstliteratur:**

Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828), S. 67:

„Mit Verwunderung aber sind zu sehen, die grossen Messingen Bilder, Pferde und anders mehr, so er, und ernanter Ritter, unterhanden haben, zu dem Neuen Brunnen auf dem Marck gehörig. [...] Dieser Schweigger, des wegen seiner Reise in die Türckey und gewesenen Predigers, in unserer Lieben Frauen Kirch, Nepos, erzählte mir im Jahr 1660, wie daß er Acht ganzer Jahr 2.3. auch 4. Personen an dem schönen Brunnen gearbeitet, 12. Centner Metall von allen

denen darzu gehörigen Stücken abgehauen, und alles nach dem Leben gebildet. Der Neptunus, sehr starck und lang, ist ein Conterfait Pauli Fürlegers, so sich dazumahl bey Herren Gutthäter aufgehalten, und sich ganz entblößt, also abzeichnen lassen. Einer schönen und langen Jungfrau, hat er 20. Rthl. Bezahlt, ihren blossen Leib zu stellen, und dadurch einen grossen Anlauff unterschiedl. Weibspersonen nach und nach bekommen, Geld damit zu erwerben. Dabey sind auch 2. Meerpferde oder Seeroße geconterfait, deren das eine Ungarisch, das andere Spanisch, denebst sind verfertiget worden, 4. Schild, als dreyerley Wappen, 1. der Stadt, 2. der Vestung, 3. Der Canzley, in den 4. Schild sollen die Wappen, der 3 Alten Herren kommen.“

Sandart 1675, TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 353:

„Ich könte noch gar viel von seiner Arbeit beschreiben/ will aber den günstigen Liebhaber/ geliebter Kürze halber/ zu Betrachtung derjenigen über Lebensgroßen Statuen weisen/ die er in Metall gegoßen/ sehr fleißig und wol ausgearbeitet und verschnitten/ nämlich einem Waßer-Gott Neptuno, samt deßelben Pferden und nackenden Waßer-Nymfen/ zu einem vorhabenden großen Springbrunnen/ welche des Meisters Kunst selbst genugsam preisen werden.“

Browne 1686, S. 67:

„Der grosse neue Brunnen war zur selben Zeit noch nicht vollendet/ jedoch waren die von Messing gegossene Bilder/ die man darzu machte/ aus der Massen schön; die See=Pferde kamen sehr nett/ und die See=Nimpfen sind groesser als Lebens=Grösse; der Neptunus, welcher oben auf stehen soll/ ist über vierdthalb Ellen hoch.“

Patin 1695, S. 194:

„Je vis chez un particulier, ces belles figures de bronze, que le Magistrat a fait faire pour la fontaine de la grande place: Ce devroient être des Dieux, les hommes n'en peuvent faire, mais au moins ont-ils fait de Geans. Le Neptune peze 3300 livre; c'est assez pour écraser luy seul plus le monde que tout les Geans da la fable. C'est a mon sens, un de plus beaux ouvrages du siecle.“

Doppelmayr 1730, S. 247:

„Das größte Unternehmen, haben unseres Schweiggers billich immer rühmlichst gedacht werden mag, war dasjenige, daß er auf Veranlassung einiger von Christoph Rittern aus Wachs herzlich poussirten kleiner Bilder, als eines kleinen Modelles, zu einen vorhabenden großen Spring=Brunnen mit eben diesem Künstler gegen A. 1660 Statuen über Lebens=Größe bey 200. Centner schwer, und zwar in specie den Neptunum, der an der Größe über 4 ½ Elen, nach der Schwere aber bey 33 Centner (oder wol um ein merckliches weniger) ausmachtet, vier Meer-Rosse mit 4 Wasser=Nymphen, auch viererley große Wappen=Schilde und allershand Zierrathen, alles aus Metall, nachdeme sie solche mit der größten Mühe in der verlangten Größe modeliret, Stuck=weis geformet, und mit Beyhülffe eines geschickten Kunst=gießers, Wolff Hieronymi Herdols zum Guß befördert, dann aber gar schicklich zusammen gesetzt, endlich aber mit Zuziehung noch eines und des andern Künstlers verschnitten und ausgearbeitet, innerhalb 8 Jahren mit einem besondern Lob dargegeben, welche annoch zu Nürnberg zu vieler Anschauenden Bewunderung, in der Stellung wie die neunnde Kupffer=Tabell anweist, gezeigt werden.“



Will 1766, S. 309f.:

„Fürsten und Grosse [...] bewunderten dieses vortreffliche Werk, und Künstler haben es jederzeit für etwas ausserordentliches gehalten. Ja es fiel schon öfters das Urtheil von diesen Schönenbrunnen dahin aus, daß er unstrittig einer der schönsten in ganz Europa sey, wo er nicht gar in Ansehung der vortrefflichen und feinen Arbeit alle übertrifft.“

Sandart (Ed. Volkmann 1768–1775), III. Hauptteil, VII. Band, Kap. 24, S. 385:

„Das schönste Denkmal seiner Kunst, ist der prächtige Brunnen, welchen er nach Ritters Modellen, und mit dessen Hülfe verfertigt. Er besteht aus grossen Statuen des Neptuns, seiner Pferde, und anderer Wassergötter, die aus Bronze gegossen sind.“

Murr 1778, S. 420–422:

„Der schöne Brunnen in der Peunt, oder in dem zum Bauamte gehörigen Gebäude Die Idee dazu ist von dem Springbrunnen zu Bologna hergenommen, den Giovanni da Bologna, Bildhauer und Baumeister von Douay in Flandern 1563 goß. Oben steht daselbst Neptun mit dem majestätischen Ansehen eines Gottes. Vier Tritonen auf dem Fußgestelle halten Muscheln, aus welchen Wasser springt. Besser untern sind vier Najaden, die auf Delphinen sitzen, um mit ihren Haenden Wasser aus den Bruesten druecken. Das erste Modell von den Figuren unsers Brunnen machte Christoph Ritter, ein Goldschmidt und vortreflicher Bildhauer, 1650 in Wachs.

Georg Schweigger (geb. 1613. gest. 1690) brachte nebst seinem Lehrmeister Christoph Ritter, und Wolf Hieronymus Herold acht ganzer Jahre mit den großen Modellen, und mit dem Gusse zu. Er erzählte 1669 dem Schreibeckuenstler Andreas Gulden, der Neudoerfers Kuenstlernachrichten fortsetzte, daß er von allen dazu gehoerigen Stuecken 12 Centner Metall abgehauen, und alles nach dem Leben gebildet habe. Der Neptun ist ein Portrait Paul Fuerlegers, der sich dazumal bey Herrn Gutthäter aufgehalten, und sich ganz entblößt also abzeichnen lassen. Einem schoenen schlanken Maedchen bezahlte er 20 Thaler, als Modell zu stehen; er bekam auch, wie er sagte, nach und nach großen Anlauf von unterschiedenen honetten Weibspersonen, die gerne Geld verdienen wollten. Von den zwey Seerossen ist der Kopf des einen nach einem ungarischen, und des andern nach einem spanischen Pferde verfertigt worden. Er hatte im Sinne, den Kasten dazu nicht von Stein machen zu lassen, sondern vom Metalle zweyer alten Karthauenen, die ohnehin nichts nuetzen, zu gießen.

Schweiggers Bildniß hat G. E. Eimmart nach Auers Gemälde 1673 in Kupfer gestochen. Man hat von diesem Brunnen zwey Kupferblaetter. Das eine ist von Delsenbach, das andere von Michael Roeßler gestochen, und dieses ist in Doppelmayrs hist. Nachricht von Nürnbergis. Mathem. und Künstlern die neunte Kupfertafel.

Diese eilf Figuren sind eigentlich zu einer großen Fontaine in der Mitte des Marktplatzes bestimmt. Sie wiegen über 170 Centner. Die Höhe und Breite ist von 28 Schuh.

Die majestaetische Hauptfigur des Neptunus ist acht Schuh hoch, und wiegt 33 Centner. Unterhalb dieser Figur sind vier Larven, und an jeder Seite ein Wappenschild; naemlich eines mit dem Reichsadler, zwey mit den Stadtwappen, das vierte ist leer.

Die übrigen zehn Figuren sind folgende. Zween Tritone, die auf Seemuscheln blasen. Vier andere reuten auf zween Delphinen, zween auf Seedrachen, zu jeder Seite der Fontaine, mit Keulen in ihren Haenden. Zwo Nereiden oder Wassernymphen sitzen auf Wasserurnen, mit Rudern. Sie sind ueber Lebensgroesse. Zwo maennliche Figuren sitzen auf großen Seepferden. Alle diese Figuren koennen mit ihrer Draperie zerleget werden.“

Müller 1793, S. 194 f.

„Der schöne Brunnen

Der schöne Brunnen, eine Fontaine von Metall, welcher hier aufgerichtet werden sollte, dermaln aber noch in der Peunt, oder dem Bauhof aufbewahrt wird, ist ein Meisterstück der Kunst. Neptun stehet oben. Am Fußgestell siehet man Tritonen auf Seemuscheln blasen, andere aber auf Delphinen reuten, Naiaden auf Wasserurnen, und zwey maennliche Figuren auf großen Seepferden. Diese Figuren wiegen ueber 170. Centner, und sind von dem Bildhauer, Georg Schweiger, modelliert, und von Wolf Hieronymus Herold gegossen. Beede haben damit acht Jahre lang zugebracht. Das kleine Modell dazu hat vorher Christoph Ritter, ein Goldschmied, im J. 1650, in Wachs verfertigt.“

**Bildquellen:**

Unbekannter Zeichner, Hauptansicht Neptunbrunnen, grau getuscht

StAN, Rep. 58 Reichsstadt Nürnberg, Karten und Pläne 168

**Literatur:** Schuster 1965, S. 148–150 und Katalog, S. 44; Mulzer 1988, S. 26, Abb. 4

Johann Anton Graf (1637–1701), Ansichten der vier Brunnenseiten, gelb und grau getönte Federzeichnung (Abb. 221)

StAN, Rep. 58 Reichsstadt Nürnberg, Karten und Pläne 169–172 f.

**Literatur:** Schuster 1965, S. 148–150 und Katalog, S. 44 f.; Mulzer 1988, S. 26, Abb. 5

Michael Rößler, Hauptansicht Neptunbrunnen, Kupferstich, in: Doppelmayr 1730, Tf. IX

**Literatur:** Mummehoff 1902, Abb. S. 23; Schuster 1965, S. 143; Mulzer 1988, S. 32, Abb. 7

Johann Adam Delsenbach, Hauptansicht Neptunbrunnen, Kupferstich, in: Delsenbach 1715/16, Tf. 59

**Literatur:** Schuster 1965, S. 143; Mulzer 1988, S. 32, Abb. 8

Johann Eberhard Ihle, 11 Zeichnungen nach dem Neptunbrunnen, graublaues Papier mit weißen Höhungen, teilweise rückseitig bezeichnet

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Hz 396–406 Kapsel 1061 Die Quadratur der Zeichnungen weist darauf hin, dass sie gestochen werden sollten, entweder als Anreiz zum Kauf oder als Dokumentation des für Nürnberg verlorenen Brunnens (freundlicher Hinweis von Claudia Maué, Nürnberg).

Unbekannter Zeichner, Meermann auf einem Hippokampen, von der rechten Seite gesehen  
Weißes Papier, Rötel und schwarze Kreide, gelb und grau laviert

Nürnberg, Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Nor. K. 4305 (Abb. 242)

**Literatur:** Schuster 1965, S. 166 f.

**Kopien:**

Ernst Lenz (1856–1908), Kopie des Nürnberger Neptunbrunnens (Abb. 225)

1896 Gipsabgüsse, 1897 der Öffentlichkeit präsentiert.

Durch Stiftung des Hopfenhändlers Ludwig Ritter v. Gerngros (1839–1916) und seiner Frau Julie konnte der Kunstgießer Ernst Lenz eine Brunnenkopie in Bronze und Stein ausführen. 22. Oktober 1902 wurde die Kopie auf dem Hauptmarkt aufgestellt.

**Aufbewahrungsort:** Nürnberger Stadtpark, zuvor Hauptmarkt (bis 1902–1934)

**Literatur:** Bosch 2005, S. 32 f.; Wissen 2012

Johann Sebastian Ries, Reduktionskopien von drei Figuren des Neptunbrunnens

1827–1829

2 Reiter auf Hippokampen, zwei Putten auf Seelöwen, zwei Putten auf Delphinen

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 2475

**Material/Technik:** Bronze, gegossen

**Maße:** Seepferde: 40 cm lang, 26 cm hoch, Seelöwen: 19 cm lang, 26 cm hoch

**Literatur:** Ries 1830, S. 6–9; Weihrauch 1967, S. 493; Kammel 2009, S. 101 f.

1827 bis 1829 fertigte Ries laut eigenen Angaben nach einer genauen Abbildung eine Reduktion des Brunnens und stellte diese im Garten seines Hauses auf. Gemeinsam mit seiner 1830 anlässlich der Anfertigung der Kopie herausgegebenen Beschreibung belegen die Plastiken die Aufmerksamkeit, die dem Nürnberger Neptunbrunnen auch Jahrzehnte nach seinem Verkauf nach Russland gewidmet wurde.

## Kat. B 9

Epitaph von Georg und Susanna Schwanhardt

Georg Schweigger, 1637

**Standort:** Nürnberg, Johannisfriedhof, Nr. 1484

**Material:** Bronze

**Inschrift:**

In zentralen Textfeld:

Psalm 126. Vers. 5. Die mit Threnen säen / werden mit Freuden / ernden.

Psalm 68. Vers 21. / Wir haben einen Gott, / der da hilfft, vnd den / Herrn

Herrn der vom / todt errettet. //

Umlaufende Schrift links: Georg Schwanhardts, Susanna seiner Ehe“/wirthin vnd Jhrer Leibs Erben Begräbnüs. 1637

**Signatur:** seitlich an der mittleren, aus dem Totenschädel wachsenden Ähre:

GEORG SCHWEIGGER / BILTH.(auer) FECIT

**Literatur:** Boesch 1896, Tf. 27; Rée 1900, S. 203 und Abb. 157; Weihrauch 1954, S. 97, S. 121 und S. 140, Anm. 32; Schuster 1965, Katalog, S. 47, Nr. 36; Fehring/Ress 1977, S. 422 f. (mit Angabe falscher Jahreszahlen); Zahn 2013, S. 522 (4239a Johannis 1484)

Hochovale Kartusche im Ohrmuschelstil, im Rahmen Voluten und Schneckenwülste, oben ein Totenschädel, unten ein Schwan mit ausgebreiteten Flügeln. Innen herzförmiges Schrift-

feld in neun Zeilen. Außen herum einzeliges Schriftband mit den Namen der Verstorbenen. Laut Claudia Maué frühester größerer Guss von Georg Schweigger.

**Erwähnungen in der Kunstliteratur:**

Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828), S. 205:

„Es werde auch auf S. Johannes Kirchhof unterschiedl. schöne Epitaphia, so von ihm gemacht, als Hr. Friederich Volckamers, Georg Schanhardts, und andere gefunden.“

Gugel 1682, S. 205, Nr. 1484:

„Georgen Schwanhardts/Susanna/seiner Ehwuerthin /und ihrer Leibserben Begraebnis. Anno 1637

Ps. 126. v. 5. Die mit Thraenen saen/werden mit Freuden erndten.

Ps. 68. Wir haben einen Gott/ der da hilfft/ und den Hern Hern/ der vom Tode errettet.“

Trechsel 1735, S. 52:

„Auf dem 25ten mit N. 1484 stehen in einer, gleich einem Herzen formierten erhabenen grossen Tafel, die Worte: Psalm 68. V. 21 Wir haben einen Gott, der da hilfft, und den Herrn der vom Todt errettet. It. Ps. 126 v. \* Die mit Threnen saen, werden mit Freuden Erndten.

Ober der Tafel liegt ein aus sehr nett erhaben= und durchbrochener Arbeit gefertigter Todten=Kopff, durch dessen rechtes Augen=Loche eine eben so nett, nach dem Leben gekünstelte Schlange, sich hinein= und hinter dem unter dem Gebiß und Zähnen liegendem Adams=Apffel, wieder hervorwindet und das Ende ihres Schwanzes mit ihren Zähnen ergreiff und im Munde hält. Oben auf der Hirnschaale steigen drey Kron=Aehren und einiges Gras zu beyden Seiten in die Höhe. Unter der Tafel aber schwimmt ein eben von so zierlich durchbrochener Arbeit daran gefügter Schwan, mit ausgebreiteten Flügeln auf einigen Wellen, selbst die Tafel hingegen, wird mit zweyen um selbige herum fliegende Zettel umgeben mit dieser Aufschrift: Georg Schwan=hardtts, Susanna, seiner Ehwuer=thin und ihrer Leibs=Erben Begraebnus A. 1637.“

**Kat. B 10**

Epitaph Friedrich Volckamer

Georg Schweigger, 1666/1682

**Standort:** Nürnberg, Johannisfriedhof, Nr. 2133/34

**Material:** Bronze

**Literatur:** Maué 2013 b, S. 328 f.

**Erwähnungen in der Kunstliteratur:**

Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828), S. 205:

„Es werde auch auf S. Johannes Kirchhof unterschiedl. schöne Epitaphia, so von ihm gemacht, als Hr. Friederich Volckamers, Georg Schanhardts, und andere gefunden.“

Erst vor kurzem gelang Claudia Maué die Identifizierung des von Andreas Gulden erwähnten Epitaphs aufgrund stilistischer Merkmale. So weisen der Wappenschild und seine Dekoration

Parallelen zum Sockel der 1650 entstandenen Büste des Pfalzgrafen Karl Gustav (Kat. B 16) auf und ähnelt die Tiermaske entsprechenden Motiven am Neptunbrunnen (Kat. B 8).

## Kat. B 11

### Epitaph Gutthäter

Georg Schweigger, 1679

**Standort:** Nürnberg, Johannisfriedhof, B 5b/6a (H 8)

**Material:** Bronze

**Inscription:** Hieronymi Gutthaeters/ und seiner Leibs-Erben Begraebnus. Anno 1679.

**Signaturen:** Georg Schweigger fec. Anno 1679

C. C. G. Conrad.

Geetzt Anno 1679.

**Literatur:** Boesch 1896, Tf. 27; Weihrauch 1954, S. 121; Schuster 1965, Kat.-Nr. 37; Fehring/Ress 1977, S. 458; Hagen 2001, S. 381; Maué 2013 b, S. 331 f.

Das Epitaph, das aus dem Wappen der Gutthäter besteht, wurde von Hieronymus Gutthäter (1617–1699), Nürnberger Kaufmann und Marktvorsteher, in Auftrag gegeben. Christoph Carl Gottlieb Conrad (1649–1686), Nürnberger Flachmaler und Ätzer, ätzte die Schrift auf der Inschriftkartusche. Besonders interessant ist der Hinweis in Christoph Friedrich Gugels 1682 erschienener Publikation über die Nürnberger Friedhöfe, dass Georg Schweigger im Gutthäter-Grab bestattet werden sollte. Der Bildhauer wurde 1690 jedoch im Grab Jeremias Eislers bestattet.

### Erwähnungen in der Kunstliteratur:

Gugel 1682, S. 304:

„Hierauf folget der Gutthaeterische verdeckte und braun angestrichene Grabstein/ auf welchem das Wappen in Messing und schwarz angestrichenen Epitaphio/ sehr kuenstlich und nett verschnitten und mit freyen Laubern schoen ausgearbeitet zu sehen/ unter welchen auch folgende Schrift zu lesen/ eingeezt stehet:

Hieronymi Gutthaeters/ und seiner Leibs-Erben Begraebnus. Anno 1679.

Zur rechten Seiten der Schrift/ bey derselben Anfang/ stehet als ein Anhang neben bey:

C. C. G. Conrad.

Zur linken Seiten stehet:

Geetzt Anno 1679.

Noch unter dem Epitaphio ist in einem kleinen Anhang folgendes zu lesen:

Wie auch seines guten Freundes/ Georg Schweiggers/ beruehmten Bildhauers in Nuernberg/ Ruheplatz.

Auf dem Postement des Wappen-Schildes/ worauf der Mann stehet/ ist zu beiden Seiten ueber sich auf dem Rand folgende wenige eingeeztete Schrift zu lesen:

Georg Schweigger/ (zur einen) zur andern Seiten: fe. Anno 1679.“



Trechsel 1735, S. 716:

„Der 4te hingegen, mit Lit. B. f. 5b & 6. a. von gleicher Zierath, zeigt auf seiner Decke, ein von recht kuenstlich erhabener Arbeit verfertigtes Wappen, auf dessen Schild eine dryzinnichte Mauer auf einem dreyfachen Huegel erscheinet, aus welcher ein großbartiger Mann in einem Collette, ein Guertel um den Leib, und einen mit einem langen Feder=Busch bezierten Hut auf dem Haupt bis an die Knie hervor raget, und mit einer Halb=Picke in der rechten Hand, und in die Seite gestützten lincken Arm, gleichsam Schildmacht stehet. Ober dem Schild ist ein gecroenter offner Helm, auf welchem dergelichen bekleideter Mann jedoch die Halb=Picke über der rechten Schulter führend, hervorsteigt. Dann liest man auf einem unter dem Schild fliegenden zierlichen Zettel: Hieronymi Guthaeters, und seiner Leibs Erben Begraebnis A. 1679. Und an beeden Zinnen im Schild stehet: Georg Schweigger fec. A. 1679.“

Kat. B 12

Abb. 218

Epitaph Andreas Georg Paumgartner

Georg Schweigger und Friedrich Hinterhäusl (1636–1708), 1679

**Standort:** Nürnberg, Johannisfriedhof, Nr. B 1 a

**Material:** Bronze

**Signatur:** Georg Schweigger fecit (bis 1879 am inzwischen ersetzten Unterkiefer des Totenkopfes sichtbar)

Friedrich Hinterhäusl (nach Fehring/Ress 1977)

**Inscription:** „Das Leben ist eine Vorbereitung auf den Tod. Andreas Georg Paumgartner von Holnstein und Lonnerstadt, Zweiter Losunger der berühmten Republik Nürnberg und gewesener Kriegsoberst, des hochlöblichen Fränkischen Kreises Kriegsrat, des Durchlauchtigsten Fürsten, Pfalzgrafen Christian August von Sulzbach Geheimer Rat, überdrüssig der weltlichen Würden und der Geschäfte des Lebens, vertraut in Geduld und Hoffnung seine Seele Gott, seinen Leib aber diesem Plätzchen an, von dem er wünscht, dass es ihm und den Seinen heilig sei. Im Jahre der Erlösung 1679.“

**Literatur:** Weihrauch 1954, S. 121 und S. 142; Schuster 1965, Katalog, S. 47 f.; Fehring/Ress 1977, S. 423; Maué 1998 a, S. 258 f.; Werk/Windsheimer 2011, S. 38 f.

Im Zentrum des Epitaphs, das den ganzen Grabstein bedeckt, befindet sich das Wappen der Paumgartner mit prächtiger Helmzier. Umgeben wird es von den Wappen der Familien Haller, Geuder, Tucher und Löffelholz, während die kleinen Schilde die Herkunft der Ehefrauen zeigen: Paumgartner, Harsdörffer und Peller. Links und rechts befinden sich die Personifikationen des Glaubens und der Hoffnung. Bekrönt wird das Epitaph von Putten mit Vergänglichkeitsymbolen wie Sanduhr, Totenkopf, Posaune und Seifenblasen, am Fußende befindet sich ein fast lebensgroßer Totenkopf mit beweglichem Unterkiefer.

**Erwähnungen in der Kunstliteratur:**

Gugel 1682, S. 302 f.:

„An der Wand neben dem Pfarrhauß/ bey den Bogen-Monumenten zu foerderst/ ist ein grosses/schoenes und ueberaus kuenstliches/ so von Mahler als auch Stein- und Bildhauer-Arbeit wohlzusammgetragenes Baumgaertnerisches Monumen/ samt einem vergitterten Grabstein/

darauf ein Epitaphium/ uns sonders kuenstlich hohler messinger Todtenkopff sich befindet/ welches Seine Hoch-Adeliche Herrlichkeit Herr Andreas Georg Baumgaertner/ Losunger allhier. c. bey Vergroesserung des Kirchofs Anno 1679. Zum ersten dahin setzen und aufrichten lassen; womit sich auch zugleich eine ganz neue Zeile von weiss gewoelbten Grabstaetten gegen des Steinschreibers neue Behausung hinaufwaerts anhebet. [...]

S. 303: Gleich vor diesem hocherhabenen Monument stehet der Grabstein/ auf welchem ein grosses und kunstreiches messinges Epitaphium/ mit unterschiedlichen Wappen und andern Zieraten zu sehen/ ober deme zu lesen: Disce Mori. Anbey auch/ als auf einem gewundenen Zettel: Tandem Patientia victrix, Spes Confifa Deo. Und besser unten: Memento Novissima. Worauf dann das voellige Epitaphium/ also lautende:  
Mortis Meditatio Vita est.

Andreas Georgius Paumgartnerius, ab Holenstein & Lonerstadt, &c. Inclutae Reipublicae Norimbergensis Duum Vir, Cur. Militar. Expraefect. Illustris Franconiae Circuli Consiliarius Bellicus; Serenissimo Principi Palatino, Domino Christiano Augusto Solisbacenci, a Consiliis Secretioribus. Dignitatum Mundanarum ac Vitae negotiorum pertaesus, in patientis & Spe, Animam Deo, Corpus huic Ioculo, commendat, quem sibi suisque sacrum vult. Anno Redemptionis MDCLXXIX. [...]"

Trechsel 1735, S. 718 f.:

„Nun folget der 13te mit Lit. B. f. q. a. und letzte in dieser 39ten Zeile, groß und recht zierlich gehauen, und mit einem künstlichen eisernen Gegitter umgeben, welchen der hochseelige her Eigenthumer Anno 1697. Da man eben die obgedachte allda gestandene Mauer hinweg gebrochen, nebst dem gleich dabey zur rechten Hand von Werckstücken erbauet, und sowohl mit schoener Mahlerey, als auch künstlicher Stein- und Bildhauer=Arbeit geziertes Monument oder Grab=Mahl, dahin legen und setzen lasse. Den Grabstein betreffend, so enthaelt selbiger das den ganzen Ruecken bedeckende, aus Meßing sehr reinlich gegossene, und mit zerschiedenen Figuren, Laubweck und Schildgen, von der künstlichst erhabenen und durchbrochenen Arbeit bezierte Alt=Adeliche Paumgaertnerisches Geschlecht=Wappen, nemlich einen vierfeldrigen Schild, in dessen quer getheilten ersten und vierdten Quartier, oben ein Papagey, und unten eine silberne Kunst=Lilie, und in den zwyten und dritten schraeglincks getheilten, ein in die Hoehe stehend und zum Grimm geschickter rechtssehender Loew, mit ausgeschlagener Zunge, und einen zweyknotigten Schwanz. Ober dem Schild ruhen zwey mit dem Visier gegeneinander gewendete ofnne gecroente Helme, allwo auf dem zur Rechten, die Kunst=Lilie mit dem darob stehenden Papagey des ersten und vierdten Quartiers, auf dem zur Lincken aber, ein wachsender grimmender Loew, mit ausgeschlagener Zunge, zwischen zwey quergetheilten, und in den Oeffnungen und an der aussern Seite mit Pfauen=Federn gezierten Bueffels=Hoernern zu sehen. Um das Wappen herum winden sich zwey schoene Palmen=Zweige, mit acht darein geflochtenen Wappen=Schildgen, auf jeden viere, die zur Rechten sind erstlich das Paumgaertnerische Stamm=Waepppen, das andere ein Haller= das dritte ein Scheur= und das vierdte ein Zinglisches. Zur Lincken, das erste wiederum Scheurlisch, das zweyte ein Geuderisch, das dritte ein Tucher= und das vierdte ein Loeffelhoelzisches. Bey diesen winden sch zu beiden Seiten zween lange schmahle Zettel herunter, der erste mit diesen aufhabenden lateinischen Worten: Tandem Patientia VictriX

Endlich ueberwindet doch

Die Gedult des Creutzes Joch.

Der andere mit folgenden:

Spes confis DEO

Hoffnung die zu Gott steht fest  
Nie zu Schanden werden laest.

Jedem von diesen zwey Zetteln stehet eine Matron zur Seite an den Saeulen des Portals, eine die Gedult, die andere die Hoffnung vorstellig machend. Jene hat einen vollen Korb mit allerhand Früchten vor sich, und ein Creuz zwischen dem lincken Arm, und betet mit erhabenem Antlitz und gefalteten Haenden zu Gott, um die, durch die Fruechte im Korb bedeutete Fruechte der Gedult. Diese aber umfaengt mit ihren rechten Arm, den bey ihr sich herabwindenden andern beschriebener Zettel, ergreift selbigen zugleich auch mit der Hand, und gibt damit sowohl, als mit dem in ihrer lincken Hand befindlichen Karpen=Fisch zu erkennen, daß, so starck dieser nach seinem Element dem Wasser, ohne welches er nicht lange zu leben vermag, sich sehne, so starck auch ihre Hoffnung jederzeit zu Gott stehe. Ober dem Helm=Schmuck oder Kleinodien schwebet eine hellstrahlende Sonne, und ueber dieser zween gefluegelte Engel, der einer mit einer ausgelauffenen Sand=Uhr, der andere mit einem Todten=Kopff in der einen Hand, mit den andern zwo Haenden aber halten sie beede einen von Palmen gewundenen und gebundenen Kranz, mit diesen darinn stehenden lateinischen Worten: Disce Mori.“

## Kat. B 13

Epitaph Wolff Jacob Nützel

Georg Schweigger, 1688

**Standort:** Nürnberg, Johannisfriedhof, 2138/39 (P 7)

**Material:** Bronze

**Signatur und Datierung:** Georg Schweigger Bilthauer in Nürnberger inven(i)t et fecit 1688

**Literatur:** Boesch 1896, Tf. 15/2; Rée 1900, S. 203; Weihrauch 1954, S. 121; Schuster 1965, Katalog, S. 48, Nr. 39; Fehring/Ress 1977, S. 456

### **Erwähnungen in der Kunstliteratur:**

Trechsel 1735, S. 12 f.:

Auf dem 6ten mit N. 2134. 2135. 2136. mit weit groessern als dem vorigen, ueber einem dreyfach-gewoelbten Grabe liegenden Stein, siehet man das ueberaus ansehnliche, aus Metall von erhabener durchbrochener Arbeit sehr künstlich und nett doch ohne Beyschrift verfertigte Nützliche Wappen, dessen Inscriptio jedoch, in der vordersten Haupt=Kirch bey S. Sebald in Nürnberg unter denen dasigen Nützlichen Gedächtnuessen und Wappen=Tafeln, folgenden Inhalts zu finden und zu lesen: A.D. 1725. Den 1. Febr. Verschied in Gitt der Hoch=Edelgebohrne und hochweise Herr, Herr Wolff Jacob Nuetzel, von und zum Sinderspuehl, Ihre Röm. Kayerl. Mayst. wircklicher Rath, wie auch des aeltern Geheimen Raths, vorderster Losunger, Schultheiß und Amt=mann der Reichs=Vesten, dann des Neuen Spitals zum H. Geist und des Closters S. Catharinae allhier Pfleger. Dieses hoch=Adel. Hauß fuehret einen quadrirten Schild, in dessen ersten und vierdten Quartier ist ein einfacher mit dem Kopff gegen die rechte Seite gewendeter Adler mit ausgebreiteten Fluegeln. Im zweyten und dritten, drey Lilien=Staebe, welche mit denen Enden in der Mitte des Feldes in der Form eines Schaecher=Kreuzes zusammen stossen. Uber dem Schild stehen zwey offene mit Ketten und Kleinodien am Halse gezierte Thurnier=Helme. Der erste ist gekroent, und fuehret einen einfachen mit dem Kopff gegen die rechte Seiten gewendeten Adler mit ausgebreiteten Fluegeln.

Auf dem andern und zweyten stehet ein Lilien=Stab Pfahl=weiß auf einem mit drey Quaesten gezierten Kuessen. Der Schild ist mit einer auch ueberaus netten Helm=Deck umgeben. Unter des Schildes Fuß ist noch ein klein Tetzliches Schildlein, auf welchem ein gegen die rechte Seiten und aufgerichtete wilde Katz. Über diß sind auch noch am Rand des Schildes ffolgende mit dem Stichel eingegrabene Worte zu lesen: Georg Schvveigger Bildhavver in Nürnberg Invent. & Fec. A. 1688.

## Kat. B 14

Epitaph Georg Friedrich Nürnberger

Georg Schweigger, 1689

**Standort:** Nürnberg, Johannisfriedhof, E 119 (E 5)

**Material:** Bronze

**Signatur und Datierung:** Georg Schweigger, Bildhauer, 1689

**Literatur:** Fehring/Ress 1977, S. 461

## Kat. B 15

Abb. 216

Kruzifixus von St. Kastor in Koblenz

Georg Schweigger (Modell), Wolff Hieronymus Heroldt (Guss)

**Aufbewahrungsort:** Koblenz, Ehemalige Stiftskirche St. Kastor, Hochaltar

**Signatur:** am Lendentuch: „Georg Schweigger in Nürnberg invent: et fec./Gos mich Wolff Hieronimus: Herold Stuckgieser in Nürnberg Anno 1685.“

**Beschriftung:** Titulus:

ישוע מנצרת, מלך היהודים

IΗΣΟΥΣ, Ο, ΝΑΖΩΠΑΙΟΣ, Ο,

ΒΑΣΙΛΥΣ ΤΩΝ ΙΟΥΔΑΙΩΝ

IESVS NAZARENVS REX IVDAEOR[VM]

**Provenienz:** bis 1722 auf der Feste Ehrenbreitstein, durch Schenkung des Baron Ernst Gangolf Freiherr Schenk von Schmidburg am 6.3.1722 zusammen mit zwei heute verlorenen Engeln geschenkt worden (MICHEL 1937)

**Literatur:** Richter 1854, S. 133; Michel 1937, S. 128 f.; Weihrauch 1954, S. 121; Schuster 1965, S. 26 f. und Kat.-Nr. 3; Dehio Rheinland-Pfalz, Saarland 1972, S. 484; Dellwing/Kallenbach 2004, S. 82

**Quellen:** Staatsarchiv Koblenz, Abt. 109, Nr. 1305, Kapitelsprotokoll, S. 98 (zit. n. Schuster 1965, S. 231):

Lunae 16 Februarii 1722.

Fundatio Crucis in summo altari.

Amplissimus dominus decanus proposuit, an in recognitionem pretiosae alicuius Crucis ex metallo confectae (quae adhuc asservatur in arce Ehrenbreitstein) communis praesentia ad duo anniversaria unius nocturni singulis annis servanda pro perillustri et generosa familia L.B. de Schmitbourg, se obligare velit, sic unaimi praesentium dominorum tam canonico-

rum quam vicariorum consensu conclusum fuit affirmative. Dominus Harff solus contradixit. Proxime dupo ex gremio ad ocularem huius crucis capessendam inspectionem deputabuntur. Staatsarchiv Koblenz, Abt. 109, Nr. 1404, Memorienbuch des Stiftes St. Kastor zu Koblenz, fol. 13v (zit. n. Schuster 1965, S. 232):

„Anno 1722 die 16. Februarii generosus et perillustris dominus dominus Ernestus Gangolfus L.B. de Schmidburg donavit ecclesiae nostrae Crucem magnam et pretiosam ex metallo confectam, pro qua donatione communis praesentia se obligavit ad duo anniversaria singulis annis pro ipsius servanca, unum circa Januarium, alterum circa Julium.“

Der Kruzifixus zeichnet sich durch gerade Arme und Beine, den auf das Brustbein abgesenkten Kopf mit fast geschlossenen Augenlidern und einem geöffneten Mund aus. Besonders detailliert sind Muskeln, Sehnen und Blutgefäße ausgearbeitet. Sehr realistisch dargestellt ist die Wunde unterhalb der rechten Brust, aus der Blut austritt. Das Lententuch lehnt sich an dasjenige des Wickelschen Kruzifixes von Veit Stoß an.

## Schweigger zugeschriebene Werke

Kat. B 16

Abb. 206

Büste des Pfalzgrafen Karl Gustav von Zweibrücken-Kleeburg, des späteren Königs Karl (X.) Gustav von Schweden

Georg Schweigger zugeschrieben, 1649 (?)

**Aufbewahrungsort:** Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. NMSk 354, als Dauerleihgabe im Schloss Drottningholm

**Material:** Bronze

**Maße:** H. mit Sockel 125 cm, Br. 80 cm, T. 73 cm, H. ohne Sockel: 53 cm

**Modell:** Georg Schweigger/**Kaltarbeit:** Christoph III. Ritter, **Guss:** Wolff Hieronymus Herold (?)

**Provenienz:** 1652 und 1719 im Inventar von Schloss Drottningholm verzeichnet

**Literatur:** Waldén 1929, S. 36 f. und Tf. XV; Waldén 1943, S. 43 f.; Steneberg 1958; Schuster 1965, S. 118–120, Kat.-Nr. 29; Ausst. Kat. Stockholm 1966, Kat.-Nr. 446; Ausst. Kat. München 1980, Kat.-Nr. 794 (Dorothea Diemer); Larsson 1992, S. 64 f., Nr. 23; Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, Kat.-Nr. 1188 (Karin Sidén); Ausst. Kat. Nürnberg 2002, Kat.-Nr. 83; Hauschke 2002, S. 258; Neville 2009, S. 63 und S. 90

**Dokumente:**

Staatsarchiv, Stegeborgsammlung. Abrechnungen und Geschäftsangelegenheiten Karl Gustavs. 1649 (Serie III a b). Rechnungen, Mai–November 1649. „den Kauff Leuthen“ (Juni–November):

„Dem Goldtschmidt wegen Ihr Königl. Mayst. vnd Ihr frl. dhl. von Messing gegossenen Bildnissen“



Die Büste zeigt den jungen Karl Gustav in Rüstung. Auf seiner linken Schulter ist ein Mantel befestigt, der schräg über den Oberkörper gelegt ist. Der Kopf des Porträtierten ist nach rechts gewendet, das Haar fällt in langen Locken auf seine Schultern.

Nachdem Bertil Waldén die Büste fälschlicherweise Nicolas Cordier zuschrieb, ordnete Karl Steneberg sie aufgrund ihrer Ähnlichkeit zu der signierten Büste von Ferdinand III. in das Werk Georg Schweiggers ein. Parallelen sah er besonders in der Ausformung des Haares, bei der Gestaltung der Rüstungen und den Übergängen zwischen Rumpf und Kopf sowie bei den Augenpartien.

Vermutlich gab Pfalzgraf Karl Gustav die Büste zusammen mit einer Büste der schwedischen Königin Christine, die verloren ist, während seines Aufenthalts in Nürnberg bei den Verhandlungen zu den Friedensbestimmungen im Jahr 1649 in Auftrag. Mehrere Zahlungsbelege aus dieser Zeit lassen sich mit der Büste in Verbindung bringen.

Möglicherweise handelt es sich um die zwei Büsten, die in Christinas Inventar aus dem Jahr 1652 aufgeführt werden.

## Repliken zu Kat. B 16

### Kat. B 16 Replik 1

**Aufbewahrungsort:** Ruine des Schlosses Borgholm auf Öland (Schweden)

**Technische Daten:** Bronze

### Kat. B 16 Replik 2

**Aufbewahrungsort:** Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. NMLä 271

**Material/Technik:** Gipsabguss

**Maße:** 75 × 65 × 32 cm

**Provenienz:** Schenkung durch Stiftelsen Läckö Slot

**Literatur:** Nationalmuseum Stockholm Collection Database, <http://emp-web-84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=artist&objectId=9380> (Zugriff vom 21.10.2022)

## Kat. B 17 A

Neptun, auf einem Delphin reitend

Georg Schweigger zugeschrieben, ca. 1650–1660

**Aufbewahrungsort:** Budapest, Szepmüvészeti Múzeum, Inv.-Nr. 573

**Material/Technik:** Bronze

**Maße:** 35 cm hoch

**Literatur:** Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts No 12, Budapest 1958, S. 81, Abb. 49; Schuster 1965, S. 167f. und Kat.-Nr. 35a; Weihrauch 1967, S. 339; Sammlungskatalog Szepmüvészeti Múzeum, <https://www.mfab.hu/artworks/neptune-riding-on-a-dolphin/> (Zugriff vom 21.10.2022)

Die kleinformatige Figur wurde Georg Schweigger aufgrund motivischer Parallelen zum Neptunbrunnen zugeschrieben. Diese sind jedoch sehr allgemeiner Natur, weshalb eine genauere Untersuchung der Technik und Oberflächenbearbeitung unter Berücksichtigung von Arbeiten, die für Schweigger gesichert sind, wünschenswert wäre.

### Kat. B 17 B

**Aufbewahrungsort:** Kopenhagen, Sammlungen des königlichen Schlosses, Schloss Rosenberg

**Material/Technik:** Bronze, ziseliert

**Provenienz:** 1718 in der holländischen Küche eines Gartenhäuschen im Schlosspark erwähnt; 1781 in das Schloss verbracht

**Literatur:** Schuster 1965, S. 168 f. und Kat.-Nr. 35b; Weihrauch 1967, S. 339

Laut Margarete Schuster handelt es sich bei der Plastik um eine vermutlich eigenhändige Replik der Budapester Springbrunnenstatuette.

### Kat. B 18

Medaillon mit dem Bildnis des Kaisers Maximilian I.

Die erhaltenen Repliken werden auf ein verlorenes Modell von Georg Schweigger zurückgeführt

Brustbild nach rechts, mit Barett, Hermelinmantel und Kette des Ordens vom Goldenen Vlies; frei nach Dürers Holzschnitt Bartsch 154

#### Kat. B 18 Replik 1

**Aufbewahrungsort:** Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 8548

**Technische Daten:** Bronze, 80 mm Dm, oben gelocht

**Literatur:** Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 71 (Bernhard Decker); Mende 1983, S. 282

#### Kat. B 18 Replik 2

**Aufbewahrungsort:** Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv.-Nr. A 1365.625 A

**Technische Daten:** 84 mm Dm, oben gelocht

**Literatur:** Ausst. Kat. Washington 1951, S. 203; Schuster 1965, Katalog, S. 16; Hill/Pollard 1967, Nr. 625; Mende 1983, S. 282 f.; Pollard 2007, Bd. 2, S. 749, Kat.-Nr. 757 m. Abb.; NGA Collection Database, <https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.45420.html> (Zugriff vom 15.05.2017)

#### Kat. B 18 Replik 3

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. KK 6081

**Technische Daten:** 80 mm Dm, braun gelackt

**Provenienz:** 1880 aus dem Antikenkabinett

**Literatur:** Baldass 1913, Abb. 47; Samml. Kat. Wien 1924, Kat.-Nr. 486, Abb. S. 272; Klapsia 1934, Abb. 111; Ausst. Kat. Gent 1955, Kat.-Nr. 404 a); Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Kat.-Nr. C 45; Schuster 1965, Katalog, S. 15 f.; Mende 1983, S. 283

**Kat. B 18 Replik 4**

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. E 7823

**Technische Daten:** 82 mm Dm, braune Naturpatina, oben gelocht

**Literatur:** Samml. Kat. Wien 1919, Nr. 462, Taf. 37, 462; Schuster 1965, Katalog, S. 16; Mende 1983, S. 283

**Kat. B 18 Replik 5**

**Aufbewahrungsort:** Madrid, Sammlung Lazzaro

**Technische Daten:** Silber

**Literatur:** Samml. Kat. Madrid 1926, Nr. 195 m. Abb.; Schuster 1965, Katalog, S. 16

**Kat. B 18 Replik 6**

**Aufbewahrungsort:** unbekannt

**Technische Daten:** Bronze, 79 mm Dm

**Provenienz:** Michael Hall Collection, versteigert bei Baldwin's Auctions Ltd., Auktion 67, 28. September 2010, Los 2449

**Literatur:** Acsearch.info, <https://www.acsearch.info/search.html?id=852090> (Zugriff vom 07.04.2017)

**Kat. B 18 Replik 7**

**Aufbewahrungsort:** unbekannt, versteigert in München am 07./08.10.1910, Nr. 278

**Technische Daten:** Bronze, 81 mm Dm, dunkelbraune Patina, doppelt gelocht

**Provenienz:** Sammlung Gutekunst, Stuttgart

**Literatur:** Aukt. Kat. Hirsch 1910, Nr. 278; Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Katalog, S. 15

**Kopien in anderen Materialien**

Für ein Medaillon aus Holz siehe Kat. H 9

**Kat. B 18 Replik 8**

**Aufbewahrungsort:** München, Inv.-Nr. R 169

**Technische Daten:** Elfenbein, 74 cm Dm

**Provenienz:** aus Kloster Polling

**Literatur:** Samml. Kat. München 1926, Kat.-Nr. 180

## Kat. B 19

### Medaillon mit dem Bildnis Kaiser Karls V.

Die erhaltenen Repliken werden auf ein verlorenes Modell von Georg Schweigger zurückgeführt

Brustbild nach links, mit Anhänger des Ordens des Goldenen Vlieses, frei nach Dürers Holzschnitt

#### Kat. B 19 Replik 1

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. KK 7277

**Literatur:** Schuster 1965, Katalog, S. 19

#### Kat. B 19 Replik 2

**Aufbewahrungsort:** Innsbruck, Sammlung Graf Enzenberg

**Literatur:** Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Katalog, S. 19

#### Kat. B 19 Replik 3

**Aufbewahrungsort:** München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 27/118

**Literatur:** Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Katalog, S. 19

#### Kat. B 19 Replik 4

**Aufbewahrungsort:** Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 8549

**Technische Daten:** Bronze, 80 mm Dm, oben gelocht

**Literatur:** Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 71 (Bernhard Decker)

## Kat. B 20

### Medaillon mit dem Bildnis Albrecht Dürers

Die erhaltenen Repliken werden auf ein verlorenes Modell von Georg Schweigger zurückgeführt

Profilbild nach links, angelehnt an die Dürer-Medaille von Matthes Gebel und den Holzschnitt des Erhard Schön (Abb. 93). Ein Zitat dieses Porträttypus findet sich auch in einem signierten Relief Schweiggers, der Johannespredigt in Braunschweig (Kat. S 11). Die Authentizität eines Medaillons aus Buchsbaum ist dagegen umstritten (Kat. H 9).

#### Kat. B 20 Replik 1

**Aufbewahrungsort:** Brescia, Museo Civico Cristiano

**Technische Daten:** 83 mm Dm, Bronze, dunkelbraune Patina, Rs. eingraviert: „ALBERTUS. DVRER.PICTOR.GERMANICVS“

**Provenienz:** 1884 aus der Sammlung Martinengo

**Literatur:** Rizzini 1889, Nr. 189; Samml. Kat. Wien 1924, S. 274; Weihrauch 1954, Anm. 13; Samml. Kat. Brescia 1974, Kat.-Nr. 250; Mende 1983, S. 281

**Kat. B 20 Replik 2**

**Aufbewahrungsort:** Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 8553

**Technische Daten:** Bronze, 82 mm Dm, oben gelocht

**Literatur:** Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 71 (Bernhard Decker); Mende 1983, S. 281

**Kat. B 20 Replik 3**

**Aufbewahrungsort:** München, Staatliche Münzsammlung

**Maße:** 84 mm Dm

**Literatur:** Mende 1983, S. 281

**Kat. B 20 Replik 4**

**Aufbewahrungsort:** New York, The American Numismatic Society

**Maße:** 79 mm Dm

**Literatur:** Schuster 1965, Katalog, S. 17 f.; Mende 1983, S. 281

**Kat. B 20 Replik 5**

**Aufbewahrungsort:** New York, The American Numismatic Society

**Maße:** 74 mm Dm

**Literatur:** Schuster 1965, Katalog, S. 18; Mende 1983, S. 281

**Kat. B 20 Replik 6**

**Aufbewahrungsort:** New York, Sammlung Erlanger

**Maße:** 74 mm Dm

**Literatur:** Schuster 1965, Katalog, S. 18 (möglicherweise identisch mit Replik 5)

**Kat. B 20 Replik 7**

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Skulpturensammlung, Inv.-Nr. Pl. O 3042

**Technische Daten:** 84 mm Dm, Bronze, gegossen und ziseliert; dunkelbraune Lackpatina

**Provenienz:** aus Wiener Privatbesitz

**Literatur:** Schönberger 1970, S. 150 m. Abb. 3; Ausst. Kat. Nürnberg 1971, Kat.-Nr. 80 (Peter Strieder); Mende 1983, S. 281

**Kat. B 20 Replik 8**

**Aufbewahrungsort:** Ehemals Padua, Museo Civico, Inv.-Nr. 300

Das von Hugo Kehrer aufgeführte Stück in Padua ist Margarete Schuster und Matthias Mende zufolge dort nicht mehr nachweisbar

**Technische Daten:** Bronze

**Literatur:** Kehrer 1934, S. 80; Schuster 1965, Katalog, S. 18; Samml. Kat. Brescia 1974, zu Kat.-Nr. 250; Mende 1983, S. 281 f.

**Kat. B 20 Replik 9**

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. E 7827

**Technische Daten:** 85 mm Dm, Bronze, braune Patina

**Literatur:** Samml. Kat. Wien 1919, Nr. 466, Tf. 37, 466; Schuster 1965, Katalog, S. 18; Mende 1983, S. 282



**Kat. B 20 Replik 10**

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 6090

**Maße:** 82 mm Dm, matter schwarzer Lack

**Literatur:** Samml. Kat. Wien 1924, Nr. 491 m. Abb.; Ausst. Kat. Gent 1955, Kat.-Nr. 404 f); Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Kat.-Nr. G 36; Schuster 1965, Katalog, S. 17; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 72 (Bernhard Decker); Mende 1983, S. 282; Ausst. Kat. Wien 1994, Kat.-Nr. 59 c) (Manfred Leithe-Jasper)

**Kat. B 20 Replik 11**

**Aufbewahrungsort:** Ehemals Leipzig, Sammlung Maximilian Speck von Sternburg

**Literatur:** Mende 1983, S. 282

**Kat. B 20 Replik 12**

**Aufbewahrungsort:** Stift Klosterneuburg

**Technische Daten:** Bronzeguss

**Literatur:** Aberle 1891, S. 462, Anm. 128

**Exemplare in Blei:**

**Kat. B 20 Replik 13**

**Aufbewahrungsort:** London, British Museum

**Technische Daten:** Blei, 83 mm Dm

**Literatur:** Mende 1983, S. 283

**Kat. B 20 Replik 14**

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Münzkabinett Inv.-Nr. C 1180

**Technische Daten:** 82,5 mm Dm

**Literatur:** Mende 1983, S. 282

**Kat. B 20 Replik 15**

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Münzkabinett, Inv.-Nr. Med 3685

**Maße:** 75 mm Dm, oben gelocht

**Literatur:** Mende 1983, S. 282

**Exemplar in Zinn:**

**Kat. B 20 Replik 16**

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Münzkabinett, Inv.-Nr. C 1181

**Maße:** 72 mm Dm

**Literatur:** Mende 1983, S. 282

### Kat. B 21

Medaillon mit dem Bildnis Johann Calvins

Das Medaillon wird auf ein verlorenes Modell von Georg Schweigger zurückgeführt

**Aufbewahrungsort:** München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 29/164

**Material:** Bronzerelief, schwarz gelackt

**Maße:** 88 mm Dm

**Literatur:** Weihrauch 1954, Anm. 13; Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Kat.-Nr. C 42; Schuster 1965, S. 16f.

### Kat. B 22

Medaillon mit dem Bildnis Ulrich Zwinglis

Das Medaillon wird auf ein verlorenes Modell von Georg Schweigger zurückgeführt

**Aufbewahrungsort:** Privatbesitz, München, Kunstkammer Georg Laue (zum Verkauf im Jahr 2011)

**Material:** Bronze, gegossen und ziseliert

**Maße:** 86 mm Dm

### Kat. B 23

Medaillon mit dem Bildnis Gustav Adolphs

Georg Schweigger zugeschrieben

**Aufbewahrungsort:** Joseph Hackl, Fürth

**Technische Daten:** Bronzehohl-guss, 88 mm Dm

**Literatur:** Hackl 1987

Wie Josef Hackl zeigen konnte, diente das Medaillon als Vorbild für medaillenartige Reliefporträts auf Kirchenglocken in Äker, Överselö in Södermanland und Häverö in Uppland (Schweden). Hinsichtlich seiner Technik, Größe und Porträtauffassung steht das Medaillon den für Schweigger gesicherten Porträtmedaillons in Berlin und Braunschweig nahe (Kat. B 1–5), weshalb Hackl vorschlug, dass es Teil der Folge gewesen sei. Die Einordnung in diese Gruppe ist jedoch aus inhaltlicher Sicht sehr fragwürdig. Für die Zuschreibung an Schweigger spricht wiederum, dass der Bildhauer 1633 eine Statuette des Schwedenkönigs auf dem Totenbett schuf (Kat. S 1).

## Kat. B 24

Reiterstatuette König Gustav Adolfs  
(wohl ursprünglich Pokalbekrönung)

Georg Schweigger zugeschrieben, um 1640

**Aufbewahrungsort:** Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv.-Nr. C 5004

**Technische Daten:** Silber, gegossen, vergoldet, 9 cm H. (Kopfbedeckung ergänzt)

**Literatur:** Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, Kat.-Nr. 1065 (Susanne Tauss)

Da schriftliche Anfragen an das Museum unbeantwortet blieben, war es bisher nicht möglich, die Zuschreibung zu bestätigen. Die einzig verfügbare Aufnahme lässt eine Zuschreibung allein aus stilistischen Gründen nicht zu. Die Verbindung zu Schweigger ist jedoch aus zwei Gründen gut nachvollziehbar: Zum einen lassen Schweiggers technische Fertigkeiten, welche durch die eigenhändigen Porträtmedaillons belegt sind (Kat. B 1–5), die Herstellung der filigranen Goldschmiedearbeit denkbar erscheinen. Zum anderen waren kleinformatige Darstellungen des Schwedenkönigs in den frühen 1630er Jahren ein beliebtes Sujet, nicht nur für Nürnberger Künstler. Für Schweigger gesichert ist eine Statuette Gustav Adolfs auf dem Totenbett (Kat. S 1).

## Kat. B 25

Abb. 217

Kruzifix

Georg Schweigger zugeschrieben

**Standort:** Bannio Anzino (Piemont), Pfarrkirche S. Bartolomeo, Kapelle im nördlichen Querschiffarm

**Material/Technik:** Bronze, versilbert; Hohlguss; zwei Teile, die an auf Hüfthöhe zusammengesetzt sind; die Trennlinie ist von Lendenschurz überdeckt; die Krone ist abnehmbar; die Nägel in Händen und Füßen sind erhaben und aus Eisen; das Kreuz ist aus Lärchenholz; Messungen zufolge handelt es sich nicht um das Originalkreuz sondern ist max. 150 Jahre alt.

**Maße:** Breite der Arme 1,85 m; Umfang des Oberkörpers 1,02 m; Höhe des Körpers: 2,08 m

**Quellen:** Pfarrarchiv Bannio (Italien, Provinz Novara), Bericht des Bartolomeo Giovanninetti, Pfarrer von Bannio, über die Geschichte des großen Bronze-Kruzifixus aus der Pfarrkirche von Bannio, niedergeschrieben 1842 (publiziert bei Schuster 1965, Dokumente Nr. 4)

**Literatur:** Errera 1908, S. 88–90 mit Abb. auf S. 94 (flämisch, 16. Jh.); Bustico 1912, S. 9; Voss 1913, S. 627; Bertarelli 1926, S. 136; Müller 1942, S. 194; Weihrauch 1954, S. 90 f., 96 f. und S. 140, Anm. 30; Schuster 1965, S. 21–26 und Kat.-Nr. 2; <http://www.comune.bannioanzino.vb.it/ComPaginaGT.asp?id=281&S=19762> (Zugriff vom 04.12.2009); Cammelli 2022

### Erwähnungen in der Kunstliteratur:

Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828), S. 75:

„Ao. 1652 verfertigte er ein Crucifix von Meßing über Lebensgröß, auf die/. Schuh lang, trefflich gearbeitet, welches 516 Pfd. Gewogen, [...]“

Doppelmayr 1730, S. 246

„Um A. 1652, verfertigte er neben besagten Rittern aus Messing ein groses Crucifix, das über 5 Centner schwer und bey 7 Schuhen groß war, mit vielen Fleiß und groser Kunst [...]“

Der Bronze-Kruzifixus zeichnet sich durch gestreckte Gliedmaßen sowie veristisch ausgeführte Details wie den Brustkorb, Sehnen und Gefäße aus. Der Kopf mit geöffnetem Mund und geschlossenen Augen fällt auf das Brustbein herab. In der Körperauffassung und -haltung steht er dem Bronze-Kruzifixus in Koblenz nahe (Kat. B 15), der durch Signatur für Schweigger gesichert ist.

Nach dem Bericht des Bartolomeo Giovanninetti, Pfarrer von Bannio, aus dem Jahr 1842, wurde der Kruzifixus 1773 aus Holland nach Cadiz verbracht und 1780 von einer Familie namens Battagliani, die aus Bannio stammte und in Cadiz lebte, mit der Absicht erworben, ihn zu einem späteren Zeitpunkt wieder zu verkaufen. Da dies nicht gelungen sei, hätten sie sich entschieden, den Kruzifixus nach Genua zu transportieren, doch auch hier fand man keinen Käufer. Im Jahr 1791 habe die Familie beschlossen, in ihren Heimatort zurückzukehren und den Kruzifix zu stiften. Da man zunächst keinen geeigneten Aufstellungsort gefunden habe, habe die Plastik jedoch erst im Jahr 1816 aufgestellt werden können.

Während der Kruzifixus in einem italienischen Kunstreiseführer des frühen 20. Jahrhunderts zunächst als flämische Arbeit des 16. Jahrhunderts eingeordnet wurde, schrieb Hermann Voss den Kruzifixus 1913 Veit Stoß zu. Theodor Müller wiederum ordnete ihn 1942 nach Inaugenscheinnahme in Georg Schweiggers Œuvre ein, da der Körper im Unterschied zu den Skulpturen von Veit Stoß etwas voller ausgearbeitet und der Gesamteindruck gedrungener sei. Auch sei der Ausdruck der Gesichtszüge verändert und der Kopf stärker nach vorn geneigt. Als Vorbild habe der Wickelsche Kruzifixus gedient (Abb. 238), auch wenn die Drapierung des Lententuches abweiche. Zudem bestünden stilistische Ähnlichkeiten zum Kruzifix in der Barmherzigenkirche in Graz, der für Schweigger gesichert ist (Kat. H 4).

Möglicherweise ist das Werk mit demjenigen Kruzifix zu identifizieren, das Gulden und Doppelmayr in ihren Schweigger-Viten erwähnen. Da der im Text erwähnte Kruzifixus 1652 hergestellt worden sein soll, kann es sich nicht um den Kruzifixus in Koblenz (Kat. B 15) handeln. Dieser durch Inschrift für Schweigger gesicherte und datierte Kruzifixus aus Bronze wurde erst 1685 gegossen.

## Kat. B 26

### Kruzifix

Georg Schweigger zugeschrieben

**Aufbewahrungsort:** unbekannt

**Technik:** Bronzевollguss, ziseliert, punziert, Reste einer Feuervergoldung

**Maße:** 26 × 22 cm, Gewicht 1668 g

**Provenienz:** Privatsammlung, Österreich, verkauft am 1. Juni 2017 für 22.500 Euro, Grisebach

**Literatur:** Aukt. Kat. Grisebach 2017, Los 233 (Hartmut Krohm)

Hartmut Krohm erkannte in dem Werk die Gussfassung eines Kruzifixus in New York (Kat. H 11), den Yvonne Hackenbroch Georg Schweigger zugeschrieben hat.

## Kat. B 27

### Profilkopf Kaiser Ferdinands III.

Georg Schweigger zugeschrieben, um 1653

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. 5984

**Material:** Bronze

**Technik:** Hochrelief, gegossen, ziseliert und graviert, brauner Rauchfurnis

**Maße:** 46 × 33,5 cm

**Provenienz:** 1824 aus dem Antikenkabinett

**Literatur:** Tietze-Conrat 1919, S. 1; Bechtold 1924, S. 59 f. (Georg Pfründt zugeschrieben); Samml. Kat. Wien 1924, Kat.-Nr. 358, Abb. 358; Klapsia 1935, S. 235, Abb. 195 (Zuschreibung an die Werkstatt Daniel Neuberger bzw. Balthasar Heroldt); Weihrauch 1954, S. 98; Schuster 1965, Kat. Nr. 30; Ausst. Kat. Nürnberg 1962, S. 117, Kat.-Nr. C 23

**Dokumente:** Leo Planiscig brachte eine Beschreibung in einer Rechnung über Gusstücke, die der verstorbene Kaiser Ferdinand III. nicht bezahlt hatte, mit dem Profilkopf zusammen: „Ihro khais. Maj. Controfet, wigt 12 ½ lb.“ (Samml. Kat. Wien 1924, Nr. 256 mit Verweis auf Tietze-Conrat 1909/10, Regesten, S. 1)

Das Relief lehnt sich stark an Schweiggers Porträtbüste an (Kat. B 8). So stimmen Physiognomie und Frisur, aber auch die Kleidung bis hin zur Darstellung der Kette des Ordens des goldenen Vlieses überein. Heinrich Klapsia schlug vor, dass der Guss von Balthasar Heroldt, das Modell in der Werkstatt Daniel Neuberger ausgeführt worden sei.

## Kat. B 28

### Reliefbildnis von Kaiser Ferdinand III. im Oval

Nach Georg Schweigger (?)

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 5983

**Material:** Kupfer, dunkelbrauner Lack

**Technik:** Treibarbeit

**Maße:** 30 × 24,5 cm

**Provenienz:** 1824 aus dem Antikenkabinett

**Literatur:** Samml. Kat. Wien 1924, Kat.-Nr. 359, Abb. 359; Klapsia 1935, S. 235, Abb. 196; Schuster 1965, Kat.-Nr. 30, 1; Samml. Kat. Braunschweig 1994, zu Kat.-Nr. 220

Die Treibarbeit ist nicht direkt von der originalen Bronze abgeformt. Ebenso wie ein Exemplar aus Kupfer, das sich in Braunschweig befindet (Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Bro 208), ist es plastisch weniger präzise, aber etwas schmuckreicher gestaltet.



## Kat. B 29

### Sich kratzender Hund

Georg Schweigger zugeschrieben

Exemplar Washington, National Gallery of Art, Inv.-Nr. 1957.14.78

**Material:** Bronze, dunkler Lack

**Technik:** Hohl-guss

**Maße:** 5,9 x 9,2 x 8,7 cm

**Provenienz:** erworben von Gustave Dreyfus (1837–1914), Paris; 1930 von Duveen Brothers, Inc., London and New York gekauft; 1945 von der Samuel H. Kress Collection erworben, 1957 Geschenk an die NGA

**Literatur:** Ricci 1931, S. 88, Nr. 72, Tf. 44; Ausst. Kat. Washington 1951, S. 138, Abb. 38, als paduanisch (oder süddeutsch?); Pope-Hennessy 1965, Nr. 553, Wilson 1983, S. 156; Samml. Kat. Washington 1994, S. 98

Exemplar Dresden, Staatliche Museen, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. IX 3

**Material:** Bronze, Holzsockel

**Technik:** Hohl-guss

**Maße:** H mit Postament 16,3 cm, H ohne Postament 6,0 cm, B 8,8 cm, T 7,5 cm

**Literatur:** Sammlungsführer Dresden 1921, S. 335; Weihrauch 1967, S. 287; Samml. Kat. Berlin 1981, S.; Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 274 ff.

Exemplar Dresden, Staatliche Museen, Grünes Gewölbe, Inv. Nr. IX 17

**Material:** Bronze gegossen, Holz, Farbfassung

**Maße:** Höhe mit Postament 18 cm, H ohne Postament 5,8 cm, B 10,2 cm, T 9,1 cm, Gewicht: 421,73 g

**Literatur:** Sammlungsführer Dresden 1921, S. 335; Weihrauch 1967, S. 287; Jahrbuch Staatliche Kunstsammlungen Dresden 22/1991, S. 119 f.; Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 544; Sammlungsführer Dresden 2007, S. 24

**Dokumente:** Pretioseninventar 1725, fol. 230r, No:4. Et 5 (rechts daneben in Rot:) 3 & 4: „Zwey von Meßing geößene Hunde, krazen sich mit den hinter lincken Fuß an denen Ohren, davon der eine auf einen holern hohen drey eckichten Postement sizet, woran drey geschnitene Kopffe von Perl Mutter (Anfügung in Rot „Der andere auf einen schwarz gepeizten glatten, dreyeckichten Postament“

Exemplar Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Bro 184

**Material:** Bronze, schwarzer Lack über heller Naturpatina, Nasenlöcher offen, zwei Löcher unter den Schlappohren. An der Unterseite eine rechteckige Öffnung.

**Maße:** 5,7 cm

**Literatur:** Samml. Kat. Braunschweig 1994, Kat.-Nr. 222  
H19 und H29

Autorschaft und Entstehungszeit der in zahlreichen Fassungen und Qualitätsabstufungen erhaltenen Kleinbronze eines sich kratzenden Jagdhundes sind umstritten. Während manche Statuetten bis heute als Arbeiten Georg Schweiggers gelten und in die 1630er Jahre datiert

werden, führen die Autoren des Samml. Kat. Nürnberg 2010 das Exemplar im Germanischen Nationalmuseum (Inv.-Nr. Pl.O. 784) auf die Vischer-Werkstatt zurück und datieren sie in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Auch die Bronze im Wiener Kunsthistorischen Museum wird als süddeutsche Arbeit des 2. Viertels des 16. Jahrhunderts angesehen. Dies schließt freilich nicht aus, dass (auch) Georg Schweigger zu einem späteren Zeitpunkt weitere Exemplare schuf. Wie aus den Bildnismedaillons zu ersehen ist, war ihm die Technik des Bronzehohlusses vertraut. Auch ein Wiederaufgreifen älterer Kunsttraditionen wäre für den Bildhauer nicht untypisch. Letztlich wird aber wohl nur die Untersuchung eines Restaurators Klarheit über das Verhältnis der verschiedenen Fassungen untereinander schaffen können.

Vischer war im 19. Jahrhundert ein hoch geschätzter Künstler, weshalb auch die Statuette große Anerkennung erfuhr. Theodor Fontane lässt in seinem 1887 erstmals erschienenen Roman *Irrungen, Wirrungen* die Figur Käthe Rienäcker als eines der schönsten Dinge, die sie auf der Hochzeitsreise in Dresden gesehen habe, den sich kratzenden Hund von Peter Vischer im Grünen Gewölbe nennen.

## Teil 2 – Skulpturen aus Stein

### Gesicherte Arbeiten

Kat. S 1

Abb. 7

König Gustav II. Adolf von Schweden auf dem Totenbett

Georg Schweigger, 1633

**Aufbewahrungsort:** Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.-Nr. 1931/231

**Material/Technik:** Hochrelief aus Solnhofener Stein, Lager und Kissen bronziert, Figur vergoldet

**Maße:** 225 × 103 mm

**Signatur:** rückseitig in einer herzförmigen Kartusche: „GEORG SCHWEIGGER BILTHAVER VON NURNBERG. FECIT ANNO 1633 DEN 12 DECEMBER“

**Provenienz:** bis 1877 in Besitz von Gustav Wasa/Sammlung Major Edmund von Fetzer/Sammlung Dora Wibiral Weimar/ seit 1931 im Museum für Kunst und Gewerbe

**Literatur:** Erwerbungsbericht Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1931, S. 17 f. und Nachtrag S. 37; Bange 1931; Strömbom 1932, S. 224 f., Nr. 223; Sauerlandt 1933; Ausst. Kat. Nürnberg 1952, S. 203, Kat.-Nr. Z 27; Weihrauch 1954, S. 91 f. und 102 f.; Steneberg 1958, S. 90 f. und S. 97; Ausst. Kat. Nürnberg 1962, S. 117, Kat.-Nr. C 21; Schuster 1965, S. 101–108 und Kat.-Nr. 26; Möller 1966; Ausst. Kat. Stockholm 1966, Kat.-Nr. 17; Rassmussen 1975, Kat.-Nr. 30; Ausst. Kat. München 1980, Kat.-Nr. 701 (Claudia List); Junkelmann 1993, S. 360; Scholten 2003, S. 88

Das kleinformatige Hochrelief zeigt den schwedischen König Gustav II. Adolf auf dem Rücken liegend. Sein unbedeckter Kopf ist auf ein Kissen gebettet, die Augenlider sind leicht geöffnet. Während der linke Arm angewinkelt auf den Bauch gelegt ist, ruht der rechte Arm ausgestreckt neben dem Körper wobei die Hand eine Pistole berührt, die parallel zu seinen Beinen auf der Matratze liegt. Der kräftige Oberkörper ist mit einem Hemd bekleidet, über das er ein

ärmelloses Lederkoller mit Fischgratschnürung trägt, das ihm bis zur Hüfte reicht. Das senkrecht gestreifte Wams ragt bis zur Mitte des Oberschenkels und schließt mit einer Bordüre aus bogenförmigen Zipfeln ab. Die Hose ist in Stiefel gesteckt, über die gespornte Lederspangen geschnallt sind.

Das Hochrelief wurde erstmals 1931 von Max Sauerlandt im Erwerbungsbericht des Museums für Kunst und Gewerbe vorgestellt. Dabei verwies er auf einen Bericht, der die Absicht Axel Oxenstiernas, dem Gouverneur des schwedischen Teils von Preußen, dokumentiert, bei Lützen eine Kapelle zum Gedächtnis des gefallenen Königs zu errichten. Hieran knüpfte er die These, dass es sich bei Schweiggers Kleinplastik um das nie zur Ausführung gekommene Modell dazu handelt. In einem 1933 publizierten Aufsatz führte er seine Annahme weiter aus, erläuterte zudem die Provenienzzgeschichte des Stücks, belegte seine Authentizität mithilfe kostümgeschichtlicher Vergleiche und einer Analyse der Signatur und diskutierte mögliche Vorbilder. In diesem Zusammenhang verwies er auf graphische Darstellungen, die den König auf dem Totenbett zeigen und kurz nach dem Tod Verbreitung fanden, wie beispielweise die Blätter von Lukas Kilian aus dem Jahr 1632 und von Johannes Hulsmann aus dem Jahr 1633. Diese zeigen den König jedoch in anderer Kleidung und mit Herrscherinsignien wie Lorbeerkranz, Krone, Schwert oder Zepter ausgestattet. Stärkere formale Ähnlichkeiten weist das Hochrelief zu niederländischen und flämischen Herrscher-Grabmälern auf, worauf Margarete Schuster und Lise Lotte Möller hinwiesen. Von besonderer Bedeutung ist hier das erstmals in diesem Zusammenhang von Möller genannte Grabmal Wilhelm von Oraniens, das der niederländische Architekt und Bildhauer Hendrik de Keyser (1565–1621) für die Nieuwe Kerk in Delft schuf. Der Verstorbene ruht auf dem Rücken liegend auf einem ornamental verzierten Lager und ist ohne Herrschaftsmerkmale dargestellt. Hendrick de Keyser schuf hiermit einen neuen Typus protestantischer Herrschergrabmäler, der viele Nachahmer fand, wie Frits Scholten überzeugend dargestellt hat. In Deutschland fand das Werk Wiederhall im Grabmal des Markgrafen Joachim-Ernst von Brandenburg-Ansbach in der Klosterkirche von Heilsbronn, an dem Abraham Graß 1626–33 gearbeitet hatte. Schon Hans Weihrauch hatte auf Ähnlichkeiten zwischen Schweiggers Modell und dem Heilsbronner Grabmal hingewiesen und die Idee geäußert, dass Schweigger den Auftrag für ein Grabmal von Gustav Adolph von Abraham Graß übernommen habe, als dieser im Oktober 1633 gestorben war. Schuster meinte hingegen, dass die Beziehungen zwischen den Grabmalfiguren keinesfalls eine ausschließliche Abhängigkeit erfordern, und zum anderen, dass sich ein Schülerverhältnis Schweiggers zu Graß mit großer Wahrscheinlichkeit ausschließen lasse.

Die These, dass es sich bei dem Werk um den Entwurf für ein Monument in Lützen handelt, hat sich bis zum heutigen Tag durchgesetzt (vgl. zuletzt Scholten 2003, S. 88), wenngleich bereits Ernst Friedrich Bange geäußert hatte, dass das Modell auch für ein Denkmal in Schweden bestimmt gewesen sein könne. Dabei fehlen Anhaltspunkte, dass das Projekt für die Andachtskapelle in Lützen überhaupt soweit gedieh, dass ein Kreis von Künstlern darüber informiert war. Außer der Schweiggerschen Arbeit haben sich keine anderen plastischen Darstellungen von Gustav Adolf auf dem Totenbett erhalten. Und selbst wenn es konkrete Pläne für ein Grabmal gab, wäre verwunderlich, dass Georg Schweigger zu den von den Schweden favorisierten Bildhauern gehören sollte und nicht ein Bildhauer, der bereits zu Lebzeiten des Schwedenkönigs für ihn gearbeitet hat. Der Nürnberger Bildhauer Hans von der Pütt etwa hatte 1632 eine Bronzestatuette Gustav II. Adolfs angefertigt, in demselben Jahr soll der König Georg Petel Modell für eine Büste gestanden haben, die 1643 von Christoph Neidhard gegossen wurde (Abb. 228).

Wahrscheinlicher ist, dass Schweigers Grabmalminiatur als privates Andachtsstück für einen Anhänger des Königs entstand. Gustav Adolf hatte sich in den Monaten vor seinem Tod für längere Zeit in Nürnberg aufgehalten und war eine der bekanntesten und meistporträtierten Persönlichkeiten seiner Zeit (vgl. Strömborg 1932). Während seines Aufenthalts in Süddeutschland im Jahr 1632 sind nicht nur einige gemalte Porträts entstanden, sondern auch zahlreiche kleinformatige Arbeiten wie Wachsfingerringe, Spielsteine und Tafelgeräte. Nach Gustav Adolfs Tod wurde die Nachricht innerhalb kurzer Zeit mittels illustrierter Flugblätter verbreitet, und es dauerte nicht lange, bis Gedenkmünzen mit dem Konterfei des verstorbenen Königs geprägt wurden.

## Kat. S 2

### Kephalos und Prokris, erste Fassung

Georg Schweigger, 1641

**Aufbewahrungsort:** Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.-Nr. 1928/114

**Material/Technik:** Hochrelief aus Solnhofener Stein

**Maße:** 54 × 98 mm

**Signatur:** auf der Rückseite eingeritzt „Georg Schweiggers Bilthauer in Nürnberg Anno 1641 fc“

**Provenienz:** 1928 im Londoner Kunsthandel erworben.

**Zustand:** vorderes Glied des rechten Daumens der Prokris ist abgeplatzt

**Literatur:** Sauerlandt 1928, S. 13; Ausst. Kat. Nürnberg 1952, S. 149, Kat.-Nr. P 99; Ausst. Kat. Nürnberg 1962, S. 118, Kat.-Nr. C 26; Schuster 1965, S. 92–94 und Katalog, S. 27 f., Nr. 24/1; Theuerkauff 1966, S. 5; Theuerkauff 1974, S. 77; Rassmussen 1975, Kat.-Nr. 31

Das Relief zeigt die sterbende Prokris in den Armen ihres Mannes Kephalos, wie es der antike Mythos zum Beispiel bei Ovid überliefert (Metamorphosen, 7.671–865 und *Ars amatoria* 3.685–746). Im Vordergrund des kleinen Bildfeldes liegt die junge Frau mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem großen Tuch, von dem ein Ende über ihre Scham gelegt ist und dort von ihrer rechten Hand gehalten wird. Ihren linken Arm hat sie neben ihren Kopf gelegt, der von Kephalos gestützt wird, welcher sich von hinten über sie beugt. Der junge bartlose Mann trägt schulterlanges lockiges Haar und ein mantelartiges Gewand, dessen Ärmel bis zu den Oberarmen hochgerafft sind. Mit seiner rechten Hand berührt er die Waffe, die in Prokris Bauch gerammt ist. Aus der Wunde tritt Blut aus. Die Szene wird von einer Landschaftsdarstellung im Flachrelief hinterfangen. Über den sanft geschwungenen Hügeln, die mit Laubbäumen versehen sind und sich im linken Bildhintergrund zu einer etwas felsigeren Formation aufbauen, ist eine dramatischer Himmel gezeichnet, an dem die Sonne durch die Wolken bricht.

Max Sauerlandt stellte das Relief erstmalig im Erwerbungsbericht des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg im Jahr 1928 vor und brachte es in Zusammenhang mit dem Relief desselben Themas in Braunschweig (Kat. S 6) sowie der *Diana in einer Landschaft* in Wien (Kat. S 17). Aufgrund der rückwärtigen Beschriftung waren die Autorschaft Georg Schweiggers sowie die Datierung unstrittig. Sauerlandt erwähnte, dass das Relief „mit Recht als plastisches Gegenstück zu den Feinmalereien Adam Elsheimers (1578–1620) bezeichnet wurde,“

ohne jedoch anzugeben, von wem dieses Aussage stammt. Margarete Schuster sah die motivischen Anregungen für die Darstellung vielmehr in Werken spätmittelalterlicher Kunst: So wies sie hinsichtlich des Haltungsmotivs der Prokris auf Ähnlichkeiten mit zwei Werken Lucas Cranachs hin (*Ruhende Quellnymphe* und *Diana in einer Landschaft*), für die Figur des Kephalos auf Parallelen zu Darstellungen des Johannes in altniederländischen Beweinungsszenen z. B. Rogier van der Weydens. In stilistischer Hinsicht seien sie – im Unterschied zu den Reliefs mit den Szenen aus dem Leben des Johannes – dem frühen nordischen Barock verpflichtet. Dabei stünden sie den Relieffiguren Leonhard Kerns nahe, die dieser in den 1620er und 1630er Jahren geschaffen habe. Christian Theuerkauff wies in seiner Untersuchung zum Werk Georg Pfründts auf Parallelen zwischen der komplizierten Haltung der Prokris und des Heiligen Sebastian hin. Dabei stellte er die These auf, dass die Schulung beider Bildhauer bei Bossierrern – Pfründt bei Georg Vest d. J., Schweigger bei Ritter – für die ähnliche Figurenauffassung verantwortlich sein könne. Jörg Rasmussen griff Sauerlandts Gedanken wieder auf, Schweigger sei von den Gemälden Elsheimers inspiriert worden, und verwies auf formelle Ähnlichkeiten wie den fast übergangslosen Wechsel vom figürlich besetzten Vordergrund zur flach reliefierten Landschaft als auch in der Verbindung eines mythologischen Themas mit einem drastischen Realismus. Vermittelt worden sein könne ihm dies durch den Elsheimer-Nachahmer Johann König, der seit 1630 bis zu seinem Tod 1646 in Nürnberg lebte. Ein konkretes Werk zog Rasmussen jedoch nicht heran, um seine These zu untermauern.

Bislang nicht von der Forschung diskutiert wurde eine mögliche Verbindung zu den Darstellungen des Themas, die in den Jahren um 1600 als graphische Illustrationen von Ovids Metamorphosen in Umlauf kamen. So zeigt ein von Chrispyn de Passe nach 1616 gestochenes Blatt eine Komposition von Paulus Moreelse, die hinsichtlich der Körperhaltung der beiden Protagonisten, aber auch in der Gestaltung der Landschaft Ähnlichkeiten zu Schweiggers Umsetzung aufweist (Abb. 41). Wie im Relief liegt Prokris in den Armen von Kephalos, der sich mit seinem Oberkörper über sie beugt und ihr mit der rechten Hand den Pfeil aus der Brust zieht. In beiden Darstellungen spielt sich die Szene unter einem Baum ab, im linken Mittel- und Hintergrund öffnet sich der Blick auf eine Landschaft. Anders als in Schweiggers Relief wird Prokris jedoch von einem langen Kleid verhüllt, lediglich die Brust ist nicht von Stoff bedeckt. Zudem sind die Figuren bei Schweigger noch stärker in den Fokus gerückt, da der Bildausschnitt kleiner ist. Ein weiteres, ebenfalls von Chrispyn de Passe gestochenes Blatt zeigt den Moment, wie Kephalos zur verletzten Prokris eilt. Auch diese Darstellung weist hinsichtlich der Gesamtkomposition – unter einem Baum im Vordergrund die Handlungs-szene, nach hinten Ausblick auf eine hügelige Landschaft – aber auch in Details wie dem neben den Kopf erhobenen Arm der Prokris, Ähnlichkeiten auf und könnte als Anregung für Schweiggers Bildfindung gedient haben. In einer ähnlich freizügigen Haltung wie im Relief wird Prokris in einem zwischen 1617 und 1634 entstandenen Stich Magdalena van den Passes nach Adam Elsheimer gezeigt, das jedoch nicht den tragischen Moment des Todes darstellt. Eine Kenntnis dieser oder ähnlicher in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts entstandenen Graphiken wäre als Anregung für Schweiggers Relief gut denkbar, wobei der Bildhauer zu einer eigenständigen Lösung fand. Kleinplastische Umsetzungen des Themas von anderen Künstlern sind nicht bekannt.

Kat. S 3

Abb. 25

Bildnismedaillon einer Unbekannten

Georg Schweigger, 1641

**Aufbewahrungsort:** Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Staatliche Museen Berlin-Stiftung Preußischer Kulturbesitz), Inv.-Nr. 7766

**Material/Technik:** Relief in Kelheimer Stein

**Maße:** 68 mm Dm

**Inscription:** auf der Rückseite eingeritzt: „GEORG SCHWEIGGER. PILTHAVER IN NÜRNBERG Ano [sic!] 1641 fec.“

**Provenienz:** 1917 als Geschenk in den Besitz der Königlichen Kunstsammlungen Berlin gelangt

**Literatur:** Bode 1917, Sp. 209 f.; Habich 1923/24, S. 134; Habich 1925, S. 1; Sauerlandt 1927, S. 13 und Abb. auf S. 14; Bange 1928, S. 11; Samml. Kat. Berlin 1930, S. 83, Kat.-Nr. 7766; Habich 1929–34, Bd. II.2 1934, Nr. 3688; Ausst. Kat. Nürnberg 1952, S. 149, Kat.-Nr. P 100; Ausst. Kat. Essen 1957, Nr. 367; Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. C 47 (Heinz Stafski); Schuster 1965, S. 51 f., und Kat.-Nr. 6; Samml. Kat. Berlin 1966, Nr. 827; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 125, Kat.-Nr. 70 (Bernhard Decker)

Das runde Relief zeigt die Büste einer nach links blickenden Frau im Profil. Über einem Untergewand, das zwischen Hals und Dekolleté in feine senkrechte Falten gelegt ist, trägt sie ein langärmeliges Kleid mit Bordüre, die oberhalb der Brust bis über die Schultern verläuft. Auf dem Kopf trägt sie eine ungemusterte Haube, die Stirn und Nacken bedeckt. Der Rand des Medaillons ist wie ein Rahmen erhoben. Der linke Arm der Frau geht in diesen Rahmen über.

Wilhelm von Bode publizierte das Relief erstmals 1917 anlässlich der Erwerbung des Stücks für die Berliner Königl. Kunstsammlung. Die Zuschreibung an Georg Schweigger war dank der rückseitig eingeritzten Signatur und Datierung gesichert. Bode fand jedoch auch formale Gründe, die dagegen sprachen, dass das Medaillon im 16. Jahrhundert unter dem Einfluss eines Friedrich Hagenauers oder Hans Dauchers entstanden sei, deren Medaillen und Plaketten es auf den ersten Blick ähnelte. Die steife Haube und die nüchternen Parallelfalten des Hemdes, das starke Hochrelief sowie der Abschluss des Reliefs durch den hochgezogenen Rand würden eine Entstehungszeit im 16. Jahrhundert unwahrscheinlich machen. Georg Habich wies 1923/24 auf Parallelen zu den Frauenporträts von Christoph Weiditz und Friedrich Hagenauer hin. Derselbe Autor befand 1925, dass es sich bei dem Relief um ein Kunstammerstück gehandelt habe. Max Sauerlandt merkte an, dass sich Schweiggers Medaillon von den Schöpfungen des 16. Jahrhunderts durch einen gewissen „Zug der Nüchternheit, eine Art von klassifizierender Präzision und Härte“ unterscheidet. Margarete Schuster zog erstmals konkrete Beispiele der zuvor genannten Medailleure heran, um diese Befunde zu belegen: Hinsichtlich „Präzision und Plastizität der Form sowie Feinheit der Detailbehandlung“ fand Schuster Schweiggers Frauenbildnis mit Christoph Weiditz' Medaille der Magdalene Rudolff-Honoldt vergleichbar. Das Motiv der hinter dem Randprofil verschwindenden Arme erkannte Schuster in Weiditz' Bildnis der Regina Lamparter von Greiffenstein wieder (Abb. 26). Was die Modellierung des Kopfes mit der tief in die Stirn gezogenen Haube betrifft, sah sie Parallelen zu Friedrich Hagenauers Darstellung der Anna von Frundsberg von 1529 (Abb. 27).

In seiner Schlichtheit erinnert das Portraitmedaillon an die Holzmodelle der gezeigten Medaillen des 1520er Jahre. Diese haben jedoch einen etwas kleineren Durchmesser als



Schweiggers Relief. Im Unterschied zu den älteren Vorbildern ist bei Schweiggers Relief jedoch unklar, um wen es sich bei der Dargestellten handelt. Neben der fehlenden Beschriftung deuten auch die wenig spezifischen Gesichtszüge darauf hin, dass es sich nicht zwingend um das Porträt einer konkreten Person handeln muss. Ein solches verallgemeinerndes Bildnis, quasi die Darstellung eines Typus, wäre für die Zeit um 1500 jedoch undenkbar gewesen.

## Kat. S 4

Abb. 37

## Susanna und die beiden Alten

Georg Schweigger, 1641

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv.-Nr. KK 7237

**Material/Technik:** Solnhofener Stein

**Maße:** 124 × 88 × 28 mm

**Inschrift:** Auf der Rückseite eine Schieferplatte mit der Bezeichnung in Fraktur: „Fec. Georg Schweigger, Bilthauer in Nürnberg Anno 1641“

Am unteren Rand in gleicher Schrift: „v. Eytzing“

**Zustand:** am Hals ist eine Naht sichtbar, möglicherweise war der Kopf abgebrochen.

**Provenienz:** Sammlung Freiherr Adalbert von Lanna, Prag/ 1911 von Gustav von Benda dem Kunsthistorischen Museum Wien gestiftet

**Literatur:** Aukt. Kat. Lepke 1911, Nr. 37; Klapsia 1934, S. 201; Samml. Kat. Wien 1935, S. 131, Nr. 46.4; Weihrauch 1954, S. 93; Schuster 1965, S. 60 f. und Katalog, S. 20, Nr. 17

Bei der dargestellten Szene handelt es sich um eine Episode im Buch Daniel (13,1–64), nach der zwei alte Richter, die im Haus des Jojakim in Babylon verkehrten, sich in dessen schöne Frau Susanna verliebten und ihr im Garten auflauerten, als sie gerade ein Bad nehmen wollte. Sie bedrängten sie, mit ihnen zu schlafen, doch Susanna blieb standhaft, selbst als sie damit drohten, sie zu beschuldigen, Ehebruch begangen zu haben. Daraufhin kam es zu einer öffentlichen Gerichtsverhandlung, bei der Susanna zunächst zum Tode verurteilt wurde. Als im Verlauf der Verhandlung die beiden Alten getrennt voneinander verhört wurden und ihre Aussagen sich widersprachen, wurde Susanna freigesprochen und die beiden Alten zum Tode verurteilt.

In Schweiggers Relief wird die junge Frau im Vordergrund von der rechten Seite gezeigt, wie sie an einem Wasserbecken sitzt und ihre Füße wäscht. Das Becken, das sich parallel zum vorderen Bildrand befindet, ist auf der linken Seite rechtwinklig mit einer Stufe, nach rechts mit einem bogenförmigen, etwas erhöhten Abschluss gemauert. Dahinter befindet sich ein Pfosten mit Auslaufrohr. Die vollplastisch ausgeführte Frau sitzt leicht nach vorn gebeugt, wobei ihr linkes Bein knöcheltief im Bassin steht und das rechte Bein über das linke geschlagen ist. Mit der rechten Hand umfasst sie den Knöchel, mit der linken wäscht sie die Zehen. Ihre Haare sind zu einem Zopf geflochten, der am Hinterkopf befestigt ist. Auf einem Mäuerchen am linken Bildrand hat sie ein großes Tuch abgelegt, das in vielen Falten bis in das Bassin des Brunnens hinabfällt. Hinter der Szene im Vordergrund ist eine Stadtlandschaft dargestellt. An der gemauerten, fensterlosen Gebäudewand, die nach links und nach oben über das Bildfeld hinausreicht, ist eine Sonnenuhr angebracht. Im Zentrum des runden Ziffernblattes und darüber sind zwei Löcher für den Zeiger gebohrt, der sich jedoch nicht erhalten hat. Rechts

befindet sich neben verschiedenen großen Häusern und einem Turm auch ein Baum, unter dem zwei mit langen Mänteln und Hüten bekleidete Männer stehen, die gestikulieren.

Im Aukt. Kat. Lepke 1911 wurde erstmals die Vorlage für das Relief, Heinrich Aldegrevers Stich *Susanna und die beiden Alten* von 1555 (Abb. 38) benannt. Hans Wehrauch wies darauf hin, dass Schweigger die Graphik nur geringfügig für sein Relief veränderte, womit es eine Ausnahme innerhalb der Werkgruppe der szenischen Reliefs bilde. Schuster stellte heraus, dass Schweigger bei der Übersetzung der Vorlage eine eigenständige Lösung gefunden und einen neuartigen Reliefstil herausgebildet habe.

Die Tatsache, dass der Wasserstrahl, die Kanne auf dem vorderen Brunnenrand und das Täfelchen mit Aldegrevers Monogramm und der Jahreszahl „1555“ im Relief nicht dargestellt sind, scheint vor allem darin begründet zu liegen, dass der Bildhauer diese Elemente vollrund hätte ausarbeiten müssen, was in technischer Hinsicht riskant gewesen wäre.

Darstellungen der Susanna waren in der Malerei und Graphik, aber auch in der Reliefplastik des 16. und 17. Jahrhunderts ein beliebtes Thema, da die biblische Geschichte eine Legitimierung für eine weibliche Aktdarstellung bot. Es haben sich zahlreiche Plaketten mit dem Thema erhalten, die in Nürnberg oder in den Niederlanden produziert wurden. Ein Alabasterrelief mit demselben Thema wurde von der Forschung mit dem Schweigger-Kreis in Verbindung gebracht (vgl. Kat. S 20), weist jedoch sowohl große motivische als auch stilistische Unterschiede zum vorliegenden, für Schweigger gesicherten Relief auf. Es ist, ebenso wie ein weiteres, fast gleich großes Relief aus Buchsbaumholz des Monogrammistens CK von 1658, in flacherem Reliefstil ausgearbeitet. Bei Schweiggers Relief handelt es sich um die bislang einzige bekannte dreidimensionale Fassung des Themas, die sich auf Aldegrevers Kupferstich stützt.

## Kat. S 5

Abb. 60

### Geburt und Namengebung des Johannes

Georg Schweigger, 1642 (?)

**Aufbewahrungsort:** London, British Museum, Inv.-Nr. MME 1823, 4-29, 85

**Technik/Material:** Relief aus Solnhofener Stein

**Maße:** 200 × 144 mm

**Beschriftung:** auf der Rückseite der Täfelchen mit „AD“ Monogramm und Jahreszahl „1510“: „GEOG [sic!] SCHWEIGGER BILTTHAVER IN NVRNBERG ANNO 1642“

über der Tür: שָׁמַל („Name für/von“); auf dem Stirnband יהוה (Jahwe); auf dem Ärmelsaum צַרִיָּא (Bedeutung unklar); auf der Schrifftafel יוֹהָנָן וְיִקְרָא („er soll Johannes genannt werden“); im aufgeschlagenen Buch הוֹלִיד („er zeugte“)

**Provenienz:** 1824 als Bestandteil der Sammlung Richard Payne Knight in das British Museum gelangt

**Zustand:** vier Finger der linken Hand Elisabeths sind abgebrochen; der Flakon, den der Mann, der vor Elisabeths Bett kniet, in seiner rechten Hand hält, ist abgebrochen; am Bettende befindet sich unterhalb des ornamental verzierten Beschlags ein Riss; die mittlere Quaste an der Vorderseite des Betthimmels ist verloren gegangen.

**Reproduktionsgraphiken:**

Léopold Flameng, Namengebung des Johannes (nach einem Relief von Georg Schweigger), 30 × 21 cm, London, British Museum, Inv.-Nr. 1872,0810.1029. Signiert: „Léop. Flameng

sculp. 72“; beschriftet: „Prière de remettre cette épreuve à Mr... au British Museum pour la notice dont j'ai besoin de suite“ (Name unleserlich)

Colnaghi (Herausgeber), M&N Hanhart (Drucker), E Oppenheim (Stecher), Namengebung des Heiligen Johannes, 1841, 190 × 139 mm; London, British Museum, Inv.-Nr. 1841,0227,3

„Drawn on stone from the Original by E Oppenheim; The Birth of Saint JOHN; The Original Carving in stone executed by Albert Dürer in 1510 is preserved in the British Museum; London, published Aug 1, 1840 by Mess'rs Colnaghi & Puckle, 23 Cockspur Street; M&N Hanhart, Lith Printers; Proof“.

**Literatur:** Waagen 1837, S. 131 f.; Förster 1861, S. 29 f.; Narrey 1866, S. XXVI; Scott 1869, S. 317; Heaton 1870, S. 238 f.; Thausing 1884, S. 46–48; Wessely 1884, S. 1; Weihrauch 1954, S. 96; Schuster 1965, Katalog, S. 26 f., Nr. 22; Ausst. Kat. London 1971, S. 59, Kat.-Nr. 362; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 343, Kat.-Nr. 215 (Herbert Beck und Bernhard Decker); Baker 1982, S. 271 f.; Theuerkauff 1988 a, S. 70; Ausst. Kat. London 1990, S. 129; Ausst. Kat. London 2002, S. 281 f., Nr. 240; Koerner 2002, S. 27; Scherbaum 2004, S. 171; Kraft 2007, S. 59, Nr. 12

Das Relief zeigt die Geburt und Namengebung Johannes des Täuflers. Zahlreiche Figuren bevölkern den Innenraum, der auf der linken Seite von Elisabeths Bett dominiert wird. Die Wöchnerin ist an ein Kissen am Kopfende des Bettes gelehnt und hält in ihrer rechten Hand eine Schüssel mit Wasser, in die eine Frau, die von links an das Bett getreten ist, ein Tuch eintaucht, möglicherweise, um der Frau das Gesicht zu waschen. Ihren Oberkörper wendet Elisabeth in die Richtung eines bärtigen Mannes, der am rechten Bettrand kniet und zu ihr aufsieht. Den linken angewinkelten Arm hat er auf der Matratze aufgestützt, in der rechten hält er einen Flakon. Im rechten Bildvordergrund sitzt auf einer Truhe nach links gewendet Zacharias in bodenlangem Gewand, und beschreibt ein Täfelchen, das er mit der linken Hand festhält. Sein Mund ist dabei leicht geöffnet, während sein Blick auf dem Gesicht des Säuglings ruht, der von einer Frau gehalten wird, die vor ihm auf dem Boden kniet. Auch ihr Mund ist leicht geöffnet. Die an den Händen hervortretenden Knochen und Adern sowie die tiefen Falten im Gesicht und am Hals der Frau weisen sie als Greisin aus. Sie trägt ebenfalls ein bodenlanges Gewand und ein Kopftuch. Rechts hinter der Figurengruppe stehen zwei weitere Männer, die scheinbar soeben durch die Tür, die im rechten Bildhintergrund angedeutet ist, getreten sind. Der vordere Mann, der in einen Mantel gehüllt ist, der von einer Bordüre mit hebräischen Schriftzeichen eingefasst wird, beugt sich leicht nach vorn, wobei er mit seiner rechten Hand auf das Täfelchen weist und mit seiner linken auf Zacharias' Schulter tippt. Zu dessen linken Fuß liegt ein aufgeschlagenes Buch, das an einen weiteren, jedoch verschlossenen Band angelehnt ist, der schräg gegen eine Stufe gelehnt ist, auf der ein kleiner langhaariger Hund sitzt, der nach vorn aus dem Relief herausblickt. Hinter ihm befindet sich ein kleines Täfelchen, auf dem die Jahreszahl „1510“ und das Monogramm „AD“ vermerkt sind. Zahlreiche Ausstattungsdetails wie der Wandschrank im rechten Bildhintergrund, in den man durch die leicht geöffnete Tür hineinschauen kann, Gefäße auf dem Wandgesims beziehungsweise auf einem Bord am Kopfende des Bettes und ein Weidenkorb rechts neben dem Bett runden die Darstellung ab.

Möglicherweise gehört das Relief zu den beiden Stücken, die Joachim von Sandrart in seiner Biographie Georg Schweiggers erwähnte (siehe Q 16). Sandrart geht in seiner Beschreibung – er hatte zwei Täfelchen bei einer Auktion in Amsterdam gesehen – jedoch nicht näher auf die Komposition ein oder stellt gar einen Zusammenhang zu Albrecht Dürer her, sondern hebt allein die technischen Qualitäten des Stücks hervor. Als das Relief im Jahr 1824 in den Besitz des British Museum gelangte, galt es als authentische Arbeit Albrecht Dürers. Erst Wessely zog dies 1884 in Zweifel und brachte das Relief stattdessen in Verbindung mit

der Gruppe der Wiener Reliefs, die Joseph von Arneth 1854 zusammengeführt und als Werke Georg Schweiggers publiziert hatte. Wessely wies zudem auf die Verbindung zu Dürers Druckgraphik hin und identifizierte zahlreiche Vorlagen: Das Bett und die Lade, auf der Zacharias sitzt, sieht Wessely aus Albrecht Dürers *Marietod* übernommen (Abb. 61), aus der *Darbringung Christi im Tempel* seien der stehende bärtige Mann rechts und der jugendliche Kopf des Mannes dahinter entlehnt (Abb. 62–65). Aus demselben Holzschnitt sei der Körper der Magd beim Bett der Elisabeth entlehnt (Abb. 66), während ihr Kopf der *Geburt Mariens* (Abb. 67) entnommen sei. Johannes ähnele dem Wickelkind im Hintergrund der *Beschneidung* (Abb. 69 und 70), der Hund sei demjenigen in der *Heimsuchung* ähnlich (Abb. 74 und 75). Margarete Schuster übernahm diese Angaben, ohne jedoch die Quelle anzugeben, und fügte zwei weitere Identifizierungen hinzu: Aus der *Darbringung im Tempel* sei außerdem die Gestalt der alten Frau, die den Säugling hält, beeinflusst (Abb. 69 und 71), während Kopf und Kopftuch der Elisabeth aus der Darstellung Mariens im *Abschied Christi von seiner Mutter* übernommen sind (Abb. 72 und 73).

Anlässlich der Ausstellung im Liebieghaus in Frankfurt am Main wurde auf der Rückseite des Täfelchens mit dem Dürer-Monogramm die Signatur Schweiggers entdeckt. Darüber hinaus wies Bernhard Decker im Katalogeintrag als erster auf die hebräischen Schriftzeichen hin, die im aufgeschlagenen Buch, auf der Tafel des sitzenden Alten und am Gewandsaum des Zacharias (Abb. 182–184), angebracht sind, sowie auf die ägyptischen Hieroglyphen über dem Türsturz. Hierdurch würde das „jüdisch-heidnische“ Milieu der Szene betont. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde dargelegt, dass die hebräischen Schriftzeichen weitestgehend korrekt ausgeführt sind und mit dem Dargestellten korrespondieren.

Schuster legte dar, dass Schweigger die besonderen Herausforderungen, die eine vielfigurige Innenraumszene an ein Relief stellt, durch seine Umsetzung als sogenannte Guckkastenbühne löst, d. h. mithilfe vollrunder Ausarbeitung von Figuren und Ausstattungsgegenständen auch in tieferen Raumschichten einerseits und starker perspektivischer Verkürzung andererseits. Hinsichtlich der bühnenartigen Gestaltung stellte sie einen Bezug zu Reliefdarstellungen der deutschen Frührenaissance her. Besonders hob sie die Monumentalität der Figuren hervor, die anders als in den graphischen Vorbildern in ihrem Verhältnis zum Raum größer gebildet sind. Auf Schusters falscher Annahme, dass Joachim von Sandrart, der das Relief in seiner *Teutschen Academie* bezeugte, Amsterdam bereits 1642 wieder verließ, basierte ihre Datierung des Reliefs spätestens um 1641/42, womit das Relief das früheste der Folge wäre. Diese Datierung fand ihre vorläufige Bestätigung, als auf der Rückseite der Tafel mit dem Dürer-Monogramm die Datierung 1642 entdeckt wurde (Abb. 86 a und b). Da Schweigger seine Signatur üblicherweise auf einer rückseitig angebrachten Schieferplatte hinterließ, die in diesem Fall nicht (mehr?) vorhanden ist, muss jedoch auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass die Beschriftung nicht von Schweigger stammt, sondern erst später angebracht wurde.

Eine Entstehung des Reliefs im Jahr 1642 ist jedoch aus mehreren Gründen zu hinterfragen: Zum einen ist in keinem anderen Relief der Einfluss so vieler graphischer Vorlagen nachweisbar, zum anderen sind diese überaus geschickt in einen einheitlichen Stil überführt. Die Gestaltung des Innenraums mit einer Vielzahl an sitzenden und stehenden Männern und Frauen unterschiedlichen Alters ist überaus gelungen. Es ist schwer vorstellbar, dass Schweigger bereits ein Jahr nach dem Relief von *Susanna im Bad*, für das er eine einzige graphische Vorlage ins Dreidimensionale übertrug, so souverän mit verschiedenen Vorlagen umgehen konnte. Darüber hinaus griff er nicht auf eines der existierenden graphischen Fassungen von der *Geburt des Johannes* zurück, wie beispielsweise Marten van Heemskercks Graphik aus dem Jahr 1564 (Abb. 172) oder Cornelis Galles zwischen 1576 und 1625 entstandenes Blatt, sondern

wählte Dürers *Marienod* als Grundlage für seine Gesamtposition aus, die er dem veränderten Thema entsprechend umgestaltete. Dennoch erscheint Schweiggers Kenntnis eine dieser oder ähnlicher Darstellungen naheliegend, da die Kombination der Geburt mit der Namengebung des Johannes nicht kanonisch war, wobei die Geburt in der Regel durch die Waschung des Neugeborenen symbolisiert wird, während die Mutter im Bett liegt und von einer oder mehreren Frauen umsorgt wird. Abgesehen davon, dass Schweiggers Fassung hoch- und nicht breitformatig ist und nur einen Raumausschnitt zeigt, wird die Aufmerksamkeit des Betrachters in keiner anderen bekannten Darstellung so stark auf die Namengebung gelenkt wie im Relief: Gemäß dem Bericht im Lukasevangelium spricht Elisabeth den Namen ihres Sohnes in demselben Moment aus, in dem Zacharias diesen auf eine Wachstafel schreibt und dabei seine Stimme zurückgewinnt. Indem Elisabeths und Zacharias Körper einander zugewandt sind und Zacharias das Neugeborene ansieht, ist der dargestellte Moment von besonderer Intensität.

Kat. S 6

Abb. 40

Kephalos und Prokris, zweite Fassung

Georg Schweigger, 1643

**Aufbewahrungsort:** Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Ste 2

**Material/Technik:** Relief aus Solnhofener Stein

**Maße:** H 8,4 cm, B 11,6 cm, T 4,3 cm

**Beschriftung:** Signatur und Datierung auf der Bodenplatte: „Georg Schweigger ... 1643... F.“

**Provenienz:** vor 1798 in Museumsbesitz gekommen (Erwähnung im Inventar von 1798, vgl. Dokumente)

**Zustand:** Die Hand des linken Arms, der nach vorn zum Bildrand gestreckt ist, ist oberhalb des Handgelenks abgebrochen; an der linken Brust befindet sich ein Riss und ein Stück vom Stein ist abgeplatzt. Das vordere Glied des rechten Zeigefingers von Prokris ist abgebrochen, der Daumen derselben Hand wurde wieder angesetzt. Der Schaft des Schwertes ist abgebrochen; auf der Unterseite des Reliefs eine spätere Beschriftung mit Tinte: „Georg Schweigger. 1643“

**Dokumente:** H 32 [nach 1785], S. 103, Nr. 629:

„Ein Hautrelief in Stein 4  $\frac{3}{4}$  Zoll breit 3  $\frac{1}{4}$  Z. hoch. Cephalus und Procris. Ersterer bemüht sich der auf dem Boden liegenden sterbenden Geliebten den Pfeil aus der Brust zu ziehen. Der Rahm ist mit schwarzem Ebenholze furniert [mit anderer Schrift]: 1643 v. Georg Schweigger gearb.“

**Literatur:** Wessely 1884, S. 3; Museumsführer Braunschweig 1887, S. 271, Nr. 2; Museumsführer Braunschweig 1902, S. 113; Samml. Kat. Wien 1910 a, S. 20; Museumsführer Braunschweig 1915, S. 130, Nr. 2; Erwerbungsbericht Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1928, S. 13 und S. 33; Bange 1931, S. 107; Weihrauch 1954, S. 96; Schuster 1965, S. 94–96; Katalog, S. 28 f., Nr. 24/2; Ausst. Kat. Warschau 1974, Nr. 119; Theuerkauff 1974, S. 77; Ausst. Kat. Braunschweig 1975, Nr. 143 (Bodo Hedergott), Abb. 53; Rassmussen 1975, S. 103 f.; Samml. Kat. Braunschweig 2019, Kat.-Nr. 93 (Carolin Ott)

Die Komposition ist ganz ähnlich wie Kat. S 2 gestaltet. Der linke Arm der Prokris ist jedoch nicht über den Kopf gelegt, sondern seitlich von ihr weggestreckt. Augen und Mund der Prokris sind leicht geöffnet. Der links zu ihren Füßen lagernde Bogen weist darauf hin, dass Kephalos ihr die tödliche Verletzung zugefügt hat. Im linken Mittelgrund sind im Flachrelief zwei Kreuze zu erkennen. Einige Teile des Reliefs wie die beiden Figuren, aber auch der Baum am rechten Bildrand sind freiplastischer ausgeführt als in der ersten Version des Themas. Vor allem durch den zur Seite ausgestreckten linken Arm der Prokris, deren Hand, sofern sie nicht abgebrochen wäre, fast bis an den vorderen Bildrand reichen würde, verleihen dem Bild mehr räumliche Tiefe als das Hamburger Relief. Auch in der Darstellung des nackten weiblichen Körpers ist Schweigger souveräner, vor allem der Oberkörper ist um die Hüfte, an der Schulterpartie oder am Hals wesentlich differenzierter gestaltet, so dass Knochen, Muskeln und Sehnen plastischer hervortreten und damit eine sinnlichere Wirkung erzielen.

Das Relief gelangte vor 1798 in den Besitz des Herzoglich Braunschweigischen Museums und wurde im Inventar dieses Jahres als Arbeit Georg Schweiggers erfasst. Ein gewisses Interesse für das Bildmotiv im Herzogtum belegt der Umstand, dass seit 1776 ein Kupferbild Ludwig Wilhelm Buschs nachweisbar ist (Samml. Kat. Braunschweig 1989, Kat.-Nr. 1081).

Margarete Schuster sah in dem weiterentwickelten Figurenstil – besonders in der Gestaltung der Prokris – eine Annäherung an die Frauengestalten Rubens, aber auch Poussins, ohne jedoch eine direkte Beeinflussung Schweiggers anzunehmen. Zudem wies sie auf Parallelen zu zeitgleichen plastischen Arbeiten Georg Petels hin, der bekanntlich von Rubens und Van Dyck beeinflusst wurde.

## Kat. S 7

Abb. 76

### Heimsuchung Mariens

Georg Schweigger, 1643

**Aufbewahrungsort:** Brügge, Grootseminarie Ten Duinen, keine Inv.-Nr.

**Material/Technik:** Relief aus Solnhofener Stein; Stufe mit Korb links unten und Hund einmontiert

**Maße:** 196 × 138 mm

**Provenienz:** Laut einer von W.H. James Weale zitierten Inschrift am 9. Januar 1714 von Ex-Prior Engelbert van der Woude dem Kloster Ten Duinen in Brügge gestiftet. „Pro monasterio suo Dunensi procuravit hanc imaginem Fr. Engelbertus van der Woude Exprior Dunensi nona Januarii anni 1714. Requiescat in pace.“ Wo sich die Inschrift befunden hat, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden.

**Beschriftung:** auf dem Täfelchen vorne links: „1510“ und „AD“; auf einer Schieferplatte auf der Rückseite eingeritzt: „GEOR [sic] SCHWEIGGER JN Nuren/Berg Anno 1643 Jahrr/ Fecit.“

**Zustand:** vereinzelt weiße Flecken; am unteren linken Rand gelbe Verfärbungen; möglicherweise stammen sie von Klebstoff; am unteren rechten Rand ist etwas Stein aus dem Treppensockel herausgebrochen. Das Relief hat sich zusammen mit einem Rahmen erhalten, der aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen könnte.

**Literatur:** Narrey 1866, S. XXVI; Weale 1875, S. 218; Thausing 1884, S. 46–48; Wessely 1884, S. 1; Bode 1887, S. 131; Bode 1817, Sp. 210; Samml. Kat. Wien 1910 a, S. 21; Sauerlandt 1927, S. 17 und Tf. 108; Weihrauch 1954, S. 96; Schuster 1965, S. 84–86; Katalog, S. 25 f., Nr. 21; Ausst.



Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 339, Kat.-Nr. 214 (Herbert Beck und Bernhard Decker); Lobelle-Caluwé 1984; Kraft 2007, S. 57, Nr. 6; SBB Online, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000097943> (Zugriff vom 18.12.2021)

**Zeichnung nach dem Relief:** Eine lavierte Federzeichnung aus der Graphiksammlung Joseph Hellers (Staatsbibliothek Bamberg, Sign. I F 43b) zeigt das Relief seitengleich, allerdings ohne die Beschriftung auf dem Täfelchen vorne links.

Thema der Darstellung ist die sogenannte Heimsuchung Mariens, die im Lukasevangelium (1,39) beschrieben wird und nach der Maria wenige Tage nach der Verkündigung durch den Engel ihre Verwandte Elisabeth besucht, die im sechsten Monat schwanger ist. Der Fokus des Reliefs liegt auf der Begegnung der beiden Frauen, die sich zum Gruß umarmen und auf den Mund küssen, wobei sie sich die rechte Hand reichen und mit der linken Hand jeweils die Schulter des Gegenübers ergreifen. Das Schrittmotiv sowie der in stark aufgeworfenen Falten um ihre Hüften gelegte Mantel legen nahe, dass Maria soeben über den Weg herangeschritten ist. Unter ihrem Mantel trägt sie ein schlichtes ärmel- und bodenlanges Kleid, das ab der Hüfte in regelmäßigen vertikalen Röhrenfalten herabfällt, und unter dem sich die Beine abzeichnen. Ein Hut, der von ihrem mit Kopftuch bedeckten Kopf auf den Rücken gerutscht ist, sowie der mit Proviant gefüllte Flechtkorb, der am linken Bildrand abgestellt ist, weisen darauf hin, dass sie eine längere Reise zurückgelegt hat. Elisabeth ist dagegen aus dem Gebäude herausgetreten, das am rechten Reliefrand angedeutet wird, um die Besucherin herzlich in Empfang zu nehmen. Sie ist von kräftigerer Gestalt als die linke, trägt ein Kopftuch und ein langärmeliges Schnürmieder sowie einen knöchellangen Rock, unter dem Pantoffel hervorgucken. Um die Taille hat sie einen Gurt gebunden, von dem seitlich ein Beutel und ein Messer herabhängen. Sie steht etwas erhöht auf einer Stufe, auf der sich auch ein Hund befindet. Hinter ihr steht in einem rundbogigen Durchgang ein Mann, der die rechte Hand zum Gruß erhoben hält. Er ist durch einen langen Bart und eine kappenförmige Kopfbedeckung charakterisiert, sein Mantel, der bis über die Knie reicht, ist in der Taille durch eine Kordel zusammengerafft, an der seitlich ein Gefäß befestigt ist. Hinter ihm ist in flacherem Relief der Kopf eines Jungen zu erkennen, der die Begrüßungsszene ebenfalls aufmerksam beobachtet. Seine linke Hand ruht auf dem Kopf des Alten. Im linken Vordergrund ist an die rechte Seite des Sockels, auf dem der Weidenkorb abgestellt ist, ein Täfelchen angelehnt, auf dem die Jahreszahl „1510“ und die Initialen „AD“ abgebildet sind. Ungefähr auf halber Höhe des Reliefs wird der Vordergrund mit den teilweise freiplastisch gearbeiteten Hauptfiguren durch einen geflochtenen Zaun von dem Tiefenraum abgegrenzt, der eine im Flachrelief gearbeitete Landschaft zeigt, die durch zahlreiche Hügel und Bäume gegliedert ist. Durch das Tor im Zaun, in dem eine weibliche Figur erscheint, die zu beiden Seiten Krüge trägt, sind beide Sphären miteinander verbunden.

Das Relief wurde erstmals in der ersten Auflage von William Henry James Weales Reise-führer *Bruges et ses Environs* erwähnt, wo es unter den Sehenswürdigkeiten im Bischöflichen Seminar in Brügge aufgeführt ist. Während Weale in der Ausgabe von 1862 lediglich knapp darauf hinweist, dass es sich um eine Skulptur Albrecht Dürers handle, die einzigartig in Belgien sei, nennt er in der Ausgabe von 1875 auch das Thema der Darstellung, die Heimsuchung, identifiziert den gelblichen Stein, aus dem das Relief gearbeitet ist, als Kelheimer Stein, und gibt sich hinsichtlich des möglichen Autors des Reliefs differenzierter als in der früheren Auflage, wenn er schreibt, das Relief sei nach einem Entwurf Albrecht Dürers gearbeitet. Darüber hinaus wies Weale darauf hin, dass das Relief einer größeren Serie anzugehören scheine, die über ganz Europa verteilt sei. Als weitere Exemplare zählt er die *Geburt Johannes des Täufers* im British Museum in London und die *Predigt* in der Braunschweiger Sammlung auf. Außer-

dem gibt er eine lateinische Inschrift wieder, aus der hervorgeht, dass das Relief am 9. Januar 1714 durch den ehemaligen Prior Engelbert van der Woude in den Besitz der Abtei Ten Duinen in Brügge gelangt war.

In den darauffolgenden Jahrzehnten fand das Relief in Zusammenhang mit Publikationen zu anderen Stücken der Serie, die sich z. B. in Berlin, Wien oder Hamburg befinden, Erwähnung, ohne dass jedoch eine eingehendere Beschäftigung damit erfolgte. Erstmals namentlich mit Georg Schwegger in Verbindung gebracht wurde das Relief von Julius von Schlosser im Sammlungskatalog des Wiener Kunsthistorischen Museums von 1910. Max Sauerlandt schrieb, dass es sich bei dem Relief um eine Umsetzung der *Heimsuchung* aus Dürers Holzschnittfolge des *Marienlebens* handle. Margarete Schuster setzte sich eingehender mit dem Verhältnis zur Vorlage auseinander und bestätigte die Zuschreibung an Schwegger mithilfe einer stilkritischen Analyse, da die Inschrift auf der Rückseite des Reliefs zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt war. 1980 war es schließlich Bernhard Decker anlässlich der Ausstellung *Dürers Verwandlung* in Frankfurt am Main erstmals möglich, das Relief aus dem Rahmen zu nehmen und die Rückseite zu untersuchen. Wie schon Schuster vermutete, ist – wie bei anderen Stücken der Folge – auf der Relief-Rückseite eine Schiefertafel befestigt, auf der Schweggers Signatur sowie die Datierung eingeritzt sind.

In der bisherigen Forschung wurde betont, dass die Komposition im Unterschied zu den meisten anderen Reliefs in Schweggers Serie auf nur eine einzige Vorlage, die *Heimsuchung* aus Dürers *Marienleben* (Abb. 77), zurückgehe. Schuster arbeitete heraus, dass die Reliefdarstellung gegenüber der Graphik durch Weglassung von Figuren und Details wie den drei Frauen und den hohen Bäumen am rechten Bildrand vereinfacht wurde und durch eine gesteigerte Größe der Figuren eine monumentalere Wirkung erzielt. Die Hauptmotive seien – bis auf die Landschaft – seitenverkehrt wiedergegeben. Diese Darstellung muss bei genauerem Abgleich von Graphik und Relief korrigiert werden: Zwar entspricht die Gesamtanlage mit der Architektur am Bildrand und der Begegnung der beiden Frauen unter freiem Himmel seitenverkehrt der Darstellung in Dürers Holzschnitt, die Figurengestaltung folgt jedoch anderen Regeln: Während Maria in Dürers Graphik die Arme auf die Schultern Elisabeths gelegt hat und die beiden Frauen einander betrachten, reichen sie sich bei Schwegger die rechte Hand, umarmen und küssen sich, wodurch die Begegnung der beiden Frauen von einer besonders herzlichen Verbundenheit geprägt ist. Was die Gestaltung der Kleidung angeht, findet sich das Motiv des Mantels, der um die Hüfte der Elisabeth gelegt ist, sowie der unter dem Rock hervorscheinende Schuh in Schweggers Relief gleichseitig bei der Figur der Maria wieder. Bei Schwegger hat sie zusätzlich einen Reisehut umgebunden. Weitere Motivzitate lassen sich beim seitenverkehrt wiedergegebenen Hündchen und der seitengleich wiedergegebenen Pflanze am unteren Bildrand feststellen, während der Beutel und das Messer an der Hüfte der Elisabeth wiederzufinden sind und das auf dem Boden liegende Täfelchen mit dem Dürer-Monogramm an eine Stufe am linken Bildrand angelehnt ist. Die Gestaltung von Elisabeth und Zacharias ist dagegen gänzlich von der Vorlage losgelöst. „Die Konzentration auf das Hauptmotiv“, die schon Schuster beschrieb, wird nicht zuletzt durch den veränderten Bildausschnitt erzielt.

Eine ähnlich herzliche Zugewandtheit der beiden Frauen lässt sich in einigen niederländischen Darstellungen des Themas feststellen, die etwas früher als Schweggers Relief datieren: So etwa in der zwischen 1620 und 1679 von Johannes Galle gestochenen *Heimsuchung* (Abb. 169) sowie in einem Blatt, das Jacques de Bie zwischen 1593 und 1598 nach einer Erfindung Maarten de Vos' stach (Abb. 170). Darüberhinaus finden sich in diesen Fassungen des Themas auch Details, die sich in Schweggers Relief wiederfinden, wie den auf den Rücken der Maria gerutschter Reisehut und der Torbogen im Hintergrund, der sich in den nieder-

ländischen Darstellungen jedoch als Brückenkopf erweist, der in allen Beispielen dazu dient, über einen Weg zwischen Vorder- und Hintergrund zu vermitteln und somit das erzählerische Moment der Darstellung zu unterstreichen.

Im Vergleich zum früher entstandenen Susanna-Relief (Kat. S 4), das ein graphisches Blatt treu wiedergibt und nur wenige Details – vermutlich aus technischen Gründen – wegließ, offenbart die *Heimsuchung* eine größere Souveränität des Bildhauers gegenüber der graphischen Vorlage: Er verändert Bildausschnitt und Größenverhältnisse, lässt Elemente der Vorlage weg und fügt neue hinzu, zitiert Motive detailgenau, aber nicht zwingend an der gleichen Stelle, wiederholt mal seitengleich, mal seitenverkehrt. In Hinblick auf die später entstandenen Reliefs setzt also hier erstmals die Praxis des Kompilierens ein, die der Bildhauer weiter verfeinern wird.

## Kat. S 8

Abb. 28

### Medaillon-Porträt Kaiser Ferdinands III.

Georg Schweigger, 1643

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv.-Nr. H 124

**Material/Technik:** Relief aus Solnhofener Stein

**Maße:** 81 mm Dm

**Signatur:** auf der Rückseite: „Georg Schweigger [Bild]hauer in N[ürn]berg 1643.“

**Zustand:** von der vorderen Haarsträhne ist die untere Ecke abgebrochen

**Provenienz:** 1891 aus der Ambraser Sammlung

**Literatur:** Herrgott 1753, S. 232, XXV; Samml. Kat. Wien 1896, Nr. 190; Bechtold 1923/24, S. 58; Habich 1929/34, Bd. II/2, S. 531, Nr. 3615; Klapsia 1934, S. 204, Abb. 114; Weihrauch 1954, S. 96; Schuster 1965, S. 11 und Kat.-Nr. 27; Theuerkauff 1974, S. 86; Ott 2014, S. 224

Das Medaillon zeigt die Büste des römisch-deutschen Kaisers Ferdinand III. (1607–1657, ab 1637 Kaiser) von der rechten Seite im Profil. Sein Haupt ist mit einem Lorbeerkranz geschmückt. Um seine Schultern ist ein Umhang gelegt, der mit einem floralen Spitzenmuster verziert ist, das bogenförmig abschließt. Darunter ist ein mit Knöpfen verziertes Oberteil zu erkennen, auf dem in Brusthöhe eine kordelförmige Kette mit dem Anhänger des Ordens des goldenen Vlieses liegt. Zwischen einer weiteren Kordel etwas darunter und dem unteren Rand des Medaillons wirft ein Stück Stoff tiefe Falten.

Das Relief wurde erstmals in Marquard Herrgotts 1753 herausgegebener *Nummotheca Principum Austriae* publiziert und dort als „arte exquisitissima“, jedoch ohne Angabe eines Künstlernamens, gerühmt. [„Insigne hoc maximi moduli numisma, aut toreuma potius, quod excepta magnitudine, atque ordinis aurei velleris tessera, quae a fascia aut fune dependet, cum adversa num. XIV. convenit: arte exquisitissima ex lapide scalptum, in gazis aulae *Vindobonensis* asservatur, quod ob sui elegantiam, formamque numismaticam, in hac collectione locum iure meritoque sibi vindicat. *M. Imp.*“]. 1896 vermerkte Karl Domanig im Katalog der kaiserlichen Medaillensammlung den Namen Georg Schweigger, schrieb bemerkenswerterweise jedoch „nicht datiert“, obwohl die rückseitige Inschrift neber der Signatur auch das Datum umfasst. Bechtold, der das Relief als Modell bezeichnete und das Datum „1643“ korrekt wiedergab, verwies auf Parallelen zu den beiden Medaillen auf Kaiser Ferdinand III., die von

Georg Pfründt stammen. Georg Habich meinte hingegen, dass als Vorbild für Schweiggers Relieffassung die auf Alessandro Abondio zurückgehende Medaille diene, die bei Herrgott 1753 abgebildet sei (Abb. 28 und 29). Margarete Schuster und Christian Theuerkauff folgten dieser Meinung.

Hinsichtlich des Entstehungskontextes zog Hans Weihrauch in Erwägung, dass es sich bei dem Relief um das Modell für eine repräsentative Medaille gehandelt habe, die als Auftragsarbeit für den kaiserlichen Hof entstand. Angesichts eines kaiserlichen Rechnungsbelegs an Christoph Ritter aus dem Jahr 1644 hält er es für wahrscheinlich, dass die Ausführung in Metall von Schweiggers späterem Mitarbeiter durchgeführt wurde.

## Kat. S 9

Abb. 78

### Verkündigung an Zacharias

Georg Schweigger, 1645

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 4372

**Material/Technik:** Relief aus Solnhofener Stein

**Maße:** 200 × 138 mm

**Beschriftung:** auf dem Stirnblatt des Zacharias: Jehova (auf Hebräisch): „יהוה“

**Signatur und Datierung:** auf hinterlegter Schieferplatte: »Anno 1645. GEORG SCHWEIGER BILTHAUER INN NURENBERG DENN 25. MARTZ FEC.«

**Zustand:** Die linke Spitze der Mondsichel, die an der Vorderseite der Kopfbedeckung des Zacharias angebracht ist, ist abgebrochen; beim Erzengel fehlt das vordere Glied des rechten Zeigefingers.

**Provenienz:** 1875 Ambraser Sammlung, VII, 29. S. 206, 1853 aus der Geistlichen Schatzkammer (474 ex 1853)

**Literatur:** Arneth 1854, S. 643–645; Samml.-Kat. Wien 1855, S. 99, Nr. 20 a; Thausing 1884, S. 47; Wessely 1884, S. 3; Samml. Kat. Wien 1910 a, S. 20 f. und Abb. auf Tf. LIII.1; Samml. Kat. Wien 1935, S. 131, 46.1; Weihrauch 1954, S. 96; Schuster 1965, S. 72–74, Katalog, S. 20 f., Nr. 18; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 339, Kat.-Nr. 213 (Herbert Beck und Bernhard Decker)

Auf dem Relief ist der Blick in einen Altarraum dargestellt, der seitlich von Wänden begrenzt wird, die durch ein Gesims gegliedert sind. Nach hinten wird der Raum auf Höhe des Gesimses durch einen Vorhang von der dahinter liegenden Halle abgetrennt, die durch Bündelpfeiler gegliedert wird, die ein Gewölbe tragen. Im vorderen Raum spielt sich die Verkündigung an Zacharias ab, die im Lukas-Evangelium (Lukas 1.10 f.) beschrieben wird. Während des Rauchopfers, zu dem der Priester Zacharias eingeteilt ist, tritt ein Engel hinzu und teilt ihm mit, dass seine Frau Elisabeth ein Kind bekommen wird.

Zacharias ist in Schweiggers Relief als älterer, bärtiger Mann dargestellt, der in seiner rechten erhobenen Hand ein Rauchgefäß hält, während seine linke Hand auf Hüfthöhe auf einem Horn ruht, das an einer Ecke des Blockaltars angebracht ist. Der Engel, der rechts von ihm steht und schulterlanges gelocktes Haar und ein bewegtes Gewand trägt, stützt sich mit der linken Hand auf der Vorderkante des Altars ab. Hinter seinem Körper erheben sich geöffnete, an Vogelschwingen erinnernde Flügel. Zacharias ist durch seine Kleidung als Hohepriester charakterisiert: Über einem bodenlangen Leibrock trägt er ein Obergewand, das über die Knie

reicht und an dessen Saum Glöckchen befestigt sind. Hierüber wiederum trägt er eine Tunika aus fein gemustertem Stoff, die in der Hüfte durch einen Gürtel zusammengerafft wird. Auf seiner Brust prangt ein rechteckiger Schild, der von vier Ketten gehalten wird, von denen zwei über die Schulter und zwei über die Hüfte auf dem Rücken zusammengeführt werden. Der Schild ist in zwölf gleichgroße Quadrate unterteilt, die in drei Reihen angeordnet sind. An den Schultern sind die Ketten mit Schulterstücken besetzt. Der Kopf des Priesters wird von einem Dreispitz bekrönt, an dessen vorderen Rand ein Schriftblatt angebracht ist, auf dem in hebräischen Schriftzeichen „Jehova“ steht. Oberhalb davon befindet sich eine liegende Mondsichel. Der Engel trägt ebenfalls ein bodenlanges Gewand, das in der Taille gegürtet ist. Im Unterschied zum Gewand des Priesters ist es heftig bewegt, was vor allem an den Beinen deutlich wird. Während der Stoff auf der linken Seite eng an das durchgestreckte Bein geschmiegt ist und so die Konturen von Ober- und Unterschenkel erkennen lässt, hat ein Windhauch das Gewand auf der anderen Seite bis zum Oberschenkel hochgeweht. Die Gewandkante verläuft von der rechten Hüfte schräg über das Knie des rechten Beins nach unten und schwingt auf Wadenhöhe hinter dieses Bein um, wo sich der Stoff des Gewandes in vielen unregelmäßigen zackigen Falten aufrümt.

Das Relief wurde erstmals im Jahr 1853 von Joseph von Arneth publiziert, nachdem dieser es gemeinsam mit zwei anderen Reliefs von Georg Schweigger in der Schatzkammer der kaiserlich-königlichen Kapelle der Wiener Hofburg entdeckt hatte und daraufhin veranlasste, dass die drei Stücke in die Ambraser Sammlung überführt werden, um von Kunstkennern betrachtet werden zu können. In seinem Bericht beschrieb er die Darstellung, identifizierte diese mit der im Lukas-Evangelium überlieferten Verkündigung an Zacharias und gab die Signatur und Datierung, die auf dem Schieferstein auf der Rückseite des Reliefs angebracht ist, wieder. Besondere Anerkennung fanden bei Arneth die vollrunde Darstellung des Engels und die detailreiche und sorgfältige Ausarbeitung des Zacharias. Eduard von Sacken erinnerte im Samml. Kat. Wien 1855 „Stellung und Gewandung“ des Engels an „die Werke der späteren italienischen Schule“. Margarete Schuster kam zu dem Ergebnis, dass zwar für einzelne Elemente und Figuren auf Motive aus graphischen Blättern Albrecht Dürers zurückgegriffen wurde, es sich bei der Komposition aber um eine freie Schöpfung handele. So wies sie hinsichtlich der Raumgestaltung mit dem Vorhang und dahinterliegenden Gewölbe auf eine ähnliche Konzeption in Dürers Darstellung von Joachim, der im Tempel zurückgewiesen wird (Abb. 80), hin. Ein vergleichbarer Vorhang finde sich auch im Holzschnitt des Büßenden (Abb. 79). Bei dem von Schuster ebenfalls erwähnten Blatt der *Heiligen Familie* konnten hingegen keine Bezüge zu Schweiggers Relief festgestellt werden. Auch für die Figuren identifizierte Schuster eine Reihe von Motiven, die Dürer-Graphiken entlehnt wurden: Die Figur des Zacharias folge der Gestalt des Hohepriesters in Dürers *Verlobung Mariens* (Abb. 84 und 85), der Engel sei in der Haltung des Oberkörpers der weiblichen Aktfigur in Dürers *Traum des Doktors* nachempfunden, während der untere Teil des Körpers nach der Tugendgestalt im Herkules am Scheideweg-Stich gearbeitet sei (Abb. 81–83). Für die Drapierung des Gewandes am Halsausschnitt sowie für die Bildung der Flügel seien Anleihen beim mittleren Engel aus Dürers Stich *Die vier Engel, die Winde aufhaltend* auszumachen. Darüber hinaus meinte Schuster hinsichtlich des Kopftypus des Zacharias eine Verwandtschaft zur Figur des Apostels Paulus am Nürnberger Sebaldusgrab auszumachen. Neben den genannten Rückgriffen auf Motive der deutschen Frührenaissance sah Schuster die Umsetzung auch stilistisch wesentlich von dieser Zeit beeinflusst, konstatierte jedoch, dass eine „gesteigerte Monumentalität“ und „verhaltener Pathos“ Schweiggers Arbeit von den Kompositionen seiner Vorbilder unterscheide.

Das Bildthema hat eine lange Tradition, die bis in die frühchristliche Kunst Roms zurückreicht. Im Zentrum der Darstellungen steht die Begegnung des Erzengels mit Zacharias, die entsprechend der biblischen Überlieferung im Tempel von Jerusalem verortet ist. Gelegentlich ist Zacharias mit einem Rauchgefäß ausgestattet. In manchen Ausführungen ist auch die vor dem Tempel wartende Menge berücksichtigt, was auf den Umstand verweist, dass Zacharias nach der Verkündigung stumm vor sie trat und erst bei der Geburt seines Sohnes die Sprache wiederfand. Die meisten Darstellungen des Bildthemas haben sich aus dem 15. Jahrhundert erhalten, aus der Zeit danach sind nur wenige Beispiele bekannt. Die graphischen Blätter, die aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen und somit zu den Beispielen gehören, die Schweiggers Umsetzung zeitlich am nächsten stehen, offenbaren sehr individuelle Herangehensweisen der Künstler an das Sujet und weisen darauf hin, dass dieses keinen feststehenden Konventionen unterlag: So tritt der Engel in Maerten de Vos' Darstellung zu Zacharias hinzu, als dieser sich gerade im Gebet vor den Gesetzestafeln befindet. Der Raum, in dem es zu der Begegnung kommt, ist sehr schlicht und wird von dem Podest dominiert, auf dem Zacharias steht. Auch die Gewänder der Figuren sind eher cursorisch angelegt, es fehlt die Kopfbedeckung beim Zacharias, ihre Gesichter sind ruhig und verraten keine Emotionen. Einzig die erhobenen Hände beider Figuren und die leicht bewegten Kleider verleihen der Darstellung eine gewisse Dynamik. Hendrick Goltzius' Version ist hingegen erheblich bewegter und detailverliebter: Hier tritt der Engel in raumgreifendem Gestus von links vor einen sichtlich berührten Zacharias, der demütig auf die Knie geht und den Blick nach oben wendet. In der einen Hand hält er das Rauchgefäß, aus dem kräftiger Rauch steigt. Auch vom Altar, der sich hinter den beiden Figuren befindet, sowie aus Gefäßen, die aus dem Gewölbe herabhängen und Kandelabern, die am umlaufenden Gebälk befestigt sind, steigen Rauchschwaden empor und verleihen der Szenerie eine dramatische Atmosphäre. Im Unterschied zu De Vos' Blatt sind sowohl die Gewänder als auch die Architektur um einiges differenzierter ausgearbeitet. Die entscheidende Begegnung von Engel und Zacharias spielt sich bühnenartig vor einem weit gespannten Rundbogen ab, durch den man in eine Halle blickt, die umlaufend von Arkaden begrenzt wird, durch die zahlreiche Figuren zu erkennen sind, die das Geschehen zu verfolgen scheinen. In Jan van der Straets Blatt wohnen die Tempelbesucher dem Geschehen schließlich nicht nur aus der Distanz bei, sondern sind insofern Teil der Hauptszenerie geworden, als sie hier zwischen und hinter den Pfeilern gruppiert sind, die das ovale Gewölbe stützen, das gänzlich symmetrisch und bildparallel das polygonale und dreifach gestufte Podest mit Altar im Bildzentrum überspannt. Der unter anderem mit Opferwerkzeug und Bukranien verzierte Altar wird zusätzlich von einem glockenförmigen Baldachin überfangen. Links vom Altar steht in fast vorsichtigem Gestus und mit niedergeschlagenem Blick der Engel, während Zacharias in einer raumgreifenden Bewegung das Rauchgefäß in Richtung Altar schwenkt und seine Beine beugt, als würde er gleich auf die Knie fallen.

Sowohl in den drei graphischen Umsetzungen untereinander als auch im Vergleich mit Schweiggers Relief lassen sich nur wenige verbindende Elemente ausmachen. So befindet sich der Altar immer auf einem Podest in einem Innenraum, die Gestaltung von Altar, Podest und Raumarchitektur kann jedoch völlig unterschiedlich ausfallen. Die Figuren von Engel und Zacharias entsprechen im großen und ganzen zwar demselben Typus – so wird etwa der Engel stets jung, mit schulterlangem gelockten Haar und fließendem Gewand dargestellt und Zacharias als vollbärtiger alter Mann im Priesterornat –, in Attributen und Details (Rauchgefäß, Kopfbedeckung) sowie im Verhältnis der Figuren zueinander weichen die Darstellungen jedoch voneinander ab.



In der Zusammenschau fällt auf, dass Schweigger sich auf die Begegnung zwischen Engel und Zacharias fokussiert, den Raum verhältnismäßig einfach gestaltet, beim Gewand des Zacharias jedoch besondere Sorgfalt an den Tag legt. In keiner anderen Darstellung ist die Bekleidung so differenziert gestaltet wie in Schweiggers Relief. Zu Dürers Hohepriester bestehen zweifelsfrei große Ähnlichkeiten, zahlreiche Details wie die Glöckchen am Saum des Obergewands, die mit Blütenornamenten durchwirkte Tunika oder der Gürtel lassen sich mit Dürers Graphik aber nicht erklären. Hierfür scheinen vielmehr andere Blätter, vermutlich aus dem niederländischen Raum, Inspirationsquelle gewesen zu sein. So zeigt etwa ein 1564 gestochenes Blatt nach einer Erfindung Marten van Heemskercks Zacharias mit einer in diesen Punkten sehr ähnlichen Gewandung (Abb. 168).

Kat. S 10

Abb. 173

Predigt Johannes des Täufers, erste Fassung

Georg Schweigger, 1645

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, Inv.-Nr. KK 4366

**Material/Technik:** Hochrelief aus Solnhofener Stein mit teilweise freiplastisch gebildeten Figuren

**Maße:** 199 × 138 × 29 mm

**Beschriftung:** auf dem Stein vorne links: Monogramm „GS“; auf rückseitig hinterlegter Schieferplatte

**Signatur und Datierung:** „GEORG SCHWEIGGER BILTHAUER IN NURENBERG ANNO 1645 denn 30. Oktober Fec.“

**Zustand:** Die Klinge des Schwertes der Rückenfigur am rechten Bildrand ist abgebrochen.

**Provenienz:** 1875 Ambraser Sammlung; VII, 30, S. 206; 1853 aus der geistlichen Schatzkammer (474 ex 1853)

**Literatur:** Primisser 1819, S. 180 f., Nr. 20; Arneth 1854, S. 641; Samml.-Kat. Wien 1855, S. 99, Nr. 20; Thausing 1884, S. 47; Wessely 1885, S. 3; Weixlgärtner 1911, XXIX, S. 372; Samml. Kat. Wien 1910 a, S. 20 f. und Abb. auf Tf. LIII bis 4; Bange 1928, S. 99 f.; Samml. Kat. Wien 1935, S. 131, Nr. 46.5; Weihrauch 1954, S. 96; Schuster 1965, S. 73–78; Kat.-Nr. 19/1, S. 21 f.; Theuerkauff 1974, S. 58, 96, Anm. 4, S. 97, Anm. 10; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 344 f., Kat.-Nr. 216 (Herbert Beck und Bernhard Decker); Theuerkauff 1988, IV, S. 69 f.; Ausst. Kat. Wien 1994, S. 164, Nr. 58a (Sabine Haag); Kraft 2007, S. 62, Nr. 25

Die vielfigurige Szene der Johannespredigt gliedert sich in drei räumliche Ebenen: In der oberen linken Bildecke steht erhöht auf einem Felsen Johannes, der mit einem einfachen Fellumhang, der Knie und rechten Oberarm freilässt, bekleidet ist. In leichtem Ausfallschritt und mit auf Hüfthöhe geöffneten Armen ist er leicht nach vorn über einen Holzbalken gebeugt, der an zwei Astgabeln links und rechts von ihm fixiert ist und somit eine Schranke bildet. In seiner linken Armbeuge lehnt ein Kreuzesstab, der länger ist als er selbst. Um den Felsen herum sitzen und stehen zahlreiche Figuren, die sich Johannes zuwenden und ihn ansehen. Besonders auffällig sind unter der Zuhörerschaft zwei Figuren am vorderen Bildrand, die teilweise vollplastisch ausgearbeitet sind: die Rückenfigur einer Frau, die in der linken unteren

Bildecke unterhalb des Felsens auf einem Steinblock sitzt und in ihren Armen ein Kleinkind hält, das sich auf den Knien der Mutter in Richtung des Betrachters bewegt und die Rückenfigur des jungen Soldaten, der sich schräg gegenüber von Johannes am rechten Bildrand befindet. Innerhalb dieses Kompositionsdreiecks sind die weiteren Personen nach hinten in zunehmend flacherem Relief gearbeitet. Im Mittelgrund sitzt zwischen Johannes und Soldat eine Frau, die einen Säugling stillt, rechts hinter ihr steht ein bärtiger Mann, etwas weiter entfernt links hinter ihr hockt eine etwas korpulentere Frau, die ihre Arme vor dem Bauch übereinandergeschlagen hat. Unter den zahlreichen Figuren, die sich dahinter befinden und die sich vor allem durch ihre vielfältigen Kopfbedeckungen auszeichnen, fallen zwei Männer ins Auge, die der Predigt nicht lauschen, sondern sich einander zuwenden. Der linke von beiden weist mit dem Zeigefinger seiner linken Hand nach rechts – worauf er deutet, ist jedoch nicht auszumachen. Der rechte Mann beugt sich mit seinem Oberkörper nach vorn, so, als wolle er zuhören, was der andere Mann ihm zu sagen habe. Auf der Vorderseite seiner Kappe ist eine Krempe mit hebräischen Schriftzeichen befestigt. Im Hintergrund ist im Flachrelief eine hügelige Landschaft dargestellt.

Eine erste Erwähnung des Reliefs findet sich in Alois Primissers 1819 veröffentlichter *Beschreibung der Kaiserlich-Königlichen Ambraser-Sammlung*. Besondere Anerkennung finden die detaillierte Gestaltung der zahlreichen Köpfe („halb erhoben und sehr klein, aber jeder Kopf hat seinen eigenthümlichen, sprechenden Ausdruck“) sowie die Komposition, Perspektive und Gestaltung der Kleidung („Richtige Zeichnung, Perspektive, und Behandlung der Gewänder lassen nichts zu wünschen übrig“). Primisser verwies zwar auf die altertümliche Kleidung („im Kostüme des sechzehnten [sic!] Jahrhunderts“), wertete dieses aber nicht, und stellte keinen Bezug zur Kunst der Dürer-Zeit her. Er bemerkte am linken unteren Bildrand das Monogramm des Künstlers, konnte dieses aber noch nicht auflösen. Joseph von Arneth entdeckte Signatur und Datierung auf der Rückseite des Reliefs und stellte das Stück zusammen mit den anderen Wiener Reliefs Schweggers vor. Eduard von Sacken stellte im Samml. Kat. Wien 1855 erstmals einen Bezug zur Kunst Albrecht Dürers her und darauf hin, dass die Rückenfigur des Hellebardiers vergleichbar in Werken Dürers zu sehen sei. Im Samml. Kat. Wien 1935 wurde erstmals auf die Verwendung Dürerischer Motive hingewiesen. Hans Weihrauch nannte als Vorlagen für das Relief die Dürer-Blätter Bartsch 9, 80, 97 und 112, ohne jedoch darzulegen, worin die Bezüge bestehen. Margarete Schuster führte aus, dass die Rückenfigur des Soldaten sowie der rechts neben ihm stehende Alte aus dem *Ecce Homo*-Holzschnitt in Dürers *Großer Passion* übernommen seien und dass für die Gestaltung der Körperhaltung des Johannes die Körperhaltung mit den überkreuzten Beinen von Christus und der Armgestus von Pilatus als Vorbilder dienten. Weniger nachvollziehbar sind Hinweise auf die Figur des Johannes sowie auf die Hintergrundlandschaft in der Darstellung von *Johannes und Onophrius*. Die von Schuster beschriebenen Anleihen für die Rückenfigur der Mutter am linken Bildrand von zwei Frauenfiguren in der *Geburt Mariens* aus Dürers *Marienleben* können dagegen bestätigt werden: von der linken Frau wurden gleichseitig die Falten des Rocks übernommen, während Beutel, Messer und Schlüsselbund gegenseitig von der trinkenden Frau rechts entlehnt sind. Weiterhin könnte die stillende Maria in Dürers *Heiliger Familie* von 1511 als Vorbild für die Gestaltung der jungen Mutter in der Mitte des Reliefs gedient haben.

Darüberhinaus wies Schuster auf Cranachs Holzschnitt mit der *Johannespredigt* (Abb. 175) hin, der als Vorbild für weitere Elemente des Reliefs, jedoch auf eine freiere Art und Weise, diente: Neben der Baumkulisse und der Brüstung der improvisierten Kanzel scheint die Darstellung auch die Auffassung der Zuhörerschaft als Gruppen sitzender und stehender Men-

schen unterschiedlichen Geschlechts und Alters sowie das Motiv des auf dem Schoß seiner Mutter herumtornenden Kleinkindes inspiriert zu haben.

Im Vergleich mit anderen Darstellungen des Themas fällt auf, dass Schweigger die Figur des Johannes erhöht positionierte, was nach Hartmann-Janssen auf eine katholische Zielgruppe hindeuten würde. Bei den beiden diskutierenden Männern im Mittelgrund handelt es sich höchstwahrscheinlich um Pharisäer; sie werden auch auf anderen Darstellungen des Themas dargestellt. Vor allem in der Vielgestaltigkeit der gezeigten Personen entspricht das Relief den Darstellungskonventionen des Themas in den Niederlanden, wo das Thema in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine zweite Konjunktur erfuhr. Vermutlich schuf Schweigger das Relief gezielt für diesen Markt. Zeitnahe Fassungen des Themas anderer (süd-)deutscher Künstler wurden bislang nicht ausfindig gemacht. Über Herkunft und Datierung eines queroblungen Reliefs im Treppenaufgang des Bremer Doms ist nichts bekannt.

Kat. S 11

Abb. 54

Predigt Johannes des Täufers, zweite Fassung

Georg Schweigger, 1646

**Aufbewahrungsort:** Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Ste 179

**Material/Technik:** Relief in Solnhofener Stein, Schieferplatte

**Maße:** 198 × 138 mm

**Beschriftung:** Vorderseitig an der Stufe vorne links: „AD“ und „1511“ „“ und „ה“, danach eventuell noch „ם“ sowie ein nicht hebräisches Zeichen sollen vermutlich den Gottesnamen bedeuten (korrekt: „יהוה“)

**Signatur und Datierung:** auf der rückseitig angebrachten Schieferplatte:

„Georg Schweigger [schwer leserlich:] dem 6 Mars (?) ... [gut entzifferbar:] Anno 1646.“

**Zustand:** sehr gut; lediglich am oberen Rand ist ein Stück vom Stein abgeplatzt und das vordere Glied des linken Daumens des Johannes fehlt. Das Schwert des Landsknechten am vorderen rechten Bildrand ist angefügt; sein Federbusch wurde im Jahr 2012 neu befestigt.

**Provenienz:** vermutlich schon 1709 in Schloss Salzdahlum, da höchstwahrscheinlich identisch mit dem bei Uffenbach 1753, S. 336 erwähnten „Johannes in der Wüsten predigend, von Albrecht Dürer klein in Holz geschnitten“

**Dokumente:**

Querfurt [1711/12], unpag., D Durer (Albrecht), Nr. 4: Ein Johannes in Marmor geschnitzt, ein Stück das zu bewundern steht, dergleichen nicht mag gesehen werden, hoch 8 Zoll, 6 Zoll breit.

H 32 [nach 1785], S. 101, Nr. 624: Ein von Albrecht Dürer sehr schön gearbeitetes Hautrelief in feinem Schiefer, der gewöhnlich Wetzstein :/ Coticula flavescens :/ genannt wird. Es stellt die Predigt Johannis in der Wüsten vor und bestehet aus 8 bis 10 Figuren worunter der Künstler sein eigenes Bildniß in ganzer Figur mit angebracht hat. Linker Hand stehet an einem Steine, worauf eine Mutter mit ihrem Kinde sitzt, das Monogramm des Alb. Dürer, nemlich AD. Dieses Stück ist 8 1/2 Zoll hoch, 5 1/4 Z. breit und hat einen schwarzen hölzernen Rahmen mit verguldeten Leisten.

H 80 [1806], Nr. 1, unter 2tens, Nr. 624: Die Predigt Johannis in der Wüsten, von Alb. Dürer in Stein

**Literatur:** Uffenbach 1753, S. 336; Hirsching 1786–1792, Bd. I, S. 154; Ribbentrop 1791, S. 317; Ramdohr 1792, S. 21, (\*); Meusel 1796, S. 360; Füssli 1806, 2. Teil, erster Abschnitt, S. 308; Weise 1819, S. 74; Heller 1827, S. 270; Schadow 1849 (Ed. Eckardt 1987), Bd. 1, S. 164; Förster 1861, S. 29 f.; Samml. Kat. Wien 1864, S. 33 \*); Narrey 1866, S. XXVI; Lacroix 1874, S. 380, Ann. 292; Gärtner 1876, S. 212–214; Riegel 1879, S. 59–61, Nr. 69; Thausing 1884, S. 46–48; Wessely 1884, S. 1–3; Museumsführer Braunschweig 1887, S. 21, Nr. 69; Museumsführer Braunschweig 1902, S. 113; Samml. Kat. Wien 1910 a, S. 21; Museumsführer Braunschweig 1915, S. 132; Bode 1917, Sp. 210; Sauerlandt 1927, S. 17 und Tf. 109; Bange 1928, S. 100; Bange 1931, S. 107; Weihrauch 1954, S. 96; Ausst. Kat. Nürnberg 1962, S. 117, Kat.-Nr. C 25; Schuster 1965, S. 78f. und Kat.-Nr. 19/2; Ausst. Kat. Warschau 1974, Nr. 120, Abb. 57; Ausst. Kat. Braunschweig 1975, Nr. 144 (Bodo Heddergott); Ausst. Kat. Lübeck/Osnabrück/Bielefeld 1976, S. 24, Nr. 32; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 348, Kat.-Nr. 217 (Herbert Beck und Bernhard Decker); Ausst. Kat. Braunschweig 1983, S. 156, Anm. 31, S. 164; Theuerkauff 1988, S. 70; Museumsführer Wien 1988, S. 216, Kat.-Nr. o. Nr. (Helmut Trnek); Museumsführer Braunschweig 1991, S. 57 (Sabine Jacob); Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 182, Kat.-Nr. 207; Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 295 ff.; Kraft 2007, S. 56 f., Nr. 5.; Ausst. Kat. Dresden 2012, Kat.-Nr. 18 (Kerstin Grein); Samml. Kat. Braunschweig 2019, Kat.-Nr. 104 (Carolin Ott)

**Erwähnungen in der Kunstliteratur:**

Uffenbach 1753, S. 336: „Johannes in der Wüsten predigend, von Albrecht Dürer klein in Holz geschnitten“

Ribbentrop 1791, S. 317: [...]; ein Ecce Homo aus Buchsbaum; die Predigt Johannis in der Wüsten, aus einem bei Nürnberg sich findenden Specksteine. Dieses Basrelief hat sehr viele freistehende Figuren, und ist mit großer Kunst von Albert Dürer gemacht. Es herrscht so viel Ausdruck in den Gesichtern, daß auch in den kleinsten Figuren, die sich im Hintergrunde befinden, Aufmerksamkeit und Andacht sich zeigt. Beide Stücke sind von Albert Dürer, und in dem letztern hat derselbe sein eigenes Portrait unter den Zuhörern mit angebracht.“

Ramdohr 1792, S. 21, (\*): Von Albrecht Dürer sieht man die schönsten Werke in München und Nürnberg. In unsern gegenden [sic] sind sie seltener. In Salzdahlen sind ein paar gute köpfe von ihm. Auf der kunstkammer in Braunschweig sieht man einen Johannes den täufer, der vor mehreren figuren in der wüste predigt: ein stupendes schnitzwerk in holz.“

**Zeichnung nach dem Relief:** Johann Dominik Fiorillo, Bleistiftzeichnung, um 1770–75, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Z 792 (Abb. 160)

**Reproduktionsgraphiken:** Huyot und J. Petut, in Lacroix 1874, Abb. 292 (Abb. 162)

Die Komposition und Maße entsprechen bis auf wenige kleine Abwandlungen der Fassung in Wien (Kat. S 10). So ist etwa der Baum rechts von Johannes weniger belaubt, der Kopf der weiblichen Rückenfigur stärker nach oben gerichtet und der Federschmuck des stehenden Soldaten reduzierter. Der größte Unterschied liegt jedoch im Dürer-Monogramm und der Jahreszahl 1511, die anstelle des Monogramms „GS“ auf der Stufe am linken vorderen Rand angebracht sind. Sie führten zu einer deutlich anders verlaufenden Rezeptionsgeschichte.

Das Stück galt lange Zeit als authentische Arbeit Dürers. Joseph Eduard Wessely wies zu einem Zeitpunkt, als die rückwärtige Signatur Schweiggers noch nicht bekannt war, darauf hin,

dass das mit „AD“ bezeichnete Relief nicht von Dürer selbst geschaffen sein könne, weil das darin enthaltene Dürer-Porträt vom Typus her dem Holzschnitt-Porträt Dürers von Erhard Schön aus dem Jahr 1528 entspräche (Abb. 92 und 93), Dürer zur vermeintlichen Entstehungszeit des Reliefs – die Stufe vorne links zielt neben dem Monogramm auch die Jahreszahl 1511 – jedoch anders aussah. Auch zeigte Wessely die Verbindungslinien zu drei Dürer-Holzschnitten auf, die später von Hans Wehrauch und Margarete Schuster übernommen und ergänzt werden sollten (vgl. Kat. S 10). Dennoch wurde das Relief im drei Jahre später publizierten *Führer durch die Sammlungen des herzogl. Museums zu Braunschweig*, dass das Relief mit Georg Schweigger bezeichnet sei.

## Kat. S 12

Abb. 97

## Predigt Johannes des Täufers, dritte Fassung

Georg Schweigger, 1648

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 4376**Material/Technik:** Hochrelief aus Solnhofener Stein**Maße:** 200 × 138 mm**Beschriftung:** Signatur und Datierung auf hinterlegter Schieferplatte flüchtig und undeutlich: „Georg Schweigger Bilthauer inn Nurenberg denn 8. July Anno 1648 Fec.“**Provenienz:** 1659 als „von einem moderno nürnbergischen Meister“ im Inventar des Erzherzogs Leopold Wilhelm erwähnt; 1875 Ambr. Sammlung, VII, 31, S. 206; 1821 Ambr. Inv., S. 366, Nr. 20.**Dokumente:** Inventar Leopold Wilhelm 14.06.1659, Verzeichnusz der stainenenen, metallenen Statuen, anderer Antiquitäten vndt Figuren, p. 449, Nr. 143:

„Ein Stuckh von Stain geschnitten, warin der heyl. Johannes Baptista in der Wüssten prediget. In einer schwartzen Ramen von einem moderno nürnbergischen Maister, 1 Span 3 Finger hoch vndt braidt 1 Span genaw.“

**Literatur:** Arneth 1854, S. 646 f.; Samml.-Kat. Wien 1855, S. 99, Nr. 30 b; Thausing 1884, S. 47–48; Wessely 1884, S. 3; Samml. Kat. Wien 1910 a, S. 20 f. und Abb. auf Tf. LIII bis 3; Kohlhäuser 1926, S. 86; Samml. Kat. Wien 1935, S. 131, Nr. 46.2; Wehrauch 1954, S. 96; Schuster 1965, Katalog S. 23 f., Kat.-Nr. 19/3; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 347 f., Kat.-Nr. 218 (Herbert Beck und Bernhard Decker); Museumsführer Wien 1988, S. 216, Kat.-Nr. o. Nr. (Helmut Trnek); Kraft 2007, S. 62 f., Nr. 26

Hinsichtlich der Gesamtkomposition folgt das Relief zwar den anderen beiden Versionen (Kat. S 10 und S 11), einige Figuren sind jedoch weggelassen, während andere in veränderter Haltung oder Kleidung dargestellt oder ganz neu hinzugekommen sind. So fehlen die Mutter, die ihr Kind stillt, im zentralen Mittelgrund, die ältere hockende Frau sowie die Gruppe der im Gespräch zugewandten Männer. Auch der bärtige Ritter/Soldat am rechten Bildrand findet sich hier nicht mehr. Die Rückenfigur einer sitzenden Frau am linken Bildrand hält anstelle eines Säuglings auf dem Schoß nun ein Kleinkind an der Hand, das ein Steckenpferd bei sich hat. Johannes steht aufrechter in klarem Kontrapost, wobei Oberkörper und Kopf stärker ins Profil gewendet sind. Die rechte Hand umgreift den querliegenden Ast vor ihm, die linke

weist in ruhigem Gestus nach vorn in Richtung der Zuhörerschaft. Die Baumstämme, die den querliegenden Ast halten, tragen kein Laub wie in den anderen beiden Reliefs, was zu der insgesamt beruhigten Wirkung beiträgt. Auch die beiden Figuren in der rechten Bildhälfte, die Johannes direkt gegenüberstehen, sind anders gestaltet als in den beiden vorherigen Reliefs: Ungefähr an die Stelle, an der in den anderen Darstellungen der Mann steht, der mit Albrecht Dürer identifiziert wurde, ist ein Soldat mit Helm und in Rüstung dargestellt, der den Prediger aufmerksam ansieht. Den linken Arm hat er in die Seite gestützt, während er mit der rechten auf Schulterhöhe den Schaft einer Hellebarde umfasst. Der Mann, der im Ausfallschritt schräg neben ihm steht, ist durch seine auffällige Kleidung mit geschlitzten Hemdsärmeln und Hosenbeinen als Landsknecht charakterisiert. Unter seinem breitrempigen geschlitzten Hut, der üppig mit Federn geschmückt ist, fallen lange Haarlocken auf die Schulter. Auffällig sind die vielen Waffen, die er mit sich führt: Auf seiner linken, dem Betrachter zugewandten Seite hängt an einem um die Taille gebundenen Ledergurt ein Schwert herab. Mit der rechten Hand umfasst er auf Hüfthöhe eine deutlich kürzere Hellebarde, während er mit der linken, auf seinen Rücken geführten Hand ein Kurzschwert hält. Im Mittelgrund fällt der Blick auf zahlreiche stehende Männer mit unterschiedlichen Kopfbedeckungen, darunter ein junger Mann mit breitrempigem Hut, der dem Bildnis Jacob II. Welsers in Medaillonform entspricht (vgl. Kat. S 14).

Eduard Freiherr von Sacken bezeichnete das Relief im Samml. Kat. Wien 1855 als „unstreitig das beste und lebendigste der vier Hochbilder“. Seiner Meinung nach zeige es auch die höchste Vollendung der Ausführung. Hinsichtlich Motivik und Kleidung erinnere es ihn an die Werke von Hans Holbein. Dagegen bezeichnete Hans Weihrauch das Relief als eine „im Modischen barockisierte Fassung“. Auch Margarete Schuster sah die Gestaltung stärker vom Zeitstil beeinflusst als die beiden früheren Versionen des Themas. Damit bezog sie sich nicht allein auf motivische Elemente, für die Schweigger sich offensichtlich von den dürerzeitlichen Vorlagen löste, sondern auch die Darstellungsweise, die hier mehr auf Kontrastwirkungen zielt, wie die Gegenüberstellung des schlicht gekleideten Johannes mit dem aufgeputzten und in einer raumgreifenden Haltung stehenden Landsknecht. Einen weiteren Kontrast bildet die Darstellung des ins Spiel mit einem Steckenpferd vertieften Jungen direkt an der Seite des schwer bewaffneten Landsknechts.

Kat. S 13

Abb. 177

Taufe Christi

Georg Schweigger, 1644 (?)

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 4406

**Material/Technik:** Hochrelief aus Solnhofener Stein

**Maße:** 197 × 138 mm

**Beschriftung:** vorderseitig: auf dem Band um den Kreuzesstab: ECCE AGNVS DEI; im Dreieck oben rechts: „אגנױס“; vorne links am Stein: „GS“

Laut Samml.-Kat. Wien 1855, S. 100, Nr. 20 c mit der Jahreszahl 1644 versehen

**Signatur:** Auf der rückwärtig angebrachten Schiefertafel schwer lesbar: „Georg Schweigger Bilthauer ... (nicht lesbar) und „Renoviert Wien 1843 Auman.“

**Zustand:** Der rechte Arm des Johannes ist am Oberarm anmontiert.



**Provenienz:** 1853 aus der Geistlichen Schatzkammer (474 ex 1853); 1875 Ambraser Sammlung, VII, 32, S. 207.

**Literatur:** Arneth 1854, S. 647 f.; Samml.-Kat. Wien 1855, S. 100, Nr. 20 c; Thausing 1884, S. 47; Samml. Kat. Wien 1910 a, S. 20 f. und Abb. auf Tf. LIII.2; Samml. Kat. Wien 1935, S. 131, Nr. 46.6; Weihrauch 1954, S. 96; Schuster 1965, S. 80–83; Katalog, S. 24 f., Nr. 20; Theuerkauff 1974, S. 58, 97, Anm. 10; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 348–350, Kat.-Nr. 219 (Herbert Beck und Bernhard Decker); Ausst. Kat. Wien 1994, Nr. 58 b (Sabine Haag); Decker 1998, S. 25 f.; Kraft 2007, S. 63, Nr. 27

Das Relief zeigt die Taufe Jesu im Jordan durch Johannes den Täufer. Jesus steht lediglich mit einem um die Hüften gelegten Tuch bekleidet im Wasser und hält die Hände vor seiner Brust zum Gebet gefaltet. Sein Körper ist nach links zu Johannes dem Täufer gewandt, der sich mit einem Bein auf einer Stufe kniend zu Jesus herabbeugt und ihn betrachtet. Der Kopf ist vollrund ausgearbeitet, so dass der Betrachter das Gesicht erkennen kann, wenn er einen seitlichen Standpunkt einnimmt. In der linken Hand hält er den Kreuzesstab, während er mit der rechten Wasser aus dem Fluss schöpft. Über Christus schwebt eine Taube, die aus dem Strahlenkranz herabzuschweben scheint, der das göttliche Dreieck mit den hebräischen Schriftzeichen: „אָדֹנָי“ (=adonai) umgibt (Abb. 179).

Hinter Johannes stehen drei weitere Täuflinge: Ein älterer Mann mit langem Bart, der nur mit einem Lendenschurz bekleidet ist, rechts neben ihm ein jüngerer, bartloser Mann mit Locken und links hinter seiner Schulter eine junge Frau. Dahinter sind im Flachrelief ein Felsen sowie ein Baum dargestellt. Der Blick auf das Jordantal in der rechten Bildhälfte ist aus der Vogelperspektive dargestellt.

Im Unterschied zu den meisten anderen Reliefs ist die Arbeit rückseitig nicht mit einer Signatur und Datierung versehen. Möglicherweise ist sie bei der Renovierung 1843 verloren gegangen. Joseph von Arneth schrieb sie aufgrund ihrer stilistischen und thematischen Nähe zu den anderen drei Wiener Reliefs Georg Schweigger zu. Die fehlende Signatur erklärte er damit, dass Schweigger es nicht mehr für erforderlich angesehen habe, sein Relief rückseitig zu signieren, weil sein Monogramm hinreichend bekannt gewesen sei. Da es sich um die in der chronologischen Abfolge letzte Szene innerhalb des Zyklus handelt, nahm er an, dass sie auch am spätesten ausgeführt wurde. Dagegen gab Eduard Freiherr von Sacken ein Jahr später im Samml. Kat. Wien 1855 an, das Relief sei mit der Jahreszahl 1644 versehen gewesen. Hans Weihrauch meinte, dass die *Taufe Christi* ungefähr zeitgleich zur dritten Fassung der *Johannespredigt*, also um 1648 entstanden sei. Margarete Schuster schlug dagegen eine Datierung um 1643/44 vor, die sie damit begründete, dass sie in der Gestaltung der Christusfigur eine stilistische Anlehnung an Rubensche Figuren ausmache, wie sie sie auch im Braunschweiger Kephalos und Prokris-Relief (Kat. S 5) feststellte. Darüber hinaus konnte sie einige Motive auf druckgraphische Blätter aus Albrecht Dürers Passionsfolgen zurückführen. So schließe die Figur des Johannes an die Darstellung Jesu auf dem Blatt *Christus in der Vorhölle* der Großen Holzschnittpassion und des knienden Christus in der *Fußwaschung* der Kleinen Holzschnittpassion an. Die Figur des links hinter Johannes stehenden bärtigen Täuflings sowie des jungen Mannes rechts von ihm, der die Hände vor der Brust zum Gebet hält, seien ebenfalls aus der Vorhöllen-Darstellung entlehnt. Auch Kopf und Oberkörper von Schweiggers Christus-Figur seien von der Figur am rechten unteren Bildrand inspiriert.

Die *Taufe Christi* ist neben der *Geburt und Namengebung des Johannes* und der *Johannespredigt* das dritte Thema der Johannes-Serie, für das sich in der Dürer-Graphik keine entsprechende Darstellung findet. Allerdings war das Thema in der Druckgraphik des ausgehenden

16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sehr verbreitet und es haben sich auch einige plastische Beispiele erhalten, die wiederum auf graphische Vorlagen zurückgreifen. So zeigt eines der Alabasterreliefs, die die Kanzel der Lübecker Kathedrale zieren und von Willem van den Broecke in den Jahren 1568–72 gearbeitet wurden, eine Taufe Christi, in der – ähnlich wie bei Schweigger – einzelne Figuren vollplastisch herausgearbeitet sind, während der Hintergrund als Flachrelief gestaltet ist. Ein im Vergleich mit Schweiggers Arbeit etwas kleineres und nach oben im Flachbogen schließendes Relief (126 × 105 mm), das ungefähr zeitgleich von einem niederländischen Künstler gearbeitet wurde, zeigt Christus und den Täufer in einer sehr unruhigen Komposition von Wolken und zahlreichen Figuren umgeben (Abb. 178). Als Vorlage diente ein Stich des zwischen 1589 und 1625 tätigen holländischen Graphikers Jan Mullers. Trotz großer kompositioneller wie stilistischer Unterschiede der beiden Reliefs weisen sie auch eine Gemeinsamkeit auf: Gottvater wird nicht figürlich, sondern durch hebräische Schriftzeichen in einem Strahlenkranz repräsentiert, von dem aus der heilige Geist in Form einer Taube in Richtung des Täuflings herabgesandt wird. Diese Darstellungsweise ist in der Graphik – weder zur Entstehungszeit von Schweiggers Relief noch davor – keineswegs selbstverständlich. Daher kann die Verwendung dieses Motivs nur mit Schweiggers Kenntnis niederländischer Bildhauerarbeiten, die mit den hier gezeigten ähnlich sind, erklärt werden.

## Kat. S 14

Bildnis von Jacob II. Welsler (1498–1553)

Georg Schweigger, Datierung unklar

**Aufbewahrungsort:** unbekannte Privatsammlung

**Material/Technik:** Relief aus Solnhofer Stein

**Maße:** 65 mm Dm

**Provenienz:** Sammlung Baron Gustave de Rothschild/Sammlung Baron Robert de Rothschild, Paris/Alain Moatti, Paris/Sammlung John R. Gaines, London/Sammlung Lawrence Stack, London

**Literatur:** Habich 1929–34, Bd. 1, S. 47, Nr. 288; Weihrauch 1954, S. 92; Schuster 1965, S. 53 und Kat.-Nr. 7; Aukt. Kat. Morton & Eden 2005, Los 43; Aukt. Kat. Morton & Eden 2009, Los 232; Aukt. Kat. Grisebach 2013, Los 256 (Stefan Körner)

Das Brustbild zeigt einen jungen, bartlosen Mann mit breitkrepeligem Hut in Dreiviertelansicht nach rechts blickend. Unter dem Hut ist sein kurzes Haar zu sehen.

Habich publizierte das Medaillon 1929 erstmalig als Kopie des Porträtmedaillons eines Unbekannten „(Jakob W.)“ aus Holz in der Wiener Sammlung des Fürsten Liechtenstein, das er Hans Schwarz zuschrieb und das rückseitig mit Tinte folgendermaßen bezeichnet ist: „Jacob W///// etat ao 26“ (im Kreis), quer darunter: „1524“. Hans Weihrauch zog in Erwähnung, dass das Medaillon zu denjenigen Stücken gehöre, die der Medaillonserie, an der Schweigger ab 1636 arbeitete, vorausgingen. Margarete Schuster folgte dieser Annahme und datierte das Relief „vermutlich 1636 oder früher“. Sie bezeichnete das Relief als Neuschöpfung, die sich durch die Tendenz zur Monumentalisierung und zur Feinheit in der Oberflächenbehandlung auszeichne. Stefan Körner gelang 2013 die Identifizierung des jungen Mannes als Jacob Welsler,

der 1498 in Nürnberg in die bedeutende Handelsfamilie hineingeboren wurde (Zu Jacob II. Welser siehe Welser 1917, S. 410–416).

Ein Porträt Jacob Welsers ist auch im Mittelgrund des Wiener Reliefs mit der Johannespredigt abgebildet, das 1648 entstanden ist (Kat. S 12). Dies könnte für eine spätere Entstehung als bisher angenommen sprechen.

## Schweigger zugeschriebene Werke

### Kat. S 15

Salome erhält das Haupt Johannes des Täufers

Georg Schweigger zugeschrieben

**Aufbewahrungsort:** Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 834

**Material/Technik:** Relief aus Solnhofener Stein (Vöge schreibt Speckstein!)

**Maße:** 199 × 139 mm

**Zustand:** Die Rückenfigur des Henkers ist aufmontiert (Verbindungsstelle an den Füßen); die geballte Linke des Henkers ist ergänzt (Vöge 1910)

**Provenienz:** erworben 1835, aus der königlichen Kunstammer

**Literatur:** Vöge 1910, S. 179, Kat.-Nr. 386; Samml. Kat. Berlin 1930, Kat.-Nr. 834; Ausst. Kat. Nürnberg 1952, S. 150, Kat.-Nr. P 104; Ausst. Kat. Nürnberg 1962, S. 118, Kat.-Nr. C 30 („Schule des Georg Schweigger“); Schuster 1965, S. 211, Anm. 152; Samml. Kat. Berlin 1966, Nr. 829; Theuerkauff 1974, S. 101, Anm. 114; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 350–352; Kraft 2007, S. 56, Nr. 2

Das Relief zeigt den Moment kurz nach der Enthauptung des Johannes: Der enthauptete Körper ist am unteren Bildrand in der Diagonale platziert, d. h. der nackte Oberkörper lagert am linken Bildraum mit der blutströmenden Wunde in vorderster Ebene zum Betrachter. Die Tat wurde eben erst vollstreckt, denn die gefesselten Hände des Enthaupteten sind noch emporgestreckt. Die angewinkelten Beine führen in den Bildraum ein und definieren dessen Tiefe. Die Rückenfigur des Henkers rechts neben Johannes ist in einem Ausfallschritt dargestellt. Er ist gerade dabei, sein Schwert zurück in die Scheide zu stecken, die er an seiner linken Hüfte trägt; seine rechte Hand hat das Heft noch umschlossen. Neben ihm ist am rechten Bildrand als en-face Figur ein bärtiger Mann mit Turban zu erkennen. Im Zentrum der Darstellung befinden sich drei Frauen: Salome hält vor ihrem Körper die Platte, auf welcher der Kopf Johannes des Täufers liegt, die Frau rechts von ihr ist dabei, diesen mit einem Tuch zu bedecken, wobei beide Frauen ihren Blick vom Kopf des Johannes abwenden. In der Mitte hinter ihnen ist im Flachrelief eine dritte Frau dargestellt. Während am linken Bildrand eine Tür angedeutet ist, fällt der Blick im rechten Bildhintergrund durch einen Rundbogen in eine weitläufige gewölbte Pfeilerhalle.

Wilhelm Vöge ordnete das Relief wie sein Gegenstück (Kat. S 16) als deutsches Werk mit einer Entstehungszeit im 17. Jahrhundert ein. Bei dem Material handele es sich um Speckstein. Die grobe Oberflächenbehandlung wurde damit erklärt, dass das Werk unvollendet sei. Ernst

F. Bange schrieb das Werk dem Kreis Georg Schweiggers zu. Margarete Schuster sah das Stück bezüglich Komposition und Figurenstil eher in einer flämischen Tradition stehend. Christian Theuerkauff äußerte dagegen die Meinung, dass diese und die andere Berliner Johannes-Szene keine niederländischen Züge aufweise. Die Szene wurde sowohl in der deutschen und niederländischen Druckgraphik der Dürerzeit als auch in der niederländischen Druckgraphik zwischen 1550 und 1650 mehrfach dargestellt, zum Beispiel in Marten de Vos' zwischen 1580 und 1600 zu datierenden Kupferstich oder Erasmus Quellinus' Blatt, das zwischen 1630 und 1654 entstanden ist. In diesen, der Entstehungszeit des vorliegenden Reliefs wohl näherstehenden Beispielen ist der enthauptete Körper des Johannes ebenfalls diagonal im Bildfeld platziert und die blutende Wunde am Hals gut für den Betrachter sichtbar. Anders als im Relief ist der Ort des Geschehens in den Graphiken durch Merkmale wie vergitterte Fenster oder andere Gefangene als Kerker ausgewiesen. Aus dem Relief ist nicht klar ersichtlich, ob sich die Szene in einem Außen- oder Innenraum abspielt. Dass die Szene unter freiem Himmel lokalisiert ist, findet sich eher in früheren Darstellungen des Themas, wie beispielsweise von Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer und Monogrammist MZ. Die Anzahl der Figuren, die der Szene beiwohnen, kann variieren. Oftmals wird Salome in Begleitung von einer oder mehreren Frauen gezeigt, wobei sie sich manchmal – wie im vorliegenden Relief – vom Kopf des Täufers abwendet. Besonders nahe in Körperhaltung und Kleidung steht die Salome der entsprechenden Figur in einer Rötelzeichnung Claude Vignons. Auch bezüglich des Blicks in eine Gewölbhalle im rechten Bildhintergrund weisen Zeichnung und Relief eine Parallele auf.

Bislang wurde keine andere Darstellung des Themas gefunden, die den Enthaupteten auf dem Rücken liegend und zugleich mit vor dem Körper erhobenen Händen zeigt. Ähnlich wie bei den Reliefs, für die Georg Schweiggers Autorschaft gesichert ist, deutet die Komposition auf eine Kenntnis sowohl durerzeitlicher als auch zeitgenössischer niederländischer Graphik hin, wobei der Bildhauer für viele Details individuelle Lösungen entwickelte. Tatsächlich würde sich das Relief nicht nur in inhaltlicher sondern auch in formaler Hinsicht gut in die Folge der übrigen Reliefs des Johanneszyklus einfügen, da es ebenfalls aus Solnhofener Stein gearbeitet ist und die gleichen Maße aufweist.

## Kat. S 16

Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers

Georg Schweigger zugeschrieben

**Aufbewahrungsort:** Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung, Inv.-Nr. 833

**Material/Technik:** Solnhofener Stein (Vöge schreibt Speckstein)

**Maße:** 198 × 140 mm

**Provenienz:** erworben 1835, aus der königlichen Kunstkammer

**Literatur:** Vöge 1910, S. 179, Kat.-Nr. 387; Ausst. Kat. Nürnberg 1952, S. 150, Kat.-Nr. P 105; Ausst. Kat. Nürnberg 1962, S. 118, Kat.-Nr. C 31 („Schule des Georg Schweigger“); Schuster 1965, S. 211, Anm. 152; Samml. Kat. Berlin 1966, Nr. 830; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 350–353, Kat.-Nr. 221 (Bernhard Decker); Kraft 2007, S. 56, Nr. 3

**Forschungsgeschichte:** wie Kat. S 15

Das Sujet wurde in der Druckgraphik der Dürerzeit mehrfach umgesetzt, auch von Albrecht Dürer und Georg Pencz. Ein direkter Bezug des Reliefs zu diesen Blättern ist jedoch nicht erkennen. In technischer Hinsicht ist es ebenso überzeugend ausgearbeitet wie die für Schweigger gesicherten Reliefs. Die Komposition wirkt dagegen nicht ganz geglückt. Vor allem der Übergang von der vorderen Ebene, in der die Figuren rundplastisch ausgearbeitet sind, und dem Mittelgrund, das in Flachrelief gehalten ist, ist weniger harmonisch gestaltet als in anderen Arbeiten. Besonders un gelenk wirkt die Körperhaltung des Herodias, der am rechten Bildrand thront.

Aufgrund dieser Schwächen wurde das Relief von der bisherigen Forschung als Werkstattarbeit angesehen. Eine andere mögliche Erklärung wäre eine frühe Entstehung. Aufgrund der formalen und inhaltlichen Bezüge zu den für Schweigger gesicherten Reliefs des Johanneszyklus ist an der Zugehörigkeit zu dieser Werkgruppe jedenfalls nicht zu zweifeln.

## Kat. S 17

### Schlafende Diana in einer Landschaft

Georg Schweigger zugeschrieben

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 4433

**Material/Technik:** Solnhofener Stein, auf der Rückseite schwarze Schieferplatte, unbezeichnet

**Maße:** 115 × 178 mm × 35 mm

**Zustand:** An allen Fingern der rechten Hand ist das jeweils vordere Glied abgebrochen.

**Provenienz:** 1870 von Posonyi erworben (Ambr. Suppl. Inv., S. 93), 1875 aus Ambraser Sammlung (VII, 41, S. 207)

**Literatur:** Samml. Kat. Wien 1910 A, S. 20 und Abb. auf Tf. LII.6; Bode 1917, Sp. 210; Sauerlandt 1928, S. 14; Samml. Kat. Wien 1935, S. 131, Nr. 46.3; Ausst. Kat. Nürnberg 1962, S. 118, Nr. C 28; Schuster 1965, Katalog, S. 29, Nr. 25

Dargestellt ist ein liegender weiblicher Akt in einer Landschaft. Der in vorderster Ebene parallel zum Betrachter lagernde Körper erstreckt sich fast über die gesamte Breite des Reliefs. Die Haltung der jungen Frau ist entspannt: Der nackte Oberkörper liegt nach rechts etwas erhöht auf einem Hügel vor einem kräftigen Eichenstamm. Der Kopf mit offenem Haar ruht als höchster Punkt auf der zu einem Kissen zusammengebauchten Decke und ihrem Gewand. Ihre Augen sind geschlossen, der Mund ist leicht geöffnet, um ihren Hals trägt sie eine Kette mit einem Medaillon, das zwischen ihren Brüsten aufliegt. Der rechte Arm ruht nah neben dem Körper, wobei die rechte Hand den rechten Oberschenkel berührt. Der linke Arm liegt leicht angewinkelt etwas weiter vom Körper entfernt, wobei die Hand und der darunter liegende Stoff über den vorderen Bildrand hinausreichen. Der Köcher und ein großer Bogen, die auf dieser Seite ihres Körpers liegen, weisen die Dargestellte als Diana, die antike Göttin der Jagd aus. Das rechte Bein ist in der Hüfte leicht nach außen gedreht, über den Oberschenkel ist etwas Stoff gelegt, der auch die Scham bedeckt. Das leicht gebeugte linke Bein, das nur mit der Ferse am Boden aufsetzt, liegt auf dem Unterschenkel des rechten Beins auf. Die als Flachrelief ausgearbeitete Landschaft im Hintergrund ist auf der linken Seite zunächst durch Felsblöcke, dann durch eine Baumreihe und sanfte Hügelformation gekennzeichnet, auf der in der Ferne ein Burg zu erkennen ist.

Julius von Schlosser schrieb das Relief 1910 Georg Schweigger zu und verwies dabei auf die signierten Wiener Reliefs aus der Geschichte des Täufers (Kat. S 9, S 19, S 12, S 13). Zudem machte er auf die motivische und technische Nähe zum Kephalos und Prokris-Relief in Braunschweig aufmerksam. Im Ausst. Kat. Nürnberg 1962 wurde das Relief als Arbeit Georg Schweiggers mit der Datierung „um 1650“ aufgeführt. Margarete Schuster bestätigte die Zuschreibung und schlug als Entstehungszeit 1643 vor, da sie das Relief in engem Zusammenhang zu den Kephalos- und Prokris-Reliefs in Hamburg und Braunschweig sah. In der bisherigen Forschungsliteratur wurden ausschließlich motivische Bezüge zur Kunst des 16. Jahrhunderts aufgezeigt: So verwies Bode auf das Relief der schlafenden Nymphe des Monogrammisten B.G. (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung, Inv.-Nr. 7757), das jedoch bereits Schuster als mögliches Vorbild wieder zurückwies. Schuster sah vielmehr – wie bereits im Zusammenhang mit dem Kephalos- und Prokris-Relief – motivische Entsprechungen zu Cranachs Zeichnungen und Gemälden der *Ruhenden Quellnymphe*. Auf welchem Weg Schweigger über diese Figurenfindung in Kenntnis gekommen sein sollte – es existieren keine druckgraphischen Blätter von Cranachs Quellnymphe –, problematisiert sie jedoch ebenso wenig wie die Frage der ikonographischen Unterschiede. Naheliegender scheint, dass dem Bildhauer des Reliefs eine zeitgenössische Darstellung der schlafenden Diana als Anregung für sein Relief diente, wie beispielsweise die in die Zeit von 1644–52 datierte Graphik von Paulus Pontius und Wenceslaus Hollar, von der sich zahlreiche Abzüge erhalten haben. Im Vergleich zum Relief ist Diana hier zwar in einer anderen Haltung dargestellt, wobei der rechte über dem Kopf erhobene Arm wohl auf die antike Skulptur der schlafenden Ariadne im vatikanischen Belvedere rekurriert. Die Größe der Figur im Verhältnis zum Raum und die Staffelung der Landschaft sind jedoch sehr ähnlich aufgefasst. In motivischer Hinsicht deuten der mächtige Baum, unter dem Diana ruht, oder auch der geraffte Gewandärmel auf der linken Seite ihres Körper auf eine Kenntnis dieser oder vergleichbarer Darstellungen der Diana in der Landschaft hin.

Hinsichtlich der mehrfach geäußerten Nähe zu den Kephalos- und Prokris-Reliefs ist anzumerken, dass das Relief der schlafenden Diana nicht nur wesentlich größer, sondern auch deutlich tiefer ist. Dadurch weist es einen viel raumgreifenderen Charakter auf, der den Reliefs des Johannes-Zyklus nähersteht als den Tafelchen mit der Kephalos- und Prokris-Thematik. Eine Zuschreibung an Schweigger ist daher am ehesten über relieftechnische Aspekte zu leisten, wobei eine Datierung in die zweite Hälfte der 1640er Jahre realistisch erscheint. Plastische Darstellungen liegender weiblicher Akte erfreuten sich im 17. Jahrhundert großer Beliebtheit, wie die zahlreichen erhaltenen Beispiele in Sammlungen wie Braunschweig oder Wien belegen. In den meisten Fällen handelt es sich bei der Dargestellten um Diana.

## Kat. S 18

### Andromeda

Georg Schweigger zugeschrieben

**Aufbewahrungsort:** Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturengalerie, Inv.-Nr. 828

**Material/Technik:** Kelheimer Stein, in altem Rahmen, rückseitig mit Holzplatte bedeckt

**Maße:** 145 × 129 mm, mit Rahmen 150 × 170 mm



**Zustand:** Leichte Kratzer an der Oberfläche des Meeres (mittig); zweiter Zeh beschädigt, Oberfläche bestoßen; unten rechts schwarze Punkte (Material? Schmutz?)

**Provenienz:** 1835 erworben; aus der königlichen Kunstkammer

**Literatur:** Vöge 1910, S. 173, Kat.-Nr. 371; Samml. Kat. Berlin 1930, S. 91, Kat.-Nr. 828; Ausst. Kat. Nürnberg 1962, S. 118, Kat.-Nr. C 27 (Heinz Stafski); Schuster 1965, S. 97f.; Samml. Kat. Berlin 1966, Nr. 828

Das leicht hochformatige Relief mit halbrundem oberen Abschluss zeigt am rechten Bildrand eine nackte Frau im Profil, die auf einem Felsen sitzt, an den sie über Fuß- und Handfesseln angekettet ist. Ihr Körper ist halbrund ausgearbeitet. Der Felsen ist von rege bewegtem Meer umgeben, dessen Wellen kurz und gleichmäßig geformt sind und gegen den Felsen auf der gegenüberliegenden Seite schlagen. Am linken oberen Bildrand ist in der Nähe der Horizontlinie ein Meerungeheuer zu erkennen, das im Flachrelief gearbeitet ist. Dargestellt ist ein Moment aus der Erzählung um Perseus und Andromeda aus Ovids *Metamorphosen* (IV, 663–741). Wegen der Eitelkeit ihrer Mutter Kassiopeia sollte Andromeda einem Seeungeheuer geopfert werden. Dazu wurde sie an einen Felsen nahe dem Wasser gekettet. Das Relief stellt Andromeda in dem Moment dar, in dem sich das Ungeheuer nähert, ihr auf dem fliegenden Pferd Pegasus herannahender Retter Perseus jedoch die Bildfläche noch nicht betreten hat.

Das Relief wurde von Wilhelm Vöge unter den niederländischen Werken der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eingeordnet, wobei er in Erwägung zog, dass das Relief auch deutsch sein könne. Die Datierung ist irritierend, da Vöge im gleichen Eintrag darauf hinweist, dass das Seeungeheuer an dasjenige auf Jan Saenredams Andromedastich von 1601 erinnere. Ernst Bange datierte das Relief in der Folge in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts und befand, dass es sich um ein deutsches Werk handle, ohne dies jedoch zu begründen. Weihrauch brachte das Relief erstmals mit Schweiggers pagan-mythologischen Szenen in Verbindung, Heinz Stafski schrieb das Relief schließlich Georg Schweigger zu und datierte es 1640–50. Margarete Schuster zweifelte eine Autorschaft Schweiggers an, da sie in der weiblichen Aktfigur eine stärkere Anlehnung an das Rubensche Figurenideal zu erkennen meinte, als dies in anderen Reliefs Schweiggers der Fall sei. Daher sprach sie sich für einen Bildhauer aus, der sich stärker am Zeitstil orientierte, was sie für Schweigger ausschloss.

Als Vorlage für die weibliche Figur diente neben Saenredams Blatt offenbar auch ein Kupferstich Claude Mellans (1598–1688), der zwischen 1624 und 1636 in Rom entstand. Er zeigt Andromeda genau in derselben Haltung an den Felsen gefesselt wie das Relief. Selbst die charakteristische Wellenform wurde aus der graphischen Vorlage übernommen. Anders als in den Blättern Mellans und Saenredams, die auch den durch die Lüfte reitenden Perseus zeigen, ist auf dem Relief nur Andromeda mit dem Seeungeheuer dargestellt. Abgesehen von der Nähe zur graphischen Vorlage zeigt die Figur der Andromeda große Ähnlichkeit zur Susanna in Schweiggers 1641 datierten Relief *Susanna im Bade* (Kat. S 4). Diese ist jedoch teilweise vollrund ausgearbeitet und auch insgesamt in den Reliefstufen stärker differenziert als das vorliegende Relief, das nur zwei Ebenen kennt. Dies würde für eine Datierung Ende der 1630er Jahre/um 1640 sprechen. Ein Interesse an dem Thema in Nürnberg belegen auch zwei Zeichnungen Gabriel Weyers (1675–1632) von 1615 und 1620, wobei die erste sich im Bildaufbau an Hendrick Goltzius' Stich von 1583 orientiert (Jeutter 1997, S. 49–51 und Kat.-Nr. 85 und 90).

## Kat. S 19

### Aktdarstellung einer lesenden Frau (Magdalena?)

Georg Schweigger zugeschrieben

**Aufbewahrungsort:** unbekannt

**Material/Technik:** Flachrelief in Solnhofener Stein

**Maße:** 53 × 84 mm

**Literatur:** Aukt. Kat. Sotheby's 2013, Losnr. 195

Das kleinformatige Relief zeigt eine Frau, die unter freiem Himmel seitlich auf ihrer linken Hüfte ruht und ein aufgeschlagenes Buch betrachtet, das auf einer Bodenwelle vor ihr liegt. Mit der rechten Hand stützt sie sich auf der rechten Buchhälfte ab, mit der linken stützt sie ihren Kopf. Bis auf eine Halskette, die zwischen ihre Brüste fällt, ist die Frau unbekleidet. Ihre langen Haare sind zu Zöpfen geflochten, die an ihrem Kopf hochgesteckt sind. Auf den Buchseiten ist Schrift angedeutet, die jedoch nicht entzifferbar ist. Rechts neben dem Buch steht ein Salbgefäß auf dem Rasen, dahinter ist der Stamm einer Palme zu erkennen. Im Hintergrund ist im Flachrelief eine Landschaft mit einer Stadtansicht dargestellt, über der die Sonne durch die Wolken bricht.

Das Relief wurde vom Autor des Katalogeintrags Nr. 195 der Auktion bei Sotheby's Georg Schweigger zugeschrieben und in das Jahr 1634 datiert. Als Vergleichsbeispiel wurde das Kephalos und Prokris-Relief in Hamburg genannt, das einen ähnlichen Landschaftshintergrund zeigt (Kat. S 2). Die lesende Frau wurde als Maria Magdalena gedeutet.

Vor allem in der Graphik finden sich zahlreiche Darstellungen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die Maria Magdalena als Büsserin darstellen, d. h. auf der Seite lagernd und mit aufgestütztem Kopf lesend oder meditierend. In der Regel ist ihr neben dem Salbgefäß jedoch ein Kreuz als weiteres Attribut beigegeben, wie beispielsweise in einer Radierung von Wenceslaus Hollar nach Hans Holbein. Die Umgebung ist üblicherweise karg und felsig gestaltet und nicht – wie im Relief – als blühende Landschaft. Ein weiterer Unterschied in der Auffassung der Frauengestalt liegt in der Frisur: Während Maria Magdalena immer mit offenem Haar dargestellt ist, trägt die Frauenfigur im Relief eine Frisur mit hochgesteckten Zöpfen. Der Perlenschmuck im Haar sowie die Kette stehen ebenfalls der Auffassung von Magdalena als weiblichem Eremiten entgegen. Schließlich sind in anderen Darstellungen zwar oft die Brüste Magdalenas zu sehen, ein Beispiel, das sie vollständig entblößt zeigt, ist aus dieser Zeit jedoch nicht bekannt.

Der Schmuck sowie das exotische Setting unter einem Palmenbaum lassen auch eine Deutung als Venus möglich erscheinen. Das nur 45 × 71 cm große Relief einer Venus aus Solnhofener Stein in der Berliner Skulpturensammlung (Bange 1930, Nr. 7972), die eine Perlenkette und eine mit Perlenschnüren durchzogene Hochsteckfrisur trägt, erinnert entfernt an die vorliegende Arbeit. Das Relief wurde als süddeutsche Arbeit des späten 16. Jahrhunderts betrachtet und diente vermutlich als Mittelstück einer Goldschmiedearbeit.

Aufgrund des kleinen Formats, der Verwendung von Solnhofener Stein und der subtilen Darstellung des Landschaftshintergrunds und des Himmels, die den für Schweigger gesicherten Kephalos- und Prokris-Reliefs nahestehen, ist die Zuschreibung an den Nürnberger Bildhauer überzeugend.

## Zweifelhafte Werke

### Kat. S 20

Susanna und die beiden Alten

Kreis von Georg Schweigger (Theuerkauff 1974)

**Aufbewahrungsort:** Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 816

**Material/Technik:** Relief aus Alabaster

**Maße:** 101 × 80 mm

**Literatur:** Vöge 1910, S. 170 f., Kat.-Nr. 362; Bange 1928, Tf. 107; Samml. Kat. Berlin 1930, S. 83, Kat.-Nr. 833; Ausst. Kat. Nürnberg 1952, Kat.-Nr. P 106 („Art des Georg Schweigger“); Ausst. Kat. Nürnberg 1962, S. 118, Kat.-Nr. C 29 („Art des Georg Schweigger“); Theuerkauff 1974, S. 101, Anm. 114

Susanna ist auf einer Steinbank sitzend dargestellt, die sich in einem Bassin mit Wasser befindet, das nach rechts von einer Balustrade begrenzt wird. Links befindet sich der Wasserauslass in Form eines Delphins. Hinter der Balustrade stehen zwei Männer, die versuchen, Susanna das Tuch, mit dem ihre Scham bedeckt ist, wegzuziehen. Susanna wehrt sich, indem sie mit ihrem linken Arm den vorderen Mann wegstößt und mit der rechten Hand den Stoff festhält.

Wilhelm Vöge datierte das Relief in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts ordnete es als „süddeutsch (Nürnberg?)“ ein. Bange brachte das Relief in Verbindung mit Georg Schweigger („Art des Georg Schweigger“) und datiert es um 1640/50. Christian Theuerkauff schlug vor, dass es sich bei dem Relief um eine Stilvariante innerhalb des Schweigger-Kreises handle.

Im Unterschied zum Relief desselben Themas, für das Schweiggers Autorschaft gesichert ist (Kat. S 4), lässt sich hier keine graphische Vorlage identifizieren. Anders als im 1642 entstandenen Relief nach Heinrich Aldegrevers Graphik, in der die Richter Susanna aus der Ferne beobachten, ist hier der tätliche Übergriff der Alten dargestellt. Ähnliche Kompositionen finden sich bereits bei Georg Pencz, später vor allem in der niederländischen Graphik. Die Verwendung des Materials Alabaster spricht eher für eine Entstehung im niederländischen Raum.

### Kat. S 21

Junges Mädchen, vor einem Bilde der Mutter Gottes kniend

Nürnberg, in der Art des Georg Schweigger, Anfang 17. Jh.

**Aufbewahrungsort:** unbekannt

**Material/Technik:** Hochrelief in Kelheimer Stein

**Maße:** 120 × 85 mm

**Literatur:** Aukt. Kat. Lepke 1911, Nr. 46

Das Relief zeigt in Dreiviertelansicht die Ganzfigur einer jungen Frau, die mit einem langen und sehr stoffreichen Gewand bekleidet ist und mit zur Seite ausgebreiteten Armen und

gebeugten Knien nach rechts aus dem Bildfeld herausblickt. Die Haare sind zu einer aufwendigen Frisur hochgesteckt, in die Perlenschmuck eingearbeitet ist. Auch um den Hals trägt die Frau eine Perlenkette mit Medaillonanhänger. In der Mauer hinter ihr ist eine Nische mit halbrundem Abschluss eingearbeitet, in der eine Madonna mit Kind dargestellt ist. Rechts davon bricht die Mauer in der Vertikalen um und ist an dieser Stelle sowie am Sockel aus Quadern gebildet. Nach unten schließt das Relief mit einer Rankenfriesbordüre ab.

Der Autor der Katalognummer im Aukt. Kat. Lepke 1911 befand, dass die Frau die Arme flehend ausgebreitet und den Blick zum Bild der Muttergottes gerichtet habe. Stilistisch rückte er das Relief in die Nähe von Georg Schweigger.

Das Thema der Darstellung ist heute nicht identifizierbar. Mit der perlengeschmückten Frisur und der Perlenkette mit Medaillon weist die Figur motivische Ähnlichkeiten zur liegenden Frau in Wien (Kat. S 19) auf, lässt sich aber ansonsten nur schwer mit ihr vergleichen. Stilistisch steht das Relief den Arbeiten Schweiggers näher, die der Bildhauer zu Beginn der 1640er Jahre schuf, wie die Kephalos und Prokris-Reliefs (Kat. S 2 und S 5) und die Susanna im Bade (Kat. S 4). Aufgrund der ungewöhnlich stoffreichen und stark bewegten Gewandung der Frau, die sich vergleichbar in keinem der Reliefs vorfindet, die Schweigger sicher zugeschrieben werden können, ist eine Einordnung in Schweiggers Œuvre schwierig, wengleich die Verwendung von Solnhofener Stein für eine Produktion im süddeutschen Raum spricht.

## Kat. S 22

### Bildnis Albrecht Dürers

Georg Schweigger zugeschrieben

**Aufbewahrungsort:** Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.-Nr. 1932.255

**Maße:** 57 × 61 mm

**Material/Technik:** Solnhofener Stein, Reliefbüste auf rechteckigem Grund

**Beschriftung:** Auf der Rückseite: „malt in frömden landen noch schoneres alhie“

**Literatur:** Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 50 (Bernhard Decker)

Bernhard Decker schrieb das Relief Georg Schweigger zu, wengleich die weiteren für Schweigger in Anspruch genommenen Dürer-Bildnisse einem anderen Porträttypus entsprechen (vgl. Kat. S 10, S 11 und Kat. B 20). Es wird einer Untersuchung der rückwärtigen Beschriftung und eines genauen Abgleichs mit Inschriften, die für den Bildhauer gesichert sind, bedürfen, um die Zuschreibung an Schweigger zu bestätigen.

## Teil 3 – Skulpturen aus Holz

### Gesicherte Arbeiten

Kat. H 1

Abb. 213

Relief einer betenden Alten

Georg Schweigger, 1641

**Aufbewahrungsort:** Basel, Historisches Museum, Inv.-Nr. 2012.218

**Material/Technik:** Laubholz (Buchsbaum ?), nachträglich braun lasiert

Der hochovale, vergoldete Rahmen mit Rankenwerk, in dem das Relief zwischen zwei Muscheln gelegt war, wurde entfernt, da es sich um keinen Originalrahmen handelt. Er entstammt wohl dem 18. oder 19. Jahrhundert. Die Montage des Reliefs in diesen Rahmen könnte sogar erst im 20. Jahrhundert erfolgt sein, wie die Leimspuren vermuten lassen (Hinweis Wolfgang Loescher).

**Maße:** 138 mm, 102 mm, 28 mm

**Signatur und Datierung:** auf der Rückseite: Monogramm „GS“ eingeschnitten

Auf der unteren Schmalseite in Tusche: „GEORG SCHWEIGGER BILTHAUER IN NURNBERG 1641“

**Provenienz:** alter Familienbesitz der Familie Le Grand; 2012 mit einer Schenkung von Vera und Rosemarie Le Grand in den Besitz des Basler Historischen Museums gelangt.

**Literatur:** Rufenacht 2013

Das Relief zeigt das Bruststück einer betenden alten Frau im Profil, die lediglich einen schlichten Umfang trägt. Haarsträhnen, die Falten im Gesicht, Sehnen am Hals und die hervortretenden Adern auf den gefalteten Händen sind differenziert ausgearbeitet. Auch im Gesicht sind viele Details naturgetreu dargestellt wie etwa die Zunge und die faulen Zähne, die im leicht geöffneten Mund der Alten zu erkennen sind. Neben dem Motiv weist auch die Größe darauf hin, dass das Relief ursprünglich als privates Andachtsbild diente.

Bei Restaurierungsarbeiten im Jahr 2012 kamen auf der Rückseite das Monogramm und die in Tusche geschriebene Signatur samt Datierung zum Vorschein.

Kat. H 2

Abb. 212

Skulpturenschmuck für den Tucheraltar in Sankt Sebald

Georg Schweigger, 1657 oder 1658

a) Christusknabe auf der Weltkugel

**Aufbewahrungsort:** Museen der Stadt Nürnberg, Museum Tucherschloss (Dr. Hans Christoph Frhr. von Tucher Stiftung)

**Material:** Lindenholz, vergoldet

**Maße:** 187 cm

**Provenienz:** vom Tucheraltar in St. Sebald

**Literatur:** Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828), S. 75; Murr 1778, S. 42; Réé 1900, S. 203; Hoffmann 1912, S. 134 f., S. 123, Abb. 51; Ausst. Kat. Nürnberg 1952, S. 202, Kat.-Nr. Z1; Weihrauch 1954, S. 99; Schwemmer 1962, S. 56; Ausst. Kat. Nürnberg 1962, S. 117, Kat.-Nr. C 24; Schuster 1965, Katalog, S. 35, Nr. 31a; Schwemmer 1979, S. 40; Nieden 2002, S. 157

**Zeitgenössische Quellen:**

Rep. Nr. 52a, Nr. 321a Beschreibung aller Nürnbergischen Kirchen, Klöster, Kapellen, Spitäler, Pfründen, fol. 28v.:

„1658

A. eod: den 8 gbr. finng man an, den Altar /beym Tucherschen monument abzubringen.“

fol. 29r.:

„A.eod: im Juny ließen dr Herrn Tucher, den / Altar bey Ihrem monument Neu..., und / in dessen Mitte ein Tafel von M. Merian /Kunstmalern gefertigte, worinn das /Blut=bild Jesu vorgestellt, das übrige /Bildwerck gefertigte am selben, Georg /Schwaiger, Bildhauer, der schon ... Arbeit /...“

**Kunsthliteratur:**

Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828), S. 75: „Item schnitt er [...] das verguldte Christusbild, die Schlangen unter sich tretend, über dem Tucherischen Altar in besagter S. Sebalds Kirchen“

Murr 1778, S. 42: „Die schönen Zierrathen dieses Tucherischen Altars sind von Georg Schweigger 1657 gefertigt“

**Bildquellen:**

StadtAN, Repertorium E 29/II FA Tucher Nr. 1610: Tucherische Monumenta in Nürnberger und auswärtigen Kirchen (St. Sebald, Lorenz, Egidien, Frauenkirche, Heil. Geist, Kapelle in der Grasersgrasse und in Maiach, Dom zu Regensburg, Kirche zu Hersbruck u.a.), Kolorierte Handzeichnungen aus dem Ende des 18. und Anf. des 19. Jahrhunderts, 72 Blätter, 1°. Anlässlich der Neuordnung des Archivs 1937 in einem Band vereinigt von Josef Rufmüller, Buchbindermeister am Germanischen National-Museum in Nürnberg, Blatt 1 Altar in der Sebalder Kirche (Abb. 210)

Die Skulptur bekrönte ursprünglich den neuen Altar der Tucher, der sich neben der Grabstätte der Familie befand. Sie zeigt Christus als Knaben, der im Kontrapost auf einer Weltkugel steht. Während seine rechte Hand seitlich des Körpers ausgestreckt ist, so dass sich die Hand ungefähr auf Hüfthöhe befindet, ist die linke Hand nach oben abgewinkelt und scheint ursprünglich etwas gehalten zu haben.

Bereits Andreas Gulden erwähnte in seiner Schweigger-Biografie den Christusknaben, weshalb er seit langem fester Bestandteil von Schweiggers Œuvre ist. Zum Altar, über dessen ursprüngliches Aussehen eine Zeichnung aus dem späten 18. Jahrhundert Auskunft gibt (s. o.), gehörte eine Darstellung des *Ecce Homo*, die Matthäus Merian dem Jüngeren (1621–1687) zugeschrieben wird sich heute ebenfalls im Museum Tucherschloss in Nürnberg befindet (Abb. 211).

Bemerkenswerterweise erhielt Schweigger mit 87 Gulden einen höheren Lohn für den Skulpturenschmuck als Merian, dem für das Altarbild 66 Gulden ausgezahlt wurden. Chris-



troph Ritter schuf für 20 Gulden das vergoldete Laubwerk aus Blei um die beiden Säulen (Schwemmer 1979, S. 40).

b) Wappen mit Engelsköpfen

**Aufbewahrungsort:** Museen der Stadt Nürnberg, Depot

**Provenienz:** vom Tucheraltar in St. Sebald

c) Tucherwappen

**Aufbewahrungsort:** Museen der Stadt Nürnberg, Depot

**Provenienz:** vom Tucheraltar in St. Sebald

Kat. H 3

Abb. 214

Christus als Erlöser

Georg Schweigger, 1657/1659

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Sankt Sebald, Empore an der Nordseite

**Provenienz:** ursprünglich über der Kanzelstiege, danach auf dem hölzernen Abschlussgitter des südlichen Seitenschiffes

Die Kanzel, die einen polygonalen mit den Reliefs der vier Evangelisten geschmückten Korpus hatte, wurde bei der Regotisierung der Kirche im 19. Jahrhundert verdrängt

**Literatur:** Rée 1900, S. 203; Hoffmann 1912, S. 138; Weihrauch 1954, S. 99; Schuster 1965, S. 135 ff., Katalog, S. 37, Nr. 32; Schwemmer 1979, S. 38

**Zeitgenössische Quellen:**

StadtAN, Rep. F1, Nr. 14, S. 2394 f. (Schwemmer 1979, S. 38)

StadtAN B5/II, Nr. 31a (Einnahmen und Ausgaben der Renovierung der Sebalduskirche 1657–1664. Reinschrift), fol. 8r zum Jahr 1657: „Hr. Benedict Winckler läst den Predigstuel bauen: Kostet wie er jetzunden ist bej fl. 1600“

Gestiftet 1659 vom Leipziger Bürger Benedikt Winkler

**Kunstliteratur:**

Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828), S. 206

„Item schnitt er den verguldeten Zierrath zur Canzel in S. Sebalds Kirche, und das über der Canzelthür stehende verguldte Salvators Bild“

Murr 1778, S. 36

„Das schöne Schnitzwerk an der Kanzel, und das über deren Thüre stehende Salvatorsbild wurde 1657 von dem berühmten Bildhauer Georg Schweigger verfertigt“.

Die Skulptur zeigt eine Gewandfigur im Kontrapost, wobei das linke Bein der Figur das Standbein, das rechte Bein ihr Spielbein ist. Der Kopf ist zum Himmel gerichtet, wobei der Mund leicht geöffnet ist. Der rechte Arm ist nach oben gestreckt, während der linke Arm vor den Oberkörper geführt wird. Die Figur trägt ein rot gefasstes Kleid, das in der Hüfte gegürtet und an den Ärmeln etwas nach oben gerutscht ist, wodurch das hell gefasste Untergewand zum Vorschein kommt. Über die linke Schulter ist ein stoffreiches goldfarbig gefasstes Tuch gelegt,

das über den Rücken fällt und über den rechten Oberschenkel wieder nach vorne geführt wird, wo es den linken, vor dem Oberkörper gehaltenen Unterarm gelegt ist. Weihrauch und Schuster vertraten die Auffassung, dass es sich um eine Werkstattarbeit nach einem Entwurf Georg Schweigger handeln könne. Schwemmer berichtet, Schweigger „verbaute“ angeblich 1600 Gulden daran, habe aus der Lösungsstube aber nur 1400 Gulden erhalten, weshalb „manches nichts ganz ausgemacht“ (d.h. nicht vollendet) worden sei.

#### Kat. H 4

Abb. 215

#### Kruzifix

Georg Schweigger

**Aufbewahrungsort:** Graz, Barmherzigenkirche Mariä Verkündigung

**Material:** Lindenholz

**Maße:** 205 cm (Höhe); 185 cm (Spannweite der Arme)

**Erhaltungszustand:**

**Literatur:** Prangner 1908, S. 306–308; Klapsia 1934, S. 200 f., S. 204, Abb. 109; Müller 1942, S. 191 ff.; Weihrauch 1954, S. 89 f.; Steneberg 1958, S. 97; Müller 1961, S. 17; Schuster 1965, S. 13–21, Kat.-Nr. 1, S. 1 f.; Feuchtmayr/Schädler 1973, S. 113; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 212 (Bernhard Decker)

**Erwähnungen in der Kunstliteratur:**

Bormastino 1719, S. 66:

„Wann man in diese Augustiner-Kirch hinein gehet/ fallet einem gleich ein höltzenes-Crucifix in die Augen/ von dem Bettel gemacht/ als einem andern teutschen Michel Engel/ welches von dem unvergleichlichen höltzenen Creutz zu Grätz allein übertroffen wird: das Meister-Stück ist von Albert Dürer.“

Ertinger (Ed. Tietze-Conrad 1907), S. 29: „Ein Crucifix so der Kunst halber wert zu sehen“

Der Gekreuzigte hängt mit ausgestreckten Beinen und weit ausgespannten Armen am Kreuz, wobei die Füße mit einem Nagel am Kreuzesstamm geheftet sind. Der Kopf ist zur rechten Schulter geneigt. Die Proportionen sind sehr ausgewogen und anatomische Details sorgfältig ausgearbeitet, wie zum Beispiel die Rippen, die Brustmuskulatur und die Sehnen an den Armen und Beinen. Das Lententuch ist sehr voluminös gestaltet und erinnert in seiner Haltung an den Wickelschen Kruzifixus von Veit Stoß aus dem Jahr 1520 in der Nürnberger Kirche Sankt Sebald.

Der Kruzifixus wurde im 18. Jahrhundert sehr geschätzt und galt als ein Werk Albrecht Dürers, wie entsprechende Erwähnungen in der Kunstliteratur belegen. Bei einer Restaurierung 1906 wurde durch Freilegung mehrerer Farbschichten am Lententuch die Beschriftung „Georg Schweigger in Nürnberg, Anno 1633“ ersichtlich (Prangner 1908). Sie war schon in den 1960er Jahren von Margarete Schuster nicht mehr auszumachen.

Bereits Theodor Müller vermutete eine falsche Lesung der Datierung und hielt eine spätere Herstellung für wahrscheinlich. Weihrauch gab dagegen zu bedenken, dass das Kopieren eines Vorbilds für einen jungen Künstler charakteristisch sei und für die frühe Entstehung sprechen könnte. Schuster sprach sich ebenfalls für die frühe Datierung aus.

Angesichts der Größe der Skulptur ist es jedoch äußerst fraglich, dass Schweigger sie bereits im Alter von 20 Jahren anfertigte. Naheliegender scheint, dass der Bildhauer sie erst nach der Restaurierung des Wickelschen Kruzifix im Jahr 1652 schuf. Dies würde nicht nur die große formale Nähe zur Skulptur von Veit Stoß erklären, sondern würde auch mit der Nachricht von Andreas Gulden in Einklang gehen, der berichtet, Schweigger habe kurz nachdem er im Jahr 1652 einen Messing-Kruzifix geschaffen habe, „ein dergleichen Crucifix von Holz“ gemacht (Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828), S. 75).

## Schweigger zugeschriebene Werke

Kat. H 5

Abb. 208

Zwei Gefangene

Georg Schweigger oder Umkreis zugeschrieben, um 1650

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 3191 und 3192  
**Maße:** Sklave mit kurzem Haar: ca. 39 cm hoch, 48 cm tief; Sklave mit langem Haar: 36, 5 cm hoch, 54 cm tief

**Material/Technik:** Ulme, vollrund, an der Unterseite abgeflacht; Fassung: Inkarnat: weiß; Haar: braun und gold; Handschellen gold

**Zustand:** an beiden Figuren sind die Füße abgetrennt und die Fingerspitzen abgebrochen; über dem gesamten Körper verteilt finden sich Wurmfraßspuren; Sklave mit kurzem Haar: Haar ist in Kinnhöhe abgebrochen; Sklave mit langem Haar: das Haar auf der linken Seite ist angestückt

**Provenienz:** 1971–1994 München, Privatbesitz

**Literatur:** Theuerkauff 1974; Maué 1997, Kat.-Nr. 20 und 21; Ausst. Kat. Nürnberg 1998, Kat.-Nr. 20 S. 51 f. (Claudia Maué); Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, Kat.-Nr. 1201 (Johannes Arndt); Objektkatalog GNM Nürnberg, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.3191> und <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.3192> (Zugriff vom 13.05.2017)

Die zwei nackten Männer sitzen gebeugt und mit emporgerichtetem Blick auf dem Boden. An den Händen gefesselt und ihre Beine sind übereinandergeschlagen. Die Zuschreibung an Georg Schweigger oder an einen Bildhauer aus seiner Umgebung fußt auf der Physiognomie, die Parallelen zu den Reitern des Neptunbrunnens aufweisen (Abb. 234 und 235). Claudia Maué äußerte die Vermutung, dass der Auftrag zu den Sklaven im Umfeld der Festveranstaltungen zum Abschluss des Friedensexekutionsrezesses im Sommer 1650 entstanden sein könnten, auch wenn das Sklavenmotiv dem „rein irenischen Charakter“ dieser Festivitäten entgegenstünde. Es sei denkbar, dass es sich bei den Gefangenen um Teile eines kleinformatigen Triumphal-monuments handele, das Schweigger für den Pfalzgrafen Carl Gustav oder Ottavio Piccolomini geschaffen haben könnte.

## Kat. H 6

### Kruzifix mit abnehmbaren Lendentuch

Nürnberg um 1650, Georg Schweigger zugeschrieben

**Aufbewahrungsort:** Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 9893

**Material:** Birnbaumholz

**Maße:** 30 × 29 cm

**Literatur:** Samml. Kat. Wien 1935, S. 131, Nr. 46.8 („Georg Schweigger?“); Müller 1942, S. 197 f.; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 162 (Bernhard Decker); Objektdatenbank KHM Wien, [www.khm.at/de/object/b3f2403e8a/](http://www.khm.at/de/object/b3f2403e8a/) (Zugriff vom 12.07.2017)

Erstmals brachten Leo Planiscig und Ernst Kris den Kruzifixus im Samml. Kat. Wien 1935 mit Georg Schweigger in Verbindung. Bernhard Decker zufolge handelt es sich um den einzigen Kruzifixus im kleinen Format, der für Schweigger in Anspruch genommen werden könne. Vorbild ist der Kruzifixus von Veit Stoß im St. Sebald in Nürnberg.

## Kat. H 7

Abb. 110

### Christus am Ölberg / Salvator

Georg Schweigger zugeschrieben

**Aufbewahrungsort:** Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. KK 116

**Material:** Buchsbaum

**Maße:** 40 cm hoch, 29,3 cm breit

**Literatur:** Fleischhauer 1976, S. 71 und S. 73 f.; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 79 (Herbert Beck und Bernhard Decker); Stüwe 1998, S. 47, Anm. 130

Das Relief zeigt die nach links gewandte Büste eines bärtigen Mannes mit langem lockigen Haar, der den Blick zum Himmel richtet und die Hände zum Gebet gefaltet hat. Damit entspricht er der Darstellungsweise des betenden Christus am Ölberg. Werner Fleischhauer identifizierte das Relief mit einem 1670 im Inventar der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg erwähnten geschnitzten Salvator von Dürer. Herzog Eberhard III. hatte sie 1669 für die beträchtliche Summe von 80 Gulden vom Nürnberg Agenten Johann Negelein (1634–90) erworben. Während Fleischhauer das Werk für eine Fälschung aus dem Zeit um 1600 hielt, äußerte Rainer Stüwe die Vermutung, dass es sich um eine Arbeit Georg Schweiggers handelt. In seiner Gestaltung und im Bildausschnitt steht es dem signierten Relief mit der betenden Alten nahe (Kat. H 1), ist jedoch mehr als doppelt so groß.

## Kat. H 8

Abb. 164 a–c

### Medaillon mit dem Bildnis Albrecht Dürers

Georg Schweigger zugeschrieben

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. 2884 (nicht auffindbar)

**Material/Technik:** Buchsbaumholz

**Maße:** 72 mm Dm

**Zustand:** Ritzungen (laut Bernhard Decker willkürlich angebracht, um Abnutzung vorzutäuschen)

**Beschriftung:** auf der profilierten Rahmung in eingeschnittener Antiqua: „IMAGO ALBERTI DURERI AETATIS SUAE LVI.“; auf der Rückseiten abnehmbarer Deckel, außen mit Dürermonogramm, innen mit **Signatur:** „GEORG SCHWEIGGER“

**Literatur:** Ausst. Kat. Nürnberg 1962, Nr. C 37; Schuster 1965, S. 44–47, Nr. 4; Ausst. Kat. Nürnberg 1971, Kat.-Nr. 79 (Peter Strieder); Ausst. Kat. Frankfurt 1981, S. 118, Kat.-Nr. 63 (Bernhard Decker); Rasmussen 1982, S. 242; Theuerkauff 1982, S. 56; Mende 1983, S. 280; Objektkatalog GNM Nürnberg, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.2884> (Zugriff vom 15.05.2017)

Als direkte Vorbilder erkannte Peter Strieder die 1527 entstandene Dürer-Medaille von Matthes Gebel und den Holzschnitt des Erhard Schön (Abb. 93).

Ein Zitat dieses Porträttypus findet sich auch in einem signierten Relief Schweiggers, der *Johannespredigt* in Braunschweig (Kat. S 11). Auch die Medaillons aus Metall, die mit Schweigger in Verbindung gebracht werden (Kat. B 20) entsprechen diesem Typus.

Matthias Mende äußerte den Verdacht, dass es sich bei dem Medaillon aus Buchsbaum um eine neuzeitliche Fälschung handeln könnte. Zuletzt wurde das Medaillon wieder als Werk Georg Schweiggers angesehen und um 1635 datiert.

## Kat. H 9

### Medaillon mit dem Bildnis Kaiser Maximilians

Georg Schweigger zugeschrieben

Datierung umstritten: 2. Hälfte 17. Jh. (Decker), 19. Jh. (Theuerkauff)

**Aufbewahrungsort:** Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. o. Nr.

**Technische Daten:** Buchsbaumholz, 92 mm Dm

**Literatur:** Ausst. Kat. Frankfurt 1981, Kat.-Nr. 68 (Bernhard Decker); Pollard 2007, S. 749

Das Porträt weist große Ähnlichkeiten zu den Exemplaren aus Metall auf (Kat. B 19), weshalb es sich um eine Kopie der entsprechenden Schweigger-Medaille handeln könnte.

## Kat. H 10

### Kruzifixus

Georg Schweigger?

**Aufbewahrungsort:** Frankfurt, Liebieghaus, Inv.-Nr. St. P 611

**Material:** Buchsbaum mit transparentem Überzug

**Maße:** 36,8 cm H., 14,5 cm B., 6,5 cm T.

**Signatur:** auf der Rückseite des Lententuchs: „G. S.“

**Provenienz:** 2005 aus Privatbesitz durch das Städel erworben

**Literatur:** Städel-Jahrbuch 2009, S. 344–346 (Maraike Bückling)

Der Kruzifixus unterscheidet sich in mehreren Aspekten von den großplastischen Versionen, die für Schweigger gesichert sind (Kat. H 4 und Kat. B 16). Zum einen weist der Körper eine leichte Biegung nach rechts auf und sind die Arme stärker nach oben als zur Seite ausgestreckt. Weiterhin ist das Lententuch mit einem Strick gehalten und fällt in einfachen Falten an der Seite herab und ist die Dornenkrone nicht gewunden, sondern geflochten.

Maraike Bückling wies darauf hin, dass die nach oben ausgestreckten Arme auch in Darstellungen des Gekreuzigten von Rubens und Duquesnoy anzutreffen seien und in der Skulptur bei Georg Petel, während der Kopftypus, der lang gestreckte Rumpf und die geraden Beine auf die Kruzifixe von Veit Stoß zurückweisen würden. Auch wenn Bückling aufgrund des Monogramms Georg Schweigger als Bildhauer des Kruzifixes in Betracht zog und darauf hinwies, dass Detailliertheit, Präzision und Plastizität der Oberflächenbehandlung mit derjenigen von Schweiggers Bildnismedaillons vergleichbar seien, wies sie eine Einordnung in sein Werk zurück, weil die gesicherten Kruzifixe nicht mit der Frankfurter Skulptur in Einklang zu bringen seien.

Angesichts der breiten Kenntnis und Anwendung zeitgenössischer Graphik, die für Schweiggers kleinformatige Reliefs nachgewiesen werden konnte, und der Spannbreite von Reliefs, die sich eng an einer Vorlage orientieren, und Reliefs, die mit der Aufnahme vielfältiger Einflüsse spielen, muss jedoch in Erwägung gezogen werden, dass Schweigger auch bei seinen Kruzifixen über ein breiteres Repertoire verfügte als bislang angenommen.

Der Schwung der Serifen der Signatur am Lententuch weisen Ähnlichkeiten zu den entsprechenden Buchstaben in der Signatur auf der Rückseite des Medaillons mit dem Bildnis Albrecht Dürers aus Buchsbaum auf (Kat. H 8), dessen Authentizität jedoch umstritten ist.

## Kat. H 11

### Gussmodell für einen Bronze-Kruzifixus

Georg Schweigger zugeschrieben

**Aufbewahrungsort:** New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr. 64.101.1555

**Material:** Lindenholz, Reste alter Fassung

**Maße:** H 28 cm



**Literatur:** Samml. Kat. New York 1962, S. Ivi und S. 35, Tf. 154, Abb. 165; Schuster 1965, S. 180–182; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 164, S. 261 (Bernhard Decker); Aukt. Kat. Grisebach 2017, Los 233 (Hartmut Krohm)

Der Kruzifixus zeichnet sich durch die gestreckten Gliedmaßen, ein voluminöses Lendentuch und eine stark eingeschnürte Taille aus. Er wurde 1962 erstmals publiziert und dabei von Yvonne Hackenbroch Georg Schweigger zugeschrieben. Ihr zufolge handelt es sich um eine verkleinerte Kopie des Kruzifixus von Veit Stoß, der 1520 von Nicolas Wickel für die Nürnberger Kirche St. Sebald in Auftrag gegeben wurde und sich heute in St. Lorenz befindet. Weiterhin rief sie in diesem Kontext ins Gedächtnis, dass Schweigger eben diesen Kruzifixus restauriert habe und Doppelmayr über Schweigger berichtet habe, dass dieser auch viele Kruzifixe kleineren Formats hergestellt habe und den Kruzifix von Stoß gekauft hätte, wenn dies möglich gewesen wäre. Margarete Schuster sah die Nähe zum Wickelschen Kruzifixus von Veit Stoß dagegen nicht und wies die Einordnung in Schweigger Œuvre zurück. Vielmehr lehne sich die New Yorker Skulptur an Kruzifixdarstellungen Hans Leinbergers (um 1475/1480–1531) an.

Hartmut Krohm sprach sich im Zusammenhang mit einer bronzenen Fassung (Kat. B 27), die 2017 über den Kunstmarkt bekannt wurde, wiederum für eine Einordnung in das Œuvre Georg Schweiggers aus.

## Kat. H 12

Heiliger Sebastian

Georg Schweigger zugeschrieben, 1. Drittel des 17. Jahrhunderts

**Aufbewahrungsort:** Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. MV 206

**Material:** Buchsbaum

**Literatur:** Ebert-Schifferer 1993; Decker 1998

Bernhard Decker schrieb die Statuette aufgrund von stilistischen Gründen Georg Schweigger zu. So sah er beispielsweise in der Gestaltung der Locken des Sebastian oder des Faltenwurfs des Lendentuches Parallelen zu Skulpturen, die für Schweigger gesichert sind.

## Teil 4 – Verlorene und unausgeführte Werke

### Kat. V 1

Relief mit Darstellung der Geburt Johannes des Täufers

Joachim von Sandrart berichtet, zwei Tafeln mit der Geburt Johannes des Täufers auf der Auktion in Amsterdam gesehen zu haben:

„Seine erste Werke hab ich zu Amsterdam gesehen/ da er Bildet die Geburt S. Johannis Baptistae in zweyen steinernen Täftelein die Geburt S. Johannis des Tauffers mit allen zugehörigen Personen in Bildern einer Spannen hoch/ so zierlich/ wol und fleißig vorgestellt/ daß ich dergleichen Arbeit in Stein niemals gesehen/ dannenhero auch in einem Ausruff daselbst/ durch die Mänge der Liebhabere/ derselben auf 300. und 400. Gulden getrieben worden.“

Heute ist jedoch nur noch ein Relief mit der Darstellung der Geburt des Johannes bekannt, das Relief im British Museum in London (Kat. S 5).

## Kat. V 2

Relief in Meiningen

**Literatur:** Wessely 1884, S. 1.

## Kat. V 3

Büste der schwedischen Königin Christine

Pendant zur Büste des Pfalzgrafen Karl Gustav von Zweibrücken-Kleeburg, des späteren Königs Karl X: Gustav von Schweden (Kat. B 16)

**Provenienz:** 1652 Kunstkammer der Königin Christina  
Königliche Bibliothek Stockholm, Handschrift, S. 4a, S. 1 (Inventar der Kunstkammer der Königin Christina 1652): Rubrik: „Große und kleine Abbildungen aus Kupfer“,  
Nr. 11 Köngl. Maj. Königin Christinae Figur aus Kupfer“  
**Literatur:** Steneberg 1958, S. 102–104; Schuster 1965, S. 121f.; Hauschke 2002, S. Anm. 49; Neville 2009, S. 90, Anm. 64

Erstmals wies Karl Erike Steneberg darauf hin, dass in den Abrechnungen des Kämmerers Daniel Bengtsson Uttermark, die in die Zeit von Karl Gustavs Aufenthalt in Nürnberg datieren, auch ein Bild „ihrer königlichen Majestät“ Erwähnung findet. Kristoffer Neville machte deutlich, dass die Büste der Christina mit größter Wahrscheinlichkeit ebenfalls in Drottningholm war. Als Indiz dafür wertet er die Tatsache, dass sich von der Plinthe, die offenbar passgenau zur Basis der Büste gefertigt wurde, eine zweite Fassung erhalten hat, welche heute Georg Petels Büste von Gustav Adolf stützt.

## Kat. V 4

Projekt für ein Friedensmonument in Nürnberg

**Literatur:** Mummenhoff 1902; Weihrauch 1954, S. 104f.; Schuster 1965, S. 138f.; Samml. Kat. Nürnberg 1997, S. 81f. (Claudia Maué)

**Dokumente:**

Bayerisches Staatsarchiv Nürnberg, Nürnberger Ratsverlässe Nr. 2374, fol. 46r., Samstags, 20. July 1650

(...) Schließlich soll man auch/Joh. Carls Zeugmaistro/Leonhardt Hauern und/Georg Schweiggern aufftragen/unterschiedliche Entwurff/und abriß fürderlich zu mac-/hen was für eine Frie-/densgedächtnis, so wohl/alhier in der Stadt als bey/St. Johannis auffzurichten/sein möchte, alles widerbringen/ferner rätzig zu werden.

Montags, 29. July, fol 68v.

Ihro F(ürstlich) Gn(aden) (...) auch den Schweickhard, Bildhauerm aufwar-/ten zu lassen, damit Er eines und/anderen Fallß do von nöthen, der/structuræ halben mehreren bericht/erstatte.

Über das Aussehen des geplanten Denkmals haben sich keine Informationen erhalten. Die von mehreren Autoren geäußerte Vermutung, beim Neptunbrunnen handele es sich um die verspätete Ausführung des Friedensdenkmals, wurde bereits von Weihrauch entkräftigt.

**Kat. V 5**

**Skulpturenschmuck für die Ehrenpforte zum Einzug Kaiser Leopolds 1658 in Nürnberg**

**Literatur:** Rée 1900, S. 203; Bechtold 1923/24, S. 13; Weihrauch 1954, S. 98 f.; Steneberg 1958, S. 97; Schuster 1965, S. 128–130; Ausst. Kat. Berlin 1995, S. 547, Anm. 13.

Das Aussehen der Ehrenpforte ist nur durch einen Kupferstich Peter Troschels (Abb. 207) sowie einen Rechnungsbeleg dokumentiert. Demnach lieferte Schweigger die bekrönenden Figurengruppen, die vier Wappenschilde über den Seitentoren, mit acht sitzenden Putten als Wappenhaltern sowie die Wappenschilde über dem mittleren Portal mit ihren Kronen. Bechtold erwähnt das Dokument im Staatsarchiv Nürnberg, nach dem Schweigger, Ritter und Pfründt zusammen 1329 fl. gezahlt wurden. „Spezificatio der Vnkosten zur Verfertigung vnd auffrichtung der Ehrenpforten gangen“ und verweist auf die Einzelaufstellung Georg Schweiggers über die für die Ehrenpforte gefertigten Figuren und „Schilde“. Er merkt an, dass nicht angegeben sei, welche der Arbeiten ihm oder seinen Mitarbeitern zufielen. Bechtold nimmt an, dass sich folgender Eintrag auf Pfründt bezieht:

„Die drey grosen Bildter zu machen eines 10 Schuh die bedeutent Figur Ihr Kayserl. Mayst. Contterfeth und ihres verstorbenen Herrn Vatter Seel. Das dritte ein Kniendts weibs bildt Germania für Ein Stück 100 fl., tut Reichsthaler 200.“

Holzfigur eines Flussgottes

1970 im italienischen Kunsthandel befindlich, Georg Schweigger zugeschrieben

Blattkranzmotiv

**Dokumente:**

Bayerisches Staatsarchiv Nürnberg, Nürnberger Stadt-Rechnungsbelege, 54a II, Rep. Nr. 912/2 (zit. n. Schuster 1965, S. 233):

„Waß mir Endts Unterschrieben von Ihro Herrlichkeit Herrn Friedrich Volckamer wohl verordneten Stadtbauherrn zu der Ehrenpforten ist angedingt und bestellt worden wie volgt, den 2. Marti A° 1658.

Erstlich 8 sizente Kindtlein eines zu 5 Schu und 4 grose Schildt sambt den Cronen einen 5 ½ Schuh hoch über die klein portal der Ehrenpforten gehörig. Den verdienst daran zweij Kindtlein sambt ein Schild 50 Rthl. thut zusammen	Rthl. 200,-
Vier Sklaven od. gefangene unter die vier Monarchien ein Bildt auf 8 Schuh. Für ein Bildt 50 Rthl. thun zusammen alle 4	Rthl. 200,-
Mehr hat mir ihr Herrlichkeit zum andernmal angedingt zween grose Schildt einen zu 9 Schuh sambt einer Kayserlichen und Böhmischen Cron über daß mitlere portal der Ehrenpforten. Den Verdienst für ein stück Schildt und Cron 50 Rthl. thut zusammen	Rthl. 100,-
Mehr die vier Monarchien wieder zugericht darunter zween mit groser müh und Arbeith sind erhalten worden, daß sie nicht heten von newen wider müssen gemacht werden für eines 25 Rthl.	Rthl. 100,-
Zum driten mal ist mir von ihr Herrlichkeit angedingt und bestellt worden Die dreij grosen Bildter zu machen eines 10 Schuh die bedeutent figur Ihr Kaijserl. Maijsts. Contterfeth und ihres verstorbenen Herrn Vatter seel. daß drite ein Kniendts weibs bildt Germania für ein stück 100 fl.	Rthl. 200,-
Thut zusamen	Rthl. 800,-
Davon empfangen von Ihro Herrlichkeit H. Friedrich Volckamer auf dreij Posten fl. [ausgebessert] 575 (?) Georg Schweigger Bilthauer“	

Peter Troschel, Ansicht der Ehrenpforte in der Nürnberger Burgstraße, Kupferstich, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HB 27060, Kaps. 1217 (Abb. 207).

**Erwähnungen in der Kunstliteratur:**

Meyer 1667 (Ed. 1693), S. 543: Und weiln sich Ih. Ih. Fuerstl. Fuerstl. Gn. Gn. der Frau Margraefin von Onolzbach und Wuertenberg/ auch Dero-Wol-Adeliches Fraunzimmer/in dem Tezlischen Hauß am Herrenmarckt/ in grosser Anzahl an den Fenstern befunden/ haben Ihre Kayiserliche Majestaet mit ganzem Leib sich gegen denenselben geneigt/ sonderlich aber bey der auffgerichteten sehr kostbaren Ehren-Pforten/ welche mit sinnreichen Emblematicus und kuenstlichen Bildern trefflich gezieret gewesen/ etwas still gehalten/ und selbige mit ihren Fguren wol betrachtet/ auch auff derselben die gehaltene Instrumental- und Vocal-Music fleissig angehoeret: Folgendes darauff biß zum Oelberg/ unter der Vesten/ allwo mit dem Himmel ferners nicht fortzukommen gewest/ sich ohne Himmel vollends in das Schloß begeben/ [...]

## Kat. V 6

Guss des Reiterdenkmals für Kaiser Leopold I. in Klagenfurt

**Literatur:** Pühringer-Zwanowetz 1965

Aus den frühen 1660er Jahren hat sich ein Kostenvoranschlag des Bildhauers für den Guss eines monumentalen Reiterdenkmals erhalten.

**Dokumente:**

Brief von Jodocus Herman Uhlich, Sekretär in der deutschen Kanzlei in Nürnberg an König Friedrich III. von Dänemark, datiert den 20. Juni 1665

Vgl. Q 11

Kostenvoranschlag für ein Reiterdenkmal

Vgl. Q 12

## Kat. V 7

Medaillon mit dem Bildnis Willibald Pirckheimers

**Material:** Buchsbaumholz

**Provenienz:** Berlin, Schloss Friedrichshof, im 2. WK zerstört

**Literatur:** Samml Kat. Berlin 1896, S. 19 und Abb. S. 21; Klapsia 1934, S. 202; Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, Katalog, S. 7; Theuerkauff 1981, S. 129; Mende 1983, S. 283; Kranz 2001/02, S. 136, Anm. 22

Laut Schuster könnte es sich bei dem Medaillon um ein eigenhändiges Werk Schweiggers handeln. Anlass zu dieser Einschätzung gaben Schuster die großen Ähnlichkeiten zum Bronze-Medaillon (Kat. B 3)





# Katalog der Porträts des Bildhauers

## Kat. P 1

### Bildnis des Georg Schweigger im Alter von 45 Jahren

Johann Paul Auer zugeschrieben, 1658

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg, Gemälde- und Skulpturensammlung, Inv.-Nr. Gm 0180

**Material/Technik:** Öl auf grundiertem Kupfer

**Maße:** 275 × 188 mm

**Inschriften:** auf der Rückseite von nicht originaler Hand: »Georg Schweigger/Bildhauer in Nürnberg/alt 45 Jahr/gem J.P. Auer/1668«

**Literatur:** Ausst. Kat. Nürnberg 1962, S. 66, Kat.-Nr. A 167; Schuster 1966, S. 9; Samml. Kat. Nürnberg 1995, S. 31 f., Kat.-Nr. 5; Kanzenbach 2007, S. 338 f. und Abb. 170; Ausst. Kat. Nürnberg 2012, Kat.-Nr. 20 (Andreas Curtius)

Georg Schweigger ist als ein Mann mittleren Alters dargestellt, der unprätentiös bekleidet an einem Pfeiler steht, hinter dem sich nach rechts ein Landschaftsprospekt öffnet. Er trägt nur Hemd und Hose, Seinen rechten Arm hält er auf Hüfthöhe mit geöffneter, dem Betrachter zugewandter Handinnenfläche, während er mit der linken Hand etwas greift, das sich nicht genauer bestimmen lässt. Er trägt lange braune Haare und einen dünnen Oberlippenbart, charakteristisch ist der leichte Silberblick.

Die rückwärtige Beschriftung ist fehlerhaft, da Schweigger im Jahr 1668 nicht 45 Jahre, sondern bereits 55 Jahre alt war. Der Autor von Ausst. Kat. Nürnberg 1962 ging davon aus, dass die Altersangabe korrekt, das Gemälde also 1658 entstanden ist, da Johann Paul Auer von 1660–1670 eine Reise durch Süddeutschland, Italien und Frankreich unternahm. Andreas Curtius erwähnte im Ausst. Kat. Nürnberg 2012 ebenfalls die Wanderschaft des Malers und dass sich dieser erst 1670 wieder in Nürnberg niedergelassen habe, ohne die an eine solche Aussage verknüpfte Problematik aufzuzeigen. Dafür, dass die Angabe „1668“ korrekt ist, spricht wiederum, dass auch die Bildnismedaille (Kat. 2) in dieses Jahr datiert und der Bildhauer zu diesem Zeitpunkt bereits große Teile des Neptunbrunnens fertiggestellt hatte.

Annette Kanzenbach hat darauf hingewiesen, dass sich das Bildnis von anderen Bildhauerporträts unterscheidet, da es nicht durch die Darstellung von Attributen wie Werkzeuge oder skulpturale Arbeiten auf die Profession des Bildhauers verweise, sondern lediglich durch die Nacktheit der Arme, die durch den kunstvoll verknöteten Ärmel besonders betont wird.

## Kat. P 2

### Ovale Bildnismedaille mit Georg Schweigger im Alter von 55 Jahren

Georg Daniel Rötenbeck (?), 1668

Kein Exemplar mehr nachweisbar.

Abbildung in: Doppelmayr 1730, Tf. XIV (Abb. 24)

**Literatur:** Mummenhoff 1902, Abb. S. 47; Schuster 1965, S. 10

**Erwähnungen in der Kunstliteratur:** Imhof 1782, S. 214, N. 45:

„Eine einseitige, ovalfoermige Medaille, von poussirter Arbeit, der Hoeh nach reichlich elfter, der breiter nach aber reichlich siebender Groesse, auf Georg Schweiger, vom Jahr 1668. Die V. S. zeigt das lingekehrte Brustbild, Georg Schweigers, im Profil, mit bloßem Haupte, und langen krausen Haarlocken, in alter Kleidung nach damahliger Art, mit Baendern auf der Schulter, und einer Spizen Halsbinde. Auf dem Abschnitt des rechten Armes stehet einwaerts gestochen GDR das ist: Georg Daniele Rötenbeck. Die unten rechter Hand anfangende Umschrift heißt GEORG. SCHWEIGER. ANNO. 1668. Zuletzt ist noch eine Blume zu Ausfüllung des Raumes angebracht. Zu aeusserst ist ringesherum ein glatter Zirkel. Die R. S. ist ganz leer.“

## Kat. P 3

### Bildnis Georg Schweiggers im Alter von 60 Jahren

Johann Paul Auer, um 1673

**Aufbewahrungsort:** Nürnberger Privatbesitz

**Literatur:** Ausst. Kat. Braunschweig 1980, Kat.-Nr. 28 d); Samml. Kat. Nürnberg 1995, S. 31 f., Kat.-Nr. 5; Kanzenbach 2007, S. 339, Anm. 1282.

Versuche, den heutigen Standort des Gemäldes herauszufinden, blieben erfolglos. Da Andreas Tacke im Samml. Kat. Nürnberg 1995, S. 31 f., Kat.-Nr. 5 schrieb, er habe den Hinweis auf den Aufbewahrungsort Karl-Heinz Schreyll zu verdanken, wurde Andreas Tacke kontaktiert, der jedoch keine weiteren Auskünfte geben konnte (E-Mail vom 09.10.2015). Daniel Hess vom Germanischen Nationalmuseum teilte der Verfasserin am 13.10.2015 per E-Mail mit, dass in den Museumsunterlagen ebenfalls keine weiteren Informationen zum aktuellen Aufbewahrungsort enthalten seien.

Das Gemälde diente als Vorlage für den Nachstich von Georg Christoph Eimmart d. J. (Kat. P 4). Johann Paul Auer hatte bereits das früheste bekannte Bildnis des Nürnberger Bildhauers (Kat. P 1) gemalt.

Kat. P 4

Abb. 6

Bildnis Georg Schweiggers im Alter von 60 Jahren

Christoph d. J. Eimmart nach einem Gemälde Johann Paul Auers (Kat. 3), 1673 oder später

**Technik:** Kupferstich

**Maße:** Platte: 22,5 × 15,5 cm

**Signatur:** Joh(ann) Paul Auer pinxit. G. C. Eimmart scul(psit).

**Beschriftung:**

Georg Schweigger. AEtat: 60.

Diß: ist der Mann, den ja so mancher Fürst begrüßt.

Ob vieler Wissenschaft wormit er ausgerüst:

Metall, Holz, Stein und Bein, die machen von Ihm reden,

Sein Kunst und Ehren-Ruhm, wird selbst der Tod nicht töden.

Zu wolverdienten Ehren schrieb es seinem werthen freund

Polyanthus.

**Literatur:** Ausst. Kat. Berlin 1966, S. 42, Kat.-Nr. 32; Ausst. Kat. Braunschweig 1980, S. 105, Nr. 28d; Ausst. Kat. Göttingen 1987, Kat.-Nr. 157

Der Stich zeigt Georg Schweigger als Halbfigur nach rechts, vor einem Tisch stehend. Die Linke stütze sich auf den Totenkopf, der vor ihm auf dem Tisch liegt, die Rechte weist aus dem Bild auf den Betrachter.

Es existieren zwei Versionen: Das Medaillon im Hintergrund zeigt einmal das Schweigger'sche Familienwappen, einmal eine figürliche Darstellung, die nicht weiter identifiziert werden kann. Am linken Bildrand ist ein Baum zu erkennen, auf dem Boden kauert eine Figur, dahinter steht ein Mann. Bei dem Verfasser des Bildgedichts, Polyanthus handelt es sich um Johann Leonhart Stöberlein (1636–1696), der ab 1672 Mitglied des Pegnesischen Blumenordens war.

Exemplare mit Schweigger'schem Familienwappen:

Kat. 4 Ex. 1

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Porträtsammlung, Inv.-Nr. PORT\_00079825\_01

Kat. 4 Ex. 2

Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. II,416,10

Kat. 4 Ex. 3

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Inv.-Nr. A 19996

Kat. 4 Ex. 4

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung (Paul Wolfgang Merkel'sche Familienstiftung), Inv.-Nr. MP 21977, Kapsel-Nr. 377

**Kat. 4 Ex. 5**

Stift Göttweig, Graphisches Kabinett

Exemplare mit figürlichem Schild:

**Kat. 4 Ex. 6**

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Inv.-Nr. PORT\_00013841\_01

**Kat. 4 Ex. 7**

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Inv.-Nr. A 19995

**Kat. P 5**

Bildnis Georg Schweiggers im Alter von 60 Jahren

Unbekannter Künstler, um 1673/80

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 2150

**Material:** Wachs, polychromiert, Seide

**Maße:** 23 × 17 cm

**Beschriftung:** Georg Schweiger.

**AETAT:** 60.

**Rückseite:** Aufgeklebter Zettel des 19. Jahrhunderts mit Angaben zur Geschichte des Nürnberger Neptunbrunnens

**Provenienz:** erworben 1909, Geschenk von Wolfgang und Emma Nerreter, Nürnberg

**Literatur:** Josephi 1910, Nr. 709, S. 397; Ausst. Kat. Nürnberg 1962, S. 115, Nr. C 12; Ausst. Kat. Berlin 1966, Nr. 32, S. 42; Pechstein 1976, S. 102; Maué 1997, S. 83, Kat.-Nr. 22; Ausst. Kat. Nürnberg 1998, S. 178, Nr. 117 (Frank M. Kammel); Samml. Kat. Nürnberg 2010, S. 405, Kat. 186, Abb. 411; Objektkatalog Germanisches Nationalmuseum, <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Pl.O.2150> (Zugriff vom 17.08.2016)

Das Wachsrelief gibt vereinfachend den Kupferstich von Georg Christoph Eimmart d. J. wieder (Kat. P 4).

Pechstein schlug vor, dass es sich bei dem Wachsrelief um eine Freundesgabe von Schweiggers Mitarbeiter Christoph Ritter handelt. Nach Frank Kammel könnte es sich um die Freundesgabe eines Nürnberger Künstlers an seinen erfolgreichen Kollegen oder um ein Erinnerungsstück handeln.

## Kat. P 6

### Bildnis Georg Schweiggers

Gottfried Kneller, 1674

**Aufbewahrungsort:** Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Inv.-Nr. 613

**Material:** Leinwand, oval

**Maße:** 98 × 67,5 cm

**Bezeichnung:** auf der Rückseite (unter der Doublierung): G. Kniller f. // 1674; sowie No. 398 // 100 thl, und: :NO78o.

**Provenienz:** seit 1710 in Salzdahlum nachweisbar; 1811 von Salzdahlum erst in das Schloss (H 80, 30), dann in das Museum in Braunschweig gebracht (H80, 31, 32, 76a)

**Dokumente:** H 5 1744/1779, fol. 61 v.; Querfurt 1710, fol. C4r; Verzeichnis 1776, S. 14, Nr. 5; Parthey 1863, Bd. 1, S. 666, Nr. 24, Verzeichnis 1868, S. 6, Nr. 57

H 5 (1744), fol. 61 v. „Kneller, Godfried, Ein portrait. so der Berühmte Schweiger seyn soll, und zu Nurenberg gewont hat“

1776 „Ein Mann mit einem Gewande, welches er an sich ziehet“

**Literatur:** Samml. Kat. Braunschweig 1900, S. 413; Thieme/Becker Bd. XX, 1928, S. 598 (C. Baker); Bildniskatalog 1932 (Ostfalen), Heft 1, S. 29; Ausst. Kat. Berlin 1966, Kat.-Nr. 32 (Rüdiger Klessmann); Verzeichnis Braunschweig 1969, S. 82; Ausst. Kat. Warschau 1974, Nr. 25; Ausst. Kat. Braunschweig 1975, Nr. 26 (Rüdiger Klessmann); Hamman 1975, S. 541; Ausst. Kat. Braunschweig 1978, S. 86; Nicolaus 1979, S. 133, Abb. 157; Ausst. Kat. Braunschweig 1980, Kat.-Nr. 28; Stewart 1983, S. 9–11, S. 128, Kat.-Nr. 656; Sumowski 1983, Bd. 3, Nr. 984; Klemm 1986, S. 320; Ausst. Kat. Braunschweig 1988, Nr. 13; Samml.-Kat. Braunschweig 1989, S. 154 f., Kat.-Nr. 613 (Joachim Jacoby); Kanzenbach 2007, S. 339, Anm. 1282

Rüdiger Klessmann verwies im Ausst. Kat. Berlin 1966 auf die Erwähnung des Gemäldes im handschriftlichen Gemälde-Verzeichnis von Anton Friedrich Harms von 1744, in dem es heißt „Kneller, Godfried, Ein portrait so der Berühmte Schweiger seyn soll, und zu Nurenberg gewont hat“ und vergleicht das Braunschweiger Gemälde mit dem Kupferbild von Johann Paul Auer (Kat. P 1) und sowie dem beschrifteten Bildnisstich Georg Friedrich Eimmarts d. J. (Kat. P 4) und kommt angesichts der weitgehenden Übereinstimmung zu dem Schluss, dass an der Identifizierung des Dargestellten mit Georg Schweigger festgehalten werden darf. Kanzenbach wies auf das Fehlen von Attributen hin, die auf die Profession des Dargestellten hindeuten und das Bildnis von anderen Bildhauerporträts der Zeit unterscheiden. Joachim Jacoby machte im Ausst. Kat. Braunschweig 1988 auf die äußerst flüssige Malweise und das helle, nur bräunliche Tonstufen nutzende Kolorit aufmerksam, das in Knellers Œuvre isoliert steht und möglicherweise von einem Einfluss der zeitgenössischen venezianischen Malerei zeugt.

Das Gemälde ist von besonderer Bedeutung, weil die Originalität der Jahreszahl 1674 bedeuten würde, dass sich Schweigger 1674 in Venedig aufhielt (Ausst. Kat. Braunschweig 1978, S. 86).

## Kat. P 7

### Bildnis Georg Schweiggers

Johannes van Somer (1645–1699)

**Literatur:** Wessely 1869, Nr. 29; Thieme/Becker, Bd. XXXI, S. 263 (Autor: M.D.H.) erstmals Identifizierung des Dargestellten mit Georg Schweigger); Hollstein Dutch and Flemish, Bd. XXVII, 149.167; Rijksmuseum Collection Database, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.46417> (Zugriff vom 20.10.2022)

Es sind zwei Exemplare bekannt:

#### Kat. P 7 A

**Aufbewahrungsort:** Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1909-112

**Technik:** Mezzotinto

**Maße:** 246 × 170 mm

**Datierung:** 1689–1700

**Beschriftung:** in roter Kreide: ‚GEORGIUS SCHWEIGGER + 1689.‘ Sammlermarke, gestempelt

**Provenienz:** seit 1909 in Museumsbesitz

#### Kat. P 7 B

**Aufbewahrungsort:** London, British Museum, Inv.-Nr. 1838,0420.108

**Technik:** Mezzotinto

**Beschriftung:** mit roter Tinte: ‚Vansomer fecit‘.

**Maße:** 245 × 168 mm

**Datierung:** 1670–1680

**Provenienz:** 1838 zusammen mit 207 anderen Mezzotinto-Blättern vom Sammler Hugh Welch Diamond erworben

## Kat. P 8

### Bildnismedaillon von Georg Schweigger

Jeremias Eißler zugeschrieben

**Aufbewahrungsort:** München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. R 9434

**Material/Technik:** Bronze, gegossen, einseitig, gelocht

**Maße:** 96 mm Dm

**Literatur:** Weihrauch 1954, Anm. 13; Schuster 1965, S. 9; Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 203 (Bernhard Decker)

Das Medaillon zeigt Schweiggers Büste wie in Eimmarts Stich (vgl. Kat. P 4). Der erstmalig von Weihrauch geäußerte Vorschlag, das Medaillon könne von Schweiggers Schüler Jeremias



Eißler stammen, wurden bislang von allen Autoren übernommen. Eine Einordnung in Eißlers Werk und Vergleich mit für ihn gesicherten Arbeiten steht noch aus.

## Kat. P 9

### Bildnis Georg Schweiggers

Christoph Wilhelm Bock (1755–1835) nach einer Zeichnung von Johann Georg Ballador (gest. 1757) ?

**Aufbewahrungsort:** Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. MP 21957a, Kapsel-Nr. 377.

**Material/Technik:** Radierung

**Maße:** 213 × 165 mm (Blatt), 174 × 121 mm (Platte)

**Beschriftung:** Georg Schweigger / geb. d. 6. Apr. 1613, gest. d. 13. Jun. 1690. Verfertigte den / schoenen Brunnen von Metall zu Nürnberg 1660. / Kam 1797. Nach St. Petersburg.

Ballador del. C. W. Bock fc 1812.

**Literatur:** Digitaler Portraitindex, <http://www.portraitindex.de/documents/obj/33808428> (Zugriff vom 21.10.2022)



# Quellen- und Literaturverzeichnis

## Handschriftliche Quellen

### **Bamberg, Staatsbibliothek, JH.Msc.Art.4**

Verzeichnuß Der Vornehmsten Stück Welche sich in ihro Kayß. Mayt. Weltlichen Schatz Kammer Befinden, Wien, 18. Jh., ein Digitalisat ist verfügbar unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-000001531> (Zugriff vom 10.12.2021).

### **Berlin, GStA PK HA I, Allgemeine Verwaltung Rep. 9, Nr. D2 Fasz. 1, fol. 125r–167v**

Verzeichnuß / Deren Kunst=Sachen und Raritäten welche / in Sr. Churfürstl. Durchl. zu Brandenburg: / Friedrichen des Drittens Kunst Cam=/mer stühenden; // Dabey ad marginem die Signa und Numm: / geschrieben, wo solche Sachen bey den vorher / gemachten Inventar: zufinden sein, 1688

### **Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Altregistratur**

H 5 Anton Friedrich Harms: Designation derer Künstlichen und Kostbaren Gemälden welche in denen Galerien und Cabinetter des Fürstlichen Lust=Schlosses Salzthalen sich befinden, 1744.

H 32 [nach 1785] Beschreibung oder Inventarium des Herzoglich Braunschweigischen Museums, zweyter Band. enthaltend 1.) Pretiosa und allerley andere Kunstsachen 2.) alte Italiensche und französische Emaile aus dem 16ten Jahrhundert 3.) Fortsetzung des Verzeichnißes von allerley Kunstsachen [Supplementum zu den pretiosis und andern Kunstsachen 4.) Kunstsachen von Elfenbein

H 80 [1806] Folioband mit 77 Schriftstücken zu den Kunstverschiebungen infolge der französischen Besatzung zwischen 1806 und 1815

### **Brügge, Stadsarchief, collectie Handschriften (reeks 539 van het Oud Archief), hs. 18 en Archief van de Academie nr. 230 (reeks 409 van het Oud Archief)**

Pieter Le Doulx: Levens der konst-schilders, konstenaers en konstenaeressen. Soo in't schilderen beeld-houwen als ander konsten de welke van de Stadt van Brugge gebooren syn, ofte aldaer hunne konsten geoeffent hebben; verrykt met veel aenmerkelyke en historyke aenteeeningen, getrokken uyt verscheyde schryvers, hand-schriften en andere bewys-stukken opgesteld door P: Le Doulx, ein nach Künstlern durchsuchbares Digitalisat des Manuskripts ist verfügbar unter: <https://erfgoedbrugge.be/pieter-le-doulx-vermaarde-bruggelingen/> (Zugriff vom 25.11.2021).

**Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 17.22 Aug. 4°**

Copie der von Philippus Hainhofer an unterschiedliche Orth und Personen geschriebenen Briefe, Bd. II, 1604–1609.

Für die handschriftlichen Quellen zum Leben und Werk Georg Schweiggers siehe den Quellenanhang ab S. 295 dieser Arbeit.

## Gedruckte Quellen und Editionen

**Alberti (ed. Bätschmann/Schäublin 2000)**

Leon Battista Alberti: De statua – Das Standbild. De pictura – Die Malkunst. Elementa picturae – Grundlagen der Malerei, hrsg. v. Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000.

**Andreae 1649**

Johann Valentin Andreae: Seleniana augustalia Iohannis Valentini Andreae: una cum opusculis aliis, Ulm 1649.

**Angels 1642**

Philips Angels: Lof der Schilder-Konst, Leyden 1642.

**Apin 1728**

Sigmund Jacob Apin: Anleitung, wie man die Bildnüsse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln und denen dagegen gemachten Einwendungen gründlichen begegnen soll, Nürnberg 1728, ein Digitalisat ist verfügbar bei Bayerische Staatsbibliothek digital, <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10646069?page=1> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Boissard/de Bry 1597–1599**

Jean-Jacques Boissard und Theodor de Bry: Icones quinquaginta virorum illustrium, Frankfurt 1597–1599, ein Digitalisat der Ausgabe von 1669 ist verfügbar bei Mateo: <http://www.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/aport.html> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Bormastino 1719**

Antonio Bormastino: Historische Beschreibung von der Kayserlichen Residentz-Stadt Wienn und Ihren Vor-Städten ... Alles Gespräch-weiß in Teutsch und Frantzösisch ..., Wien 1719.

**Boschini 1660**

Marco Boschini: La Carta del navegar: pitoresco Dialogo tra un Senator venetian dele tante, e un professor de Pittura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare Comparti in 8 Venti [...], Venedig 1660; ein Digitalisat ist verfügbar bei Bayerische Staatsbibliothek digital: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10907619?page=1> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Browne 1686**

Edward Browne: Durch Niederland/Teutschland/Hungarn/Serbien/Bulgarien/Macedonien/Thessalien/Oesterreich/Steimarck/Kärnthen/Carniolen/Friaul/[et]c. gethane gantz sonderbare Reisen: Worbey tausenderley merckwürdige Seltsamkeiten [...] vorgestellt werden, Nürnberg 1686; ein Digitalisat des Exemplars der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg ist verfügbar unter <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-bvo19806082-8> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Comolli 1791**

Angelo Comolli: Vita inedita di Raffaello da Urbino. Illustrata con note da Angelo Comolli, 2. Auflage, Rom 1791.

**Delsenbach 1715/16**

Nürnbergische Prospecten – Vues de Nuremberg. Gezeichnet und in Kupfer gebracht von Johann Adam Delsenbach, Nürnberg 1715/16 ff.

**Doppelmayr 1730**

Johann Gabriel Doppelmayr: Historische Nachricht von den Nuernbergischen Mathematicis und Künstlern, welche fast von dreyen Seculis her Durch ihre Schriften und Kunst-Bemuehungen die Mathematic und mehreste Kuenste in Nuernberg vor andern trefflich gefoerdert [...], Nürnberg 1730.

**Dürer (Ed. Rupprich 1956)**

Albrecht Dürer: Autobiographische Schriften, Briefwechsel, Dichtungen, Beischriften, Notizen und Gutachten, Zeugnisse zum persönlichen Leben, hrsg. v. Hans Rupprich, Berlin 1956.

**Dürer 1528 (Ed. Camerarius 1532)**

Alberti Dureri clarissimi pictoris et Geometrae de Symētria partium in rectis formis hūanorum corporum, Nürnberg 1532; ein Digitalisat ist verfügbar bei Heidelberger historische Bestände – digital: <https://doi.org/10.11588/diglit.4091> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Dürer 1528 (Ed. Hinz 2011)**

Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528), mit einem Katalog der Holzschnitte, herausgegeben, kommentiert und in heutiges Deutsch übertragen von Berthold Hinz, Berlin 2011.

**Ertinger (Ed. Tietze-Conrad 1907)**

Des Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger Reisebeschreibung durch Österreich und Deutschland nach der Handschrift CGM. 33L2 der kgl. Hof- und Staatsbibliothek München, hrsg. v. E. Tietze-Conrad, Wien 1907.

**Fiorillo 1817**

Johann Dominik Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden, Hannover 1817.

**Förster 1861**

Ernst Förster: Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit, Bd. 3, Leipzig 1861.

**Füssli 1806–1821**

Hans Rudolf Fuessli: Allgemeines Künstlerlexicon oder kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider etc. etc.; Nebst angehängten Verzeichnissen der Lehrmeister und Schüler; auch der Bildnisse, der in diesem Lexicon enthaltenen Künstler, Zürich 1806–1821.

**Gugel 1682**

Christoph Friedrich Gugel: Norischer Christen Freydhöfe Gedächtnis: das ist: Richtige Vorstellung und Verzeichnis aller derjenigen Monumenten Epitaphien und Grabschriften, welche auf und in denen zu Nürnberg gehörigen dreyen Kirchhöfe ... befindlich, Nürnberg 1682, ein Digitalisat ist verfügbar bei Bayerische Staatsbibliothek digital: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10333055?page=5> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Hainhofer (Ed. Doering 1894)**

Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenzen aus den Jahren 1610–1619, hrsg. v. Oscar Doering (Quellen-schriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, N. F. Bd. 6), Wien 1894.

**Hainhofer (Ed. Doering 1901)**

Oscar Doering: Des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden, Wien 1901.

**Hainhofer (Ed. Gobiet 1984)**

Philipp Hainhofer: Der Schriftwechsel zwischen Philipp Hainhofer und Herzog August d. J. von Braunschweig-Lüneburg, bearb. v. Ronald Gobiet, hrsg. v. Lenz Kriss-Rettenbeck und Georg Himmelheber, München 1984.

**Heaton 1870**

Charles Heaton: The history of the life of Albrecht Dürer of Nürnberg with a translation of his letters and journals and some account of his works, London 1870.

**Heller 1827**

Joseph Heller: Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's, Bamberg 1827.

**Herrgott 1753**

Marquard Herrgott: Nummotheca Principum Austriae: ex gazis Aulae Caesariae potissimum instructa, & aliunde aucta, quae a prima aetate, qua in Austria cusa fuit moneta sub Babenbergicae Stirpis Marchionibus ..., Freiburg 1753.

**Hirsching 1786–1792**

Friedrich Carl Gottlob Hirsching: Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen, Münz-, Gemmen-, Kunst- und Naturalienkabinetten, Sammlungen von



Modellen, Maschinen, physikalischen und mathematischen Instrumenten, anatomischen Präparaten und botanischen Gärten in Teutschland: nach alphabetischer Ordnung der Städte, 6 Bde., Erlangen 1786–1792.

#### **Imhof 1782**

Christoph Andreas (IV) Imhof: Sammlung eines Nuernbergischen Muenz-Cabinets, welches mit vieler Muehe so vollstaendig, als moeglich, in wenig Jahren zusammengetragen, und sodann auf das genaueste beschrieben worden von Christoph Andreas, dem Vierten, im Hof, von und zu Markt Helmstatt, Ersten Teils, zwote Abhandlung, Nürnberg 1782.

#### **Inventar der Sammlung Arundel 1655 (Ed. Hervey 1921)**

Ins Englische übersetzte und nach verschiedenen Gesichtspunkten geordnete Fassung des Inventars in: Mary F.D. Hervey: The Life correspondence & collection of Thomas Howard Earl of Arundel „Father of Vertu in England“, Cambridge 1921, Appendix V, S. 473–500, ein Digitalisat ist verfügbar im Internet Archive, <https://archive.org/details/lifecorresponden-ooherviaa> (Zugriff vom 10.12.2021).

#### **Inventar Leopold Wilhelm 1659 (Ed. Berger 1883)**

Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich. Nach der Originalhandschrift im fürstlich Schwarzenberg'schen Centralarchive, hrsg. v. Adolf Berger. Inventarium aller undt jeder Ihrer Hochfürstlich. Durchleücht. Herrn Herrn Leopoldt Wilhelmen [...] zu Wienn vorhandenen Mahlereyen, Zeichnungen, Handt Riesz; Item der stainen, undt metallenen Statuen unndt andern Figuren [...] 14 Juli 1659, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses I (1883), S. LXXIX–CLXXVII.

#### **Inventar Victoria and Albert Museum London 1852–1867**

Inventory of Art Objects acquired in the Year 1865. Inventory of the Objects in the Art Division of the Museum at South Kensington, arranged According to the Dates of their Acquisition. Bd. 1, London 1868, ein Digitalisat ist verfügbar im Internet Archive, <https://archive.org/details/inventoryofobjecooosout> (Zugriff vom 10.12.2021).

#### **Juncker 1706**

Christian Juncker: Das guldene und silberne Ehren-Gedächtnis des theuren Gottes-Lehrers D. Martini Lutheri, Schleusingen, gedruckt von Georg Wilhelm Göbel, 1706.

#### **Knorr 1738 (Ed. Hönes 2014)**

Georg Wolfgang Knorr: Historische Künstler=Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten zwischen denen beeden Welt=bekanntten Künstlern Albrecht Dürer und Raphael de Urbino, hrsg. und eingel. v. Hans Christian Hönes, E-Quellen und Dokumente zur Kunst 1350–1750, Fontes 81, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2752> (Zugriff vom 10.12.2021).

#### **Köhler 1739**

Johann David Köhler: Im Jahr 1739 wöchentlich heraus gegebener historischer Muenz-Belustigung Elfter Theil, Darinnen allerhand merckwürdige und rare Thaler, Ducaten, Schaustuecken und andere sonderbare Gold- und Silber-Muenzen von mancherley Alter, zusammen LX. Stuecke [...], Nürnberg 1739.

**Lacroix 1869**

Paul Lacroix: Les arts au moyen age et a l'époque de la Renaissance: ouvrage illustré de 19 pl. chromolithographiques executées par F. Kellerhoven et de 40 gravures sur bois, Paris 1869.

**Lomazzo 1585**

Giovanni Paolo Lomazzo: Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura, Mailand 1585.

**Mander (Ed. Hoecker 1916)**

Das Lehrgedicht des Karel van Mander, Text, Uebersetzung und Kommentar nebst Anhang ueber Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie von R. Hoecker, Haag 1916.

**Mander 1604**

Karel van Mander: Het Schilderboek, Haarlem 1604; ein Digitalisat des Nachdrucks von 1969 in Utrecht ist verfügbar bei Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren, [http://www.dbnl.org/tekst/mando01schio1\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/mando01schio1_01/) (Zugriff vom 10.12.2021).

**Meyer 1667 (Ed. 1693)**

Martin Meyer: Theatri Europaei Achter Theil Von den denckwürdigsten Geschichten so sich hie und da in Europa, und zwar vornehmlich in FriedensGeschäften in dem Heil. Röm. Reich bey vorgewesenem Interregno, der Kaiserl. Wahl halber und wegen Verlegung deß Ordinari ReichsDeputationsTags in Schrifften und sonsten in KriegsLäufften in desselbigen zugehörigen Stifftern und Fürstenthümern Münster Bremen VorPommern Mechelnburg Holstein und Jüttland; So dann ausserhalb demselbigen Zwischen den allerseits höchststreitenden Theilen in Spanien Franckreich Portugall Italien Niederland Polen Preussen Litthauen ... von dem 1657. biß an das 1661. Jahr ... zugetragen haben, [Frankfurt a. M.] 1693; ein Digitalisat ist verfügbar bei den Digitalen Sammlungen der Universitätsbibliothek Augsburg, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-uba000243-5> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Meusel 1796**

Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber, hrsg. v. Johann Georg Meusel, H. 3, 1796.

**Möller 1642**

Arnold Möller: SchreibStübelein: Darin mancherley nützliche Teütsche: auch frembder Sprachen Schrifften mit deren fundamenten GüldenLehrn, Handels Brieffen und Ehren Tituln. Woraus die Jugend durch fleissige Übung bald Artlich Schreibenn und kurtz Brieffstellen lernen kann. Welche auffß kürztste, in Drey Theil, ordentlich abgefasset, mit eigener Hand geschrieben und jetzt erstmahls ans Liecht gestellt Durch Arnold Möllern Bürgern, bestältem Schreib: und Rechenmeister zu Lübeck im Jahre: Gut Natur, Lehr, Übung, eigen Fleis, zielt die Jugend, gibt Nütz und Preis, [Lübeck] 1642 [erschieden 1647?].

**Müller 1793**

Christian Gottlieb Müller: Kurze Beschreibung der Reichsstadt Nürnberg. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde zunächst aber für Reisende, Nürnberg 1793.

**Murr 1778**

Christoph Gottlieb von Murr: Vornehmste Merkwürdigkeiten der Reichsstadt Nürnberg, 1778; ein Digitalisat ist verfügbar bei Bayerische Staatsbibliothek digital: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10721976?page=1> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828)**

Andreas Gulden: Johann Neudörffers Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben 1546: nebst der Fortsetzung/ von **Andreas Gulden** 1660. Abgedruckt nach einer alten Handschrift in der Campe-schen Sammlung, Nürnberg 1828.

**Nicolai 1769**

Friedrich Nicolai: Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, Berlin 1769; ein Digitalisat ist verfügbar bei Bayerische Staatsbibliothek digital: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10013771?page=1> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Patin 1695**

Charles Patin: Relations historiques et curieuses de voyages: en Allemagne, Angleterre, Hollande, Bohème, Suisse, &c., Amsterdam 1695; ein Digitalisat ist verfügbar bei Heidelberger historische Bestände – digital: <https://doi.org/10.11588/diglit.28618> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Oertel 1610**

Hieronymus Oertel: Schöne Bildnus in Kupfer gestochen, der erleuchten berümbtisten Weiber Altes und Neues Testaments: mit iren Historien, nützlichen lehren und Törstlichen erinnerungen ..., Nürnberg 1610; ein Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München ist verfügbar bei <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10874488?page=1> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Querfurt 1710**

Tobias Querfurt: Kurtze Beschreibung des Fürstl. Lust-Schlosses Saltzdahlum. Als Anhang: Catalogus Derer vornehmsten Schilderyen so in dem Fürstl. Saltzdahlischen Lustschlosse befindlich usw., Braunschweig o. J. [ca. 1710].

**Ramdohr 1792**

Friederich Wilhelm Basilius von Ramdohr: Beschreibung der Gemälde-Galerie des Freiherrn von Brabek zu Hildesheim, mit kritischen Bemerkungen und einer Abhandlung über die Kunst das schöne in den Gemälden der Niederländischen Schule zu sehen, Hannover 1792.

**Rathgeber 1835**

Georg Rathgeber: Beschreibung der Herzoglichen Gemälde-Galerie zu Gotha und vieler im Chinesischen Kabinet, in der Sammlung der Abgüsse von Bildwerken, im Münzkabinet, in den Vorzimmern des Naturalienkabinet, in der Sammlung der Miniaturgemälde, Holzschnitte und Kupferstiche und auf der Bibliothek befindlicher Gegenstände: Beim Studium der Geschichte der neueren Kunst als Leitfaden anwendbar, Gotha 1835.

**Ribbentrop 1791**

Philip Christian Ribbentrop: Beschreibung der Stadt Braunschweig, Bd. 2, Braunschweig 1791.

**Ries 1830**

Kurze Beschreibung des von dem Rothgießer und Verleger Johann Siegmund Ries, im Kleinen gefertigten sogenannten schönen Brunnens [...], Nürnberg 1830.

**Sandrart (Ed. Peltzer 1925)**

Joachim von Sandrarts Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste von 1675, Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister, herausgegeben und kommentiert von Dr. A. R. Peltzer, München 1925.

**Sandrart 1675–1680 (Online-Ed. 2012)**

Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Malereykünste, Nürnberg 1675–1680, wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hrsg. v. Thomas Kirchner u. a., 2008–2012, <http://ta.sandrart.net/> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Sandrart 1683 (Online-Ed. 2012)**

Joachim von Sandrart: Academia nobilissimae artis pictoriae, Nürnberg 1683, wissenschaftliche Online-Edition, hrsg. v. Thomas Kirchner u. a., 2012, <http://la.sandrart.net> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Schadow (Ed. Eckhardt 1987)**

Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845, 3 Bde., hrsg. v. Götz Eckardt, Berlin 1987.

**Schöber 1769**

David Gottfried Schöber: Albrecht Dürers, eines der größten Meister und Künstler seiner Zeit, Leben, Schriften u. Kunstwerke, Leipzig 1769.

**Schweigiger 1608**

Salomon Schweigiger: Neue Reyßebeschreibung aus Teutschland nach Constantinopel und Jerusalem, Nürnberg 1608; ein Digitalisat ist verfügbar bei Heidelberger historische Bestände – digital: <https://doi.org/10.11588/diglit.5584> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Schwenter 1636**

Daniel Schwenter: Deliciae Physico-Mathematicae, Oder Mathemat. und Philosophische Erquickstunden, Nürnberg 1636, ein Digitalisat ist verfügbar bei Bayerische Staatsbibliothek digital: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11301953?page=1> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Thausing 1876**

Moritz Thausing: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, Leipzig 1876.

**Trechsel 1735**

Johann Martin Trechsel: Verneuertes Gedächtnis des Nürnbergischen Johanns-Kirchhofs, Frankfurt/Leipzig 1735.

**Uffenbach 1753**

Herrn Zacharias Conrad von Uffenbach Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen Holland und Engelland. 1. Theil, Frankfurt/Leipzig 1753.

**Vasari 1550 und 1568 (Ed. Bettarini/Barocchi 1966–1987)**

Giorgio Vasari: Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, hrsg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1987.

**Verzeichnis kaiserliche Schatzkammer Wien 1677**

Anonymus: Kurtze Verzeichnus der vornehmsten Stuck, so in Ihre kayserlichen Mayes-  
tät weltlich- und geistlichen Schatz-Cammer zu Wien denckhwürdig zu sehen, welche deß  
Schatzmeisters eigener Erzehlung nach unschätzlich undt also gezeiget worden Anno 1677,  
abgedruckt in: Arnold Luschin von Ebengreuth, Die ältesten Beschreibungen der kaiserlichen  
Schatzkammer, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhau-  
ses 20/2 (1899), S. CXC–CXCVI.

**Volkmann 1768–1775**

Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-Bildhauer- und Maler-Kunst [...] /  
zusammen getragen und mit vielen Kupfern gezieret durch Joachim von Sandrart verändert,  
in eine bessere Ordnung gebracht und durchgehends verbreitet von Johann Jacob Volkman,  
8 Bde., Nürnberg (Endter) 1768–1775.

**Waldau 1791**

Georg Ernst Waldau: Auffallende Aehnlichkeit zwischen zwey berühmten Mahlern, Raphael  
von Urbino und Albr. Dürer, in: Neue Beyträge zur Geschichte der Stadt Nürnberg, hrsg. v.  
dems., Bd. 2, Nürnberg 1791.

**Weale 1864**

William Henry James Weale: Bruges et ses Environs, Description des monuments, objets d'art  
et antiquites precedeee d'une notice historique, 2. vollständig überarbeitete Auflage, Brügge  
1864.

**Weale 1884**

William Henry James Weale: Bruges et ses Environs, 4. Auflage, Brügge 1884.

**Weise 1819**

Adam Weise: Albrecht Dürer und sein Zeitalter: Ein Versuch, Leipzig 1819.

**Will 1764**

Georg Andreas Will: Der Nuernbergischen Muenz-Belustigen Erster Theil/ in welchem so  
seltn, als merkwuerdige Schau- und Geld-Muenzen sauber in Kupfer gestochen, beschrieben  
und aus der Geschichte erlaeutert worden, nebst einem Vorbericht, die Sammlung der Nuern-  
bergischen Goldguelden enthaltend [...], Altdorf 1764.

## Sekundärliteratur

### **Aberle 1891**

Carl Aberle: Grabdenkmal, Schädel und Abbildungen des Theophrastus Paracelsus: Beiträge zur genaueren Kenntnis derselben nebst biographischen Anmerkungen und Literaturangaben, in: Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Band 31 (1891), S. 1–224 [358–582].

### **Adriani 1977**

Götz Adriani: Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert, Köln 1977.

### **Alexander-Knotter 1999**

Mirjam Alexander-Knotter: An Ingenious Device: Rembrandt's Use of Hebrew Inscriptions, in: Studia Rosenthalia 33, Nr. 2 (1999), S. 131–159.

### **Andrews 1985**

Keith Andrews: Adam Elsheimer – Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen, München 1985.

### **Arneth 1854**

Joseph Arneth: Über die Bedeutung des aus GS zusammengesetzten Monogramme auf Kunstwerken in der k. k. Ambraser-Sammlung. Ein Beitrag über die Werke des Nürnberger Bildhauers Georg Schweigger (Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der kais. Akademie der Wissenschaften XI, 1853), Wien 1854, S. 641–649.

### **Aukt. Kat. Hirsch 1910**

Sammlung Commerzienrat H. G. Gutekunst Stuttgart. Kunstmedaillen und Plaketten des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. Katalog zur Versteigerung unter Leitung von Jacob Hirsch am 7. und 8. Novemer 1910 in München, München 1910. Ein Digitalisat ist verfügbar bei Heidelberger historische Bestände – digital: <https://doi.org/10.11588/diglit.18112#0005> (Zugriff vom 10.12.2021).

### **Aukt. Kat. Koller 1979**

The Brummer Collection, Medieval, Renaissance and Baroque Art, Bd. 1, Katalog zur Auktion der Galerie Koller in Zürich vom 16.–19. Oktober 1979.

### **Aukt. Kat. Lepke 1911**

Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna Prag, Zweiter Teil, Katalog zur Auktion in Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin 1911.

### **Aukt. Kat. Morton & Eden 2005**

Renaissance Medals and Plaquettes from the Estate of John R. Gaines: Part II, Katalog zur Auktion von Morton & Eden in London am 8. Dezember 2005.



**Aukt. Kat. Morton & Eden 2009**

The Stack Collection: Important Renaissance Medals and Plaquettes, Katalog zur Auktion von Morton & Eden in London am 9. Dezember 2009.

**Aukt. Kat. Sotheby's 2013**

Defining taste, Works selected bei Danny Katz, Katalog zur Auktion bei Sotheby's in London am 12. November 2013, Sale L 13232, 2 PM.

**Aukt. Kat. Grisebach 2013**

Orangerie: Ausgewählte Objekte. Katalog zur Auktion von Villa Grisebach Auktionen GmbH am 30. Mai 2013.

**Aukt. Kat. Grisebach 2017**

Orangerie: Ausgewählte Objekte. Katalog zur Auktion von Villa Grisebach Auktionen GmbH am 01. Juni 2017.

**Ausst. Kat. Amsterdam/Stockholm/Los Angeles 1998/2000**

Adriaen de Vries 1556–1626. Imperial sculptor, Katalog zur Ausstellung in Amsterdam (Rijksmuseum), Stockholm (Nationalmuseum) und Los Angeles (The J. Paul Getty Museum), hrsg. v. Frits Scholten, Zwolle 1998.

**Ausst. Kat. Augsburg 2000**

Adriaen de Vries 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm, Katalog zur Ausstellung in Augsburg (Städtische Kunstsammlungen), hrsg. v. Christoph Emmendorffer und Björn R. Kommer, Augsburg 2000.

**Ausst. Kat. Austin 1983**

Nuremberg, a Renaissance City, 1500–1618, Katalog zur Ausstellung in Austin (Archer M. Huntington Art Gallery at the University of Texas), hrsg. v. Jeffrey Chipps Smith, Austin 1983.

**Ausst. Kat. Baden-Baden 2009**

Die Künstler der Kaiser, Katalog zur Ausstellung in Baden-Baden (Museum Frieder Burda), hrsg. v. Götz Adriani, Baden-Baden 2009.

**Ausst. Kat. Berlin 1966**

Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts, Katalog zur Ausstellung in Berlin (Orangerie des Schlosses Charlottenburg), bearb. v. Ernst Brockhagen, Berlin 1966.

**Ausst. Kat. Berlin 1995**

Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock, Katalog zur Ausstellung in Berlin (Altes Museum), hrsg. v. Volker Krahn, Berlin 1995.

**Ausst. Kat. Bilbao 2008**

Todas las historias del arte. Kunsthistorisches Museum de Viena, Katalog zur Ausstellung in Bilbao (Museo Guggenheim), hrsg. v. Carmen Giménez und Francisco Calvo Serraller, Bilbao 2008.

**Ausst. Kat. Bonn/Gotha/Nürnberg 1995**

Europäische Medaillenkunst von der Renaissance bis zur Gegenwart, Katalog zur Ausstellung in Bonn (Wissenschaftszentrum), Gotha (Schlossmuseum) und Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum), hrsg. vom Münzkabinett Berlin, bearb. v. Wolfgang Steguweit, Berlin 1995.

**Ausst. Kat. Braunschweig 1975**

Deutsche Kunst des Barock, Katalog zur Ausstellung in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum), bearb. v. Bodo Hedergott, Braunschweig 1975.

**Ausst. Kat. Braunschweig 1978**

Gemälde im Licht der Naturwissenschaft, Ausstellung in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum), bearb. v. Knut Nicolaus, Braunschweig 1978.

**Ausst. Kat. Braunschweig 1980**

Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs, Katalog zur Ausstellung in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum), hrsg. v. Rüdiger Klessmann, Braunschweig 1980.

**Ausst. Kat. Braunschweig 1983**

Herzog Anton Ulrich von Braunschweig. Leben und Regieren mit der Kunst. Zum 350. Geburtstag am 4. Oktober 1983, Katalog zur Ausstellung in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum), hrsg. v. Rüdiger Klessmann, Braunschweig 1983.

**Ausst. Kat. Braunschweig 1988**

Bilder norddeutscher Meister. Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts aus eigenem Besitz, Katalog zur Ausstellung in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum), Braunschweig 1988.

**Ausst. Kat. Braunschweig 1996**

Luthers und anderer Konterfei, Katalog zur Ausstellung in Braunschweig (Burg Dankwarderode), hrsg. v. Reinhold Wex, Braunschweig 1996.

**Ausst. Kat. Braunschweig 2000**

Weltenharmonie – Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens, Katalog zur Ausstellung in Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum), hrsg. v. Susanne König Lein und Alfred Walz, Braunschweig 2000.

**Ausst. Kat. Braunschweig 2004**

250 Jahre Museum. Von den frühen Sammlungen zum Museum der Aufklärung, Katalog zur Ausstellung in Braunschweig (Burg Dankwarderode), hrsg. vom Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, München 2004.

**Ausst. Kat. Cleveland 1975**

Renaissance bronzes from Ohio collections, Katalog zur Ausstellung in Cleveland (The Cleveland Art Museum), hrsg. v. William D. Wixom, Cleveland 1975.

**Ausst. Kat. Dresden 2012**

Herzog Anton Ulrich zu Gast in Dresden. Schatzkammerstücke des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig, Katalog zur Ausstellung in Dresden (Grünes Gewölbe), hrsg. v. Dirk Syndram und Juliane Wolschina, Dresden 2012.

**Ausst. Kat. Essen 1957**

Europäische Bildwerke von der Spätantike bis zum Rokoko. Aus den Beständen der Skulpturen-Abteilung der Ehem. Staatlichen Museen Berlin-Dahlem, Katalog zur Ausstellung in Essen (Villa Hügel), München o. J.

**Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981**

Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock, Katalog zur Ausstellung in Frankfurt a. M. (Liebieghaus, Museum alter Plastik), hrsg. v. Herbert Beck und Peter C. Bol, bearb. v. Herbert Beck und Bernhard Decker, Frankfurt a. M. 1981.

**Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2011**

Elfenbein: Barocke Pracht am Wiener Hof, Katalog zur Ausstellung in Frankfurt a. M. (Liebieghaus) in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Museum Wien, hrsg. v. Maraike Bückling und Sabine Haag, Petersberg 2011.

**Ausst. Kat. Frankfurt a. M./Edinburgh/London 2006**

Im Detail die Welt entdecken, Adam Elsheimer 1578–1610, Katalog zur Ausstellung in Frankfurt a. M. (Städelsches Kunstinstitut), Edinburgh (National Gallery of Scotland) und London (Dulwich Picture Gallery), hrsg. v. Rüdiger Klessmann, Wolfratshausen 2006.

**Ausst. Kat. Frankfurt a. M./Wien 2014**

Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500, Katalog zur Ausstellung in Frankfurt a. M. (Städel Museum, Liebieghaus Skulpturensammlungen) und Wien (Kunsthistorisches Museum), Wien, hrsg. v. Stefan Roller und Jochen Sander, München 2014.

**Ausst. Kat. Gent 1955**

Charles-quint et son temps, Katalog zur Ausstellung in Gent (Musée des Beaux-Arts), [Brüssel 1955].

**Ausst. Kat. Göttingen 2015**

Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik, Katalog zur Ausstellung in Göttingen (Kunstsammlung der Universität), hrsg. v. Michael Thimann und Christine Hübner, Petersberg 2015.

**Ausst. Kat. Göttweig 1987**

Künstlerporträts. Der Bestand der Göttweiger Sammlung, Katalog zur Ausstellung in Furth (Graphisches Kabinett des Stiftes Göttweig), bearb. v. Gregor Martin Lechner, Wien 1987.

**Ausst. Kat. Hamburg 1977**

Barockplastik in Norddeutschland, Katalog zur Ausstellung in Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe), hrsg. vom Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, hrsg. v. Jörg Rasmussen, Mainz 1977.

**Ausst. Kat. Hamburg 1983**

Köpfe der Lutherzeit, Katalog zur Ausstellung in Hamburg (Hamburger Kunsthalle), hrsg. v. Werner Hofmann, München 1983.

**Ausst. Kat. Karlsruhe 1996**

„Für Baden gerettet“: Erwerbungen des Badischen Landesmuseums 1995 aus den Sammlungen der Markgrafen und Großherzöge von Baden, Katalog zur Ausstellung in Karlsruhe (Badisches Landesmuseum), hrsg. v. Harald Siebenmorgen, Karlsruhe 1996.

**Ausst. Kat. Karlsruhe 2012**

Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube, Katalog zur Ausstellung in Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle), hrsg. v. Ariane Mensger, Bielefeld 2012.

**Ausst. Kat. Lemgo/Prag 2008/09**

Hans Rottenhammer. Begehrt – vergessen – neu entdeckt, Katalog zur Ausstellung in Lemgo (Weserrenaissance-Museum Schloss Brake) und Prag (Národní Galerie), hrsg. v. Heiner Borggreffe u. a., München 2008.

**Ausst. Kat. London 1971**

The Graphic Work of Albrecht Dürer: An Exhibition of Drawings & Prints in Commemoration of the Quincentenary of his Birth, Katalog zur Ausstellung in London (British Museum), hrsg. v. John Rowlands, London 1971.

**Ausst. Kat. London 1990**

Fake? The art of deception, Katalog zur Ausstellung in London (British Museum), hrsg. v. Mark Jones, London 1990.

**Ausst. Kat. London 2002**

Albrecht Dürer and his Legacy: the graphic work of a Renaissance artist, Katalog zur Ausstellung in London (British Museum), hrsg. v. Giulia Bartrum, London 2002.

**Ausst. Kat. Lübeck/Osnabrück/Bielefeld 1976**

Europäische Kleinplastik aus dem Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Katalog zur Ausstellung in Lübeck (St. Annen-Museum), Osnabrück (Kulturgeschichtliches Museum) und Bielefeld (Kunsthalle), Braunschweig 1976.

**Ausst. Kat. Lützen 2007**

Gustav Adolf, König von Schweden. Die Kraft der Erinnerung: 1632–2007, Begleitband zur Ausstellung in Lützen (Museum Schloss Lützen), hrsg. v. Maik Reichel, Döbel 2007.

**Ausst. Kat. Manchester 1982**

The Arrogant Connoisseur: Richard Payne Knight 1751–1824, Katalog zur Ausstellung in Manchester (Whitworth Gallery), hrsg. v. Michael Clarke und Nicholas Penny, Oxford 1982.

**Ausst. Kat. Metzingen 1991**

Michael Herr 1591–1661. Ein Künstler zwischen Manierismus und Barock, Katalog zur Ausstellung in Metzingen (Rathaus der Stadt Metzingen), mit Beiträgen von Silke Gatenbröcker, Rolf Bidlingmaier und Achim Riether, Katalog der ausgestellten Werke von Silke Gatenbröcker, hrsg. v. der Stadt Metzingen, Metzingen 1991.

**Ausst. Kat. München 1971**

Dürer-Renaissance, Katalog zur Ausstellung in München (Alte Pinakothek), bearb. v. Gisela Goldberg, München 1971.

**Ausst. Kat. München 1980**

Wittelsbach und Bayern, II/2, Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I., Katalog zur Ausstellung in München (Residenz), hrsg. v. Hubert Glaser, München/Zürich 1980.

**Ausst. Kat. München 2006**

Conrat Meit. Bildhauer der Renaissance, Katalog zur Ausstellung in München (Bayerisches Nationalmuseum), hrsg. v. Renate Eikermann, München 2006.

**Ausst. Kat. München 2009**

Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern: Vorbild und Neuerfindung, Katalog zur Ausstellung in München (Alte Pinakothek), hrsg. v. Reinhold Baumstark, Ostfildern 2009.

**Ausst. Kat. München/Wien/Dresden 2013–2015**

Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance, Katalog zur Ausstellung in München (Staatliche Münzsammlung), Wien (Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums) und Dresden (Münzkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen), hrsg. v. Walter Cupperi u. a., Berlin/München 2013.

**Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998**

1648. Krieg und Frieden in Europa, Katalog zur Ausstellung in Münster (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte) und Osnabrück (Kulturgeschichtliches Museum und Kunsthalle Dominikanerkirche, hrsg. v. Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Münster 1998.

**Ausst. Kat. Nürnberg 1952**

Aufgang der Neuzeit. Deutsche Kunst und Kultur von Dürers Tod bis zum Dreißigjährigen Kriege. 1530–1650, Katalog zur Ausstellung in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum), Nürnberg 1952.

**Ausst. Kat. Nürnberg 1962**

Barock in Nürnberg 1600–1750. Aus Anlaß der Dreihundertjahrfeier der Akademie der Bildenden Künste, hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1962.

**Ausst. Kat. Nürnberg 1971**

Albrecht Dürer 1471–1971. Katalog zur Ausstellung in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum), München 1971.

**Ausst. Kat. Nürnberg 1979**

Reformation in Nürnberg: Umbruch und Bewahrung, Katalog zur Ausstellung in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum), Nürnberg 1979.

**Ausst. Kat. Nürnberg 1983**

Veit Stoß in Nürnberg: Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung, Katalog zur Ausstellung in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum), hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1983.

**Ausst. Kat. Nürnberg 1985**

Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1550–1700, Katalog zur Ausstellung in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum), Nürnberg 1985.

**Ausst. Kat. Nürnberg 1994**

Kunst des Sammelns. Das Praunsche Kabinett. Meisterwerke von Dürer bis Caracci, Katalog zur Ausstellung in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum), Nürnberg 1994.

**Ausst. Kat. Nürnberg 1998**

Von deutscher Not zu höfischer Pracht 1648–1701. Katalog zur Ausstellung in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum), hrsg. v. Ulrich Großmann, Nürnberg 1998.

**Ausst. Kat. Nürnberg 2002**

Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg 1400–1800, Katalog zur Ausstellung in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum), hrsg. v. Hermann Maué u. a., Nürnberg 2002.

**Ausst. Kat. Nürnberg 2012**

1662–1806. Die Frühzeit der Nürnberger Kunstakademie, Katalog zur Ausstellung in Nürnberg (Gemälde- und Skulpturensammlung der Museen der Stadt Nürnberg im Stadtmuseum Fembohaus), hrsg. v. Matthias Henkel, Nürnberg 2012.

**Ausst. Kat. Pforzheim/Halle/Cambridge 2010**

Glanz der Macht. Kaiserliche Pretiosen aus der Wiener Kunstkammer, Katalog zur Ausstellung in Pforzheim (Schmuckmuseum), Halle (Stiftung Moritzburg) und Cambridge (Fitzwilliam Museum), hrsg. v. Sabine Haag, Wien 2010.

**Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988**

Leonhard Kern (1588–1662). Meisterwerke der Bildhauerei für die Kunstkammern Europas, Katalog zur Ausstellung in Schwäbisch Hall (Hällisch-Fränkisches Museum), hrsg. v. Harald Siebenmorgen, Sigmaringen 1988.

**Ausst. Kat. Stockholm 1966**

Christina, Queen of Sweden – a personality of European civilisation, Katalog zur Ausstellung in Stockholm (Nationalmuseum), Stockholm 1966.



**Ausst. Kat. Stuttgart 2013**

Friedensbilder in Europa 1450–1815, Kunst der Diplomatie, Diplomatie der Kunst, Katalog zur Ausstellung in Stuttgart (Staatsgalerie), hrsg. v. Hans Martin Kaulbach, Stuttgart 2013.

**Ausst. Kat. Warschau 1974**

Muzeum Narodowe w Warszawie, Sztuka Baroku w niemczech. Ze zbiorów Herzog Anton Ulrich Museum w Brunszwiku, Katalog zur Ausstellung in Warschau (Nationalmuseum), Pazdziernik 1974.

**Ausst. Kat. Washington 1951**

Renaissance Bronzes: Statuettes, Reliefs and Plaquettes, Medals and Coins from the Kress Collection, Katalog zur Ausstellung in Washington (National Gallery of Art), 1951.

**Ausst. Kat. Wien 1994**

Albrecht Dürer im Kunsthistorischen Museum, Katalog zur Ausstellung in Wien (Kunsthistorisches Museum), hrsg. v. Karl Schütz, Wien 1994.

**Ausst. Kat. Wien/München 2011**

Dürer – Cranach – Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, Katalog zur Ausstellung in Wien (Kunsthistorisches Museum) und München (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung), hrsg. v. Sabine Haag, München 2011.

**Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988**

Barocke Sammellust: Die Bibliothek und Kunstkammer des Herzogs Ferdinand Albrecht zu Braunschweig-Lüneburg (1636–1687), Katalog zur Ausstellung in Wolfenbüttel (Herzog August Bibliothek), Weinheim 1988.

**Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1989**

Sammler, Fürst, Gelehrter: Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1579–1666, Katalog zur Ausstellung in Wolfenbüttel (Herzog August Bibliothek), Wolfenbüttel 1979.

**Ausst. Kat. Aschaffenburg 2014**

Der Bildhauer Hans Juncker. Wunderkind zwischen Spätrenaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung in Aschaffenburg (Schlossmuseum), hrsg. v. Thomas Richter, München 2014.

**Avery 1996**

Charles Avery: s. v. „Relief Sculpture”, in: The Dictionary of Art, hrsg. v. Jane Turner, Bd. XXVI, Basingstoke 1996, S. 132–137.

**Baker 1982**

Malcolm Baker: Dürer and sculpture, Frankfurt-am-Main, in: The Burlington Magazine 124, Nr. 952 (Juli 1982), S. 471–472.

**Baldass 1913**

Ludwig von Baldass: Die Bildnisse Kaiser Maximilians I., in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 31 (1913), S. 247–334.

**Bange 1928**

Ernst Friedrich Bange: Die Kleinplastik der deutschen Renaissance in Holz und Stein, München 1928.

**Bange 1931**

Ernst Friedrich Bange: Beiträge zu Georg Schweiger: Zwei Entwürfe für Monumente Gustav Adolfs, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 52 (1931), S. 107–111.

**Bange 1949**

Ernst Friedrich Bange: Die deutschen Bronzestatuetten des 16. Jahrhunderts, Berlin 1949.

**Banz 2000**

Claudia Banz: Höfisches Mäzenatentum in Brüssel, Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517–1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559–1621) und Isabella (1566–1633), Berlin 2000.

**Bartrum 2002**

Giulia Bartrum: Dürer Viewed by his Contemporaries, in: Ausst. Kat. London 2002, S. 9–17.

**Bartsch 1803–1821**

Adam Bartsch: Le peintre-graveur, 21 Bde., Wien/Leipzig 1803–1821.

**Bartsch/Becker/Schreiter 2010**

Tatjana Bartsch, Marcus Becker, Charlotte Schreiter: Das Originale der Kopie. Eine Einführung, in: Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike, hrsg. v. Tatjana Bartsch u. a., New York 2010, S. 1–26.

**Baumhauer 2016**

Till Ansgar Baumhauer: Kunst und Krieg in Langzeitkonflikten. Visuelle Kulturen im Dreißigjährigen Krieg und im heutigen Afghanistan, Berlin 2016.

**Baxandall 1984**

Michael Baxandall: Die Kunst der Bildschnitzer: Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und ihre Zeitgenossen, München 1984.

**Beck 1981**

Herbert Beck: Einführung, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 15–32.

**Beck 1985**

Neuerwerbungsbericht Liebieghaus in: Städel-Jahrbuch 10 (1985), S. 336–346.

**Bechtold 1923/24**

Arthur Bechtold: Georg Pfründt, in: Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde. Internationale illustrierte Zeitschrift, hrsg. v. der Münzhandlung A. Riechmann & Co, Jg. IV (1923/24), S. 1–62.

**Bénézit 1911–1919**

Emmanuel Bénézit, Dictionnaire critique des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs des tous les temps et de tous les pays, 3 Bde., Paris 1911–1919.

**Bergemann u. a. 2011**

Lutz Bergemann u. a.: Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels, in: Böhme u. a. 2011, S. 39–56.

**Bericht Landesgewerbemuseum Stuttgart 1925–1927**

Landesgewerbemuseum Stuttgart: Bericht über die Jahre 1925–27.

**Bertarelli 1926**

Luigi Vittorio Bertarelli: Piemonte, Lombardia, Canton Ticino (Guida d'Italia del Touring Club Italiano), Mailand 1926.

**Beutter 1988**

Herta Beutter: „Ein künstlicher geschwinder Bildhauer, alles Lobs und Ehren werth“. Biographische Notizen zu Leonhard und Amalia Kern, in: Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, S. 15–34.

**Bevers 2015**

Holm Bevers: Zum Thema „Susanna und die beiden Alten“ (Susanna im Bade), in: Rembrandts Berliner Susanna und die beiden Alten. Die Schaffung eines Meisterwerks, Katalog zur Ausstellung in Berlin (Gemäldegalerie und Kupferstichkabinett), hrsg. v. dems. und Katja Kleiner, Leipzig 2015, S. 7–12.

**Białostocki 1986**

Jan Białostocki: Dürer and his critics: 1500–1971; chapters in the history of ideas; including a collection of texts, Baden-Baden 1986.

**Bildniskatalog 1932**

Gesamt-Bildnis-Katalog für Ostfalen, hrsg. v. Franz Fuhse, Bd. 1, H. 1–4, Braunschweig 1932.

**Blaufuß 2005**

Dietrich Blaufuß: s. v.: „Saubert(us) (Sauptert), Johann (d. Ä.)“, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), Bd. 22, Berlin 2005, S. 447 f.

**Blum/Müller-Jahncke/Rhein 1997**

Jürgen Blum, Wolf-Dieter Müller-Jahncke und Stefan Rhein: Melanchthon auf Medaillen 1525–1997, Ubstadt-Weiher 1997.

**Bobzin 2011**

Hartmut Bobzin: Zwischen Bibel, Talmud und Koran – Orientalistik an der Nürnbergischen Universität Altdorf während des 17. Jahrhunderts, in: Brennecker/Niefanger/Schnabel 2011, S. 323–341.

**Bode 1887**

Wilhelm von Bode: Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1887.

**Bode 1916/1917**

Wilhelm von Bode: Neuerworbene kleinplastische Arbeiten vom Meister B.G. und von Georg Schweigger, in: Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen in Berlin 38 (1916/1917), Sp. 209–210.

**Bode 2013**

Britta Bode: Inventie. Simon Frisius' „Friesenfürsten“ und Hendrick Goltzius' „Römische Helden“, in: Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen, hrsg. v. Claudia Fritzsche, Karin Leonhard und Gregor J. M. Weber, Petersberg 2013, S. 217–235.

**Böhler 1992**

Julius Böhler: Abendländische Kunstwerke aus sechs Jahrhunderten. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken, Kunstgewerbe, München (Kunsthandel Böhler) 1992.

**Böhme 2011**

Hartmut Böhme: Einladung zur Transformation, in: Böhme u. a. 2011, S. 7–38.

**Böhme u. a. 2011**

Hartmut Böhme u. a. (Hrsg.): Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels, München 2011.

**Bolzenthalt 1840**

Heinrich Bolzenthalt: Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit (1429–1840), Berlin 1840.

**Bonnefoit 1997**

Régine Bonnefoit: Johann Wilhelm Baur (1607–1642), Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland, Tübingen 1997.

**Boockmann 2013**

Margaretha Boockmann: Schrift als Stigma. Hebräische und hebraisierende Inschriften auf Gemälden der Spätgotik, Heidelberg 2013.

**Börner 1981**

Luise Börner: Deutsche Medaillenkleinode des 16. und 17. Jahrhunderts, Würzburg 1981.

**Bosch 2005**

Anton Bosch: Zwei Nürnberger Neptunbrunnen machen europäische Geschichte (1649–1997), in: Russland-Deutsche Zeitgeschichte, Unter Monarchie und Diktatur 4 (2004/05), S. 15–48.

**Boschloo u. a. 2011**

Anton W. A. Boschloo u. a. (Hrsg.): Aemulatio: imitation, emulation and invention in Netherlandish art from 1500 to 1800. Essays in honor of Eric Jan Sluijter, Zwolle 2011.

**Boström 1994**

Hans-Olof Boström: Philipp Hainhofer: Seine Kunstkammer und seine Kunstschränke, in: *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, hrsg. v. Andreas Grote, Berlin 1994, S. 555–580.

**Brennecker/Niefanger/Schnabel 2011**

Hanns Christof Brennecke, Dirk Niefanger und Werner Wilhelm Schnabel (Hrsg.): *Akademie und Universität Altdorf, Studien zur Hochschulgeschichte Nürnbergs*, Köln u. a. 2011.

**Brinckmann 1919**

Albert Erich Brinckmann: *Barockskulptur – Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrhundert*, 2 Teile, Berlin 1919.

**Bruhns 1925**

Leo Bruhns: *Deutsche Barockbildhauer*, Bibliothek der Kunstgeschichte, hrsg. v. Hans Tietze, Bd. 85–87, Leipzig 1925.

**Bubenik 2013**

Andrea Bubenik: *Reframing Albrecht Dürer: The Appropriation of Art, 1528-1700*, Farnham 2013.

**Büchert 2012**

Gesa Büchert: *Bittere Not und barocke Pracht. Zu Nürnbergs Politik, Gesellschaft und Wirtschaft in der Mitte des 17. Jahrhunderts*, in: *Ausst. Kat. Nürnberg 2012*, S. 15–23.

**Büttner 1999**

Frank Büttner: *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, Bd. 2, Stuttgart 1999.

**Budde 1996**

Hendrik Budde: *Die Kunstsammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff unter besonderer Berücksichtigung der Werke Albrecht Dürers*, Münster 1996.

**Burk 2006**

Jens Ludwig Burk: *Conrat Meit – Bildhauer der Renaissance. „desgleichen ich kein gesehen“*, in: *Ausst. Kat. München 2006*, S. 15–65.

**Burschel 2014**

Peter Burschel: *Space, Time and the Confession of Ritual: A Lutheran Pastor in the Ottoman Empire*, in: *New Trends in Ottoman Studies. Papers presented at the 20th CIÉPO Symposium, Rethymno, 27 June–1 July 2012*, hrsg. v. Marinos Sariyannis, Rethymno 2014, S. 455–468.

**Bustico 1912**

*Catalogo delle cose d'arte e d'antichità dell'Ossola*, hrsg. v. Guido Bustico, Domodossola 1912.

**Cammelli 2022**

Fabrizio Cammelli: Ricerche intorno ad un enigmatico crocifisso della Valle Anzasca, in: Bannio: Storia, fede e arte di un borgo e di una valle a 400 anni dalla fondazione della Milizia Tradizionale, hrsg. v. Pier Antonio Ragozza, Fabrizio Cammelli, Stefano Della Sala, S. 375–389, o. O. 2022.

**Collas/Delaroche 1841**

Trésor de numismatique et de glyptique, ou Recueil général de médailles, monnaies, gravées par les procédés de Ma. Achille Collas sous la direction de Paul Delaroche, Sér. 5, Cl. (Choix de médailles exécutées en Allemagne aux XVIe et XVIIe siècles), Paris 1841.

**DaCosta Kaufmann 1985**

Thomas DaCosta Kaufmann: Hermeneutics in the History of Art: Remarks on the Reception of Dürer in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries, in: New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg, hrsg. v. Jeffrey Chipps Smith, Austin 1985, S. 22–39.

**Decker 1981**

Bernhard Decker: Essays, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, S. 385–482.

**Decker 1991**

Bernhard Decker: Im Namen Dürers. Dürer-Renaissance um 1600, in: Löcher 1991, S. 9–49.

**Decker 1998**

Bernhard Decker: Georg Schweigger: Martyrium des hl. Sebastian, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 36/37, 1996/1997 (1998), S. 23–27.

**Dehio Rheinland-Pfalz, Saarland 1972**

Rheinland-Pfalz, Saarland, bearb. v. Hans Caspary (= Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler), München 1972.

**Dehio Salzburg 1986**

Salzburg Stadt und Land, bearb. v. Bernd Euler u. a. (= Dehio-Handbuch), hrsg. vom Bundesdenkmalamt, Wien 1986.

**Dekesel/Stäcker 2005**

Europäische numismatische Literatur im 17. Jahrhundert, hrsg. v. Christian Dekesel und Thomas Stäcker, Wiesbaden 2005.

**Dellwing/Kallenbach 2004**

Herbert Dellwing und Reinhard Kallenbach (Bearb.): Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland, Kulturdenkmäler in Rheinland-Pfalz, hrsg. im Auftrag des Ministeriums für Wissenschaft, Weiterbildung, Forschung und Kultur vom Landesamt für Denkmalpflege, Stadt Koblenz Innenstadt, Bd. 3. 2., Worms 2004.



**Diefenbacher/Beyerstedt 2012**

Michael Diefenbacher und Horst-Dieter Beyerstedt: Nürnberg, in: Handbuch kultureller Zentren der Frühen Neuzeit, Städte und Residenzen im alten deutschen Sprachraum, hrsg. v. Wolfgang Adam und Siegrid Westphal, Berlin u. a. 2012, 3 Bde., S. 1569–1610.

**Diefenbacher/Endres 2000**

Michael Diefenbacher und Rudolf Endres (Hrsg.): Stadtlexikon Nürnberg, Nürnberg 2000.

**Diemer 1994**

Dorothea Diemer: s. v. „Schweigger, Georg“, in: The Dictionary of Art, hrsg. v. Jane Turner, Bd. XXVIII, New York 1994, S. 192 f.

**Diemer 2004**

Dorothea Diemer: Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio. Bronzeplastiker der Spätrenaissance, 2 Bde., Berlin 2004.

**Donath 1918**

Adolph Donath: Psychologie des Kunstsammelns, Berlin 1918.

**Dyballa 2014**

Katrin Dyballa: Georg Pencz, Künstler zu Nürnberg, Berlin 2014.

**Ebert-Schifferer 1993**

Sibylle Ebert-Schifferer: Erwerbungsbericht, in: Informationen aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt 1 (1993), S. 24 f.

**Ebneth 2010**

Bernhard Ebneth: s. v. „Schweigger, Salomo“, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 24, Berlin 2010, S. 45 f.

**Eckardt 1918/19**

Annette von Eckardt: Meisterwerke alter Wachsplastik, Velhagen und Klasings Monatshefte XXXIII, 1918/19, 517–526.

**Endres 1971 a**

Rudolf Endres: Politische Haltung bis zum Eintritt Gustav Adolfs in den Dreißigjährigen Krieg, in: Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter, 2 Bde., hrsg. v. Gerhard Pfeiffer, München 1971, S. 269–273.

**Endres 1971 b**

Rudolf Endres: Endzeit des Dreißigjährigen Krieges, in: Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter, 2 Bde., hrsg. v. Gerhard Pfeiffer, München 1971, S. 273–279.

**Endres 1994**

Rudolf Endres: Nürnbergs Stellung im Reich im 17. Jahrhundert, in: Der Franken Rom. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, hrsg. v. Roger Paas, Wiesbaden 1995, S. 19–45.

**Ernstberger 1954**

Anton Ernstberger: Kurfürst Maximilian und Albrecht Dürer. Zur Geschichte einer großen Sammlerleidenschaft, in: Vom Nachleben Dürers. Beiträge zur Kunst der Epoche von 1530 bis 1650 (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1940/1954), Berlin 1954, S. 143–196.

**Errera 1908**

Carlo Errera: L'Ossola, Bergamo 1908.

**Eser 1996**

Thomas Eser: Hans Daucher: Augsburger Kleinplastik der Renaissance, München 1996.

**Eser 2002**

Thomas Eser: Ein Leuchter, drei Rätsel, ein Kartenspiel. Nürnberger Kunst in Italien, in: Ausst. Kat. Nürnberg 2002, S. 45–71.

**Erlanger 1982**

Herbert Justin Erlanger: Nürnberger Medaillen 1806–1981. Die „metallene Chronik“ der ehemaligen Reichsstadt im Zeitalter industrieller Kultur. Festschrift zum 100jährigen Jubiläum des Vereins für Münzkunde Nürnberg e. V. 1982, hrsg. v. Gerhard Bott, 2 Teile, Nürnberg 1985.

**Erl 2005**

Astrid Erl (Hrsg.): Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung, Stuttgart 2005.

**Erwerbungsbericht Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1928**

Max Sauerlandt: Bericht über Neuerwerbungen des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg 1928.

**Erwerbungsbericht Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1931**

Max Sauerlandt: Bericht über die Neuerwerbungen des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg 1931.

**Fara 2014**

Giovanni Maria Fara: Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508–1686, Florenz 2014.

**Fleischmann 2008**

Peter Fleischmann: Rat und Patriziat in Nürnberg. Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis zum 18. Jahrhundert, Neustadt an der Aisch 2008.

**Fehring/Ress 1977**

Günther P. Fehring und Anton Ress: Die Stadt Nürnberg, 2. Auflage bearb. v. Wilhelm Schwemmer, München 1977.

**Feuchtmayr/Schädler 1973**

Karl Feuchtmayr und Alfred Schädler, mit Beiträgen von Norbert Lieb und Theodor Müller: Georg Petel 1601/2–1634, Berlin 1973.

**Feulner 1931**

Adolf Feulner: Ein Zinnkruzifix nach Grünewald, in: Städel-Jahrbuch 7/8 (1932), S. 172.

**Feulner 1940**

Adolf Feulner: Eine Nymphe von Georg Petel, in: Pantheon, Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst XXV (1940), S. 112 f.

**Feulner/Müller 1953**

Adolf Feulner und Theodor Müller: Geschichte der Deutschen Plastik, Deutsche Kunstgeschichte, Bd. II, München 1953.

**Fincke 1976**

Ulrich Fincke: Französische und englische Dürer-Rezeption im 19. Jahrhundert, Nürnberg 1976.

**Fischer 1988**

Fritz Fischer: Leonhard Kern und Italien, in: Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988, S. 53–63.

**Fleischhauer 1976**

Werner Fleischhauer: Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg in Stuttgart, Stuttgart 1976

**Foister 2004**

Susan Foister: Dürer's Nuremberg Legacy: The case of the National Gallery portrait of Dürer's father, in: Albrecht Dürer and his Legacy, hrsg. v. Giulia Bartrum, British Museum Research Publications, London 2004.

**Forrer 1912**

Leonard Forrer: Biographical Dictionary of Medallists: Coin, Gem, and Seal-engravers, Mint-masters, &c., Ancient and Modern, with References to Their Works B.C. 500–A.D. 1900, 8 Bde., London 1912.

**Freitag 1998**

Gabriele Freitag: Die Restitution von NS-Beutegut nach dem Zweiten Weltkrieg, in: „Betr.: Sicherstellung“. NS-Kunstraub in der Sowjetunion, hrsg. v. Wolfgang Eichwede und Ulrike Hartung, Bremen 1998, S. 170–208.

**Friis 1933**

Hjalmar Friis: Rytterstatuens historie i Europa, Kopenhagen 1933.

**Friedel 1974**

Helmut Friedel: Bronzebildmonumente in Augsburg 1589–1606. Bild und Urbanität, Augsburg 1974.

**Fučíková 1972**

Eliška Fučíková: Umělci na dvoře Rudolfa II. jejich vztah k tvorbě Albrechta Dürera, in: Umění 20 (1972), S. 149–166.

**Fuhse 1895**

Franz Fuhse: Zur Dürerforschung im 17. Jahrhundert, in: Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum (1895), S. 66–75.

**Gärtner 1876/77**

A. Gärtner: Ein kunsthistorisches Räthsel, in: Westermann's illustrierte deutsche Monats-Hefte 41 (1876/77), S. 211–214.

**Gassner 1960**

Josef Gassner: Die Paracelsiana im Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg 1960.

**Gatenbröcker 1996**

Silke Gatenbröcker: Michael Herr (1591–1661). Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs im 17. Jahrhundert, Münster 1996.

**Glück 1919**

Gustav Glück: Fälschungen auf Dürers Namen aus der Sammlung Erzherzogs Leopold Wilhelms, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 28 (1909/10), S. 1–25.

**Gold 1990**

Renate Gold: Ehrenpforten, Baldachine, Feuerwerke. Nürnberger Herrscherempfänge vom 16. Jahrhundert bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts, Nürnberg 1990.

**Goldberg 1971**

Gisela Goldberg: Einleitung, in: Ausst. Kat. München 1971, S. 6–21.

**Goldberg 1980**

Gisela Goldberg: Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 31 (1980), S. 129–175.

**Gömmel 1991**

Die Vermittlerrolle zwischen Italien und Deutschland vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert aus wirtschaftspolitischer Sicht, in: Nürnberg und Italien. Begegnungen, Einflüsse und Ideen, hrsg. v. Volker Kapp und Frank-Rutger Hausmann, Tübingen 1991, S. 40–48.

**Graf 1996**

Klaus Graf: Retrospektive Tendenzen in der bildenden Kunst vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Kritische Überlegungen aus der Perspektive des Historikers, in: Mundus in Imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter, Festgabe für Klaus Schreiner, hrsg. v. Andrea Löther u. a., München 1996, S. 389–420.

**Graf 2003**

Klaus Graf: Stil als Erinnerung. Retrospektive Tendenzen in der deutschen Kunst um 1500, in: Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500, hrsg. v. Norbert Nußbaum, Claudia Euskirchen und Stephan Hoppe, Köln 2003, S. 19–29.

**Grebe 2013**

Anja Grebe: Dürer. Die Geschichte seines Ruhmes, Petersberg 2013.

**Grieb 2007**

Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Manfred H. Grieb unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter, 4 Bde., München 2007.

**Grimm 1990**

Wolf-Dieter Grimm (Bearb.): Bildatlas wichtiger Denkmalgesteine der Bundesrepublik Deutschland (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, Bd. 5), München 1990.

**Grund 2013**

Rainer Grund: Die Medaille als Medium in der Reformationszeit, in: Ausst. Kat. München/Wien/Dresden 2013–2015, S. 59–67.

**Grünenwald 1969**

Elisabeth Grünenwald: Leonhard Kern. Ein Bildhauer des Barock, Schwäbisch Hall 1969.

**Grünwald 1975**

Michael Grünwald: Christoph Angermair: Studien zu Leben und Werk des Elfenbeinschnitzers und Bildhauers, München 1975.

**Haag 2007**

Sabine Haag: Meisterwerke der Elfenbeinkunst, Kunsthistorisches Museum Wien, Mailand 2007.

**Habich 1923/24**

Georg Habich: Kunstammer-Stücke, in: Archiv für Medaillen- und Plaketten-Kunde, Jg. IV, 1923/24, S. 131–141.

**Habich 1925**

Georg Habich: Kunstammer-Stück, Archiv für Medaillen und Plakettenkunde, 1925, S. 1 ff.

**Habich 1929–1934**

Georg Habich: Die deutschen Schaumünzen des 16. Jahrhunderts, 3 Bde., München 1929–1934.

**Hackl 1987**

Josef Hackl: Ein bisher unbekanntes Bronzehohlguss-Medaillon Gustavs II. Adolf. Zuweisungsversuch eines schwedischen Glocken-Medaillons an Georg Schweigger, in: Numismatisches Nachrichten Blatt (März 1987), S. 52–58.

**Haerting 1989**

Ursula Haerting: Frans Francken der Jüngere (1581–1642). Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog, (Flämische Maler im Umkreis der großen Meister, Bd. 2), Freren 1989.

**Hagen 2001**

Friedrich von Hagen: Viten, in: Tacke 2001 b, S. 343–630.

**Hamm 1989**

Berndt Hamm: Reichsstädtischer Humanismus in Nürnberg, in: Reformatio et reformationen (1989), S. 131–193.

**Hampe 1903**

Theodor Hampe: Kunstfreunde im alten Nürnberg und ihre Sammlungen, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 16 (1903), S. 57–124, ein Digitalisat ist verfügbar bei Bayerische Staatsbibliothek digital: [http://periodika.digitale-sammlungen.de/mvgn/Blatt\\_bsbo0000958,00061.html](http://periodika.digitale-sammlungen.de/mvgn/Blatt_bsbo0000958,00061.html) (Zugriff vom 10.12.2021).

**Hartmann-Janssen 2007**

Anja Hartmann-Janssen: Die Predigt Johannes des Täufers. Konfessionelle Elemente in der religiösen Historienmalerei der Gegenreformation in den Niederlanden. Eine ikonologische Analyse des Motivs der Predigt Johannes des Täufers im 16. und frühen 17. Jahrhundert, Dissertation Universität Osnabrück 2007, veröffentlicht als E-Dissertation unter <https://osnadocs.ub.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-2007013112> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Haupt 1979**

Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes, 1. Teil: Kaiser Ferdinand III.: Die Jahre 1646–1656, hrsg. und komm. v. Herbert Haupt, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 75 (N. F. XXXIX) 1979, S. I–CXX.

**Hauschke 1994**

Sven Hauschke: Der Nürnberger Tugendbrunnen von Benedikt Wurzelbauer – Ein reichsstädtisches Monument, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 81 (1994), S. 31–72.

**Hauschke 2002**

Sven Hauschke: Es muss nicht immer Gold und Silber sein. Messing und Eisenschnitt aus Nürnberg, in: Ausst. Kat. Nürnberg 2002, S. 240–271.

**Hennze 1990**

Hans-Joachim Hennze: Abraham-Isaak-Darstellungen im Werk des Bildhauers Leonhard Kern (1588–1662), in: Siebenmorgen 1990, S. 25–29.



**Herk 2011**

Anke van Herk: A Pure Marriage Bed. Willem van Haecht's *Cephalus and Procris* as an Example of Erasmian Marriage, in: Understanding Art in Antwerp, Classicising the Popular, Popularising the Classic (1540–1580), hrsg. v. Bart Ramakers, Leuven/Paris/Walpole 2011, S. 205–228.

**Herzog/Ress 1962**

Erich Herzog und Anton Ress: Der Frankfurter Barockbildhauer Justus Glesker, in: Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main, hrsg. im Auftrag des Dezernats für Kultur und Freizeit 10 (1962), S. 53–148.

**Hill/Pollard 1967**

George Francis Hill und Graham Pollard: Renaissance Medals from the Samuel H.Kress Collection at the National Gallery of Art, London 1967.

**Hirsch 2013**

Martin Hirsch: Weite Perspektiven. Die Beziehung von Medaille und Kleinplastik, in: Ausst. Kat. München 2013, S. 47–57.

**Hoffmann 1912**

Friedrich Wilhelm Hoffmann: Die Sebalduskirche in Nürnberg, Ihre Baugeschichte und ihre Kunstdenkmale, Wien 1912.

**Hollstein Dutch & Flemish**

Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450–1700, begr. v. Friedrich Wilhelm Hollstein, hrsg. v. D. de Hoop Scheffer und Ger Luijten Karel G. Boon, 71 Bde., Amsterdam 1949–2007.

**Hoos 1983**

Hildegard Hoos: ‚Neugotik‘ in der Nürnberger Goldschmiedekunst um 1600?, in: Städel-Jahrbuch 9 (1983), S. 115–130.

**Irle 1997**

Klaus Irle: Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens, Münster 1997.

**Jacoby 2008**

Joachim Jacoby: Die Zeichnungen von Adam Elsheimer. Kritischer Katalog, hrsg. vom Städel Museum, Graphische Sammlung, Frankfurt a. M. 2008.

**Jeltsch 1998**

Karin Jeltsch: Der Raub des Neptunbrunnens aus Schloß Peterhof, in: „Betr.: Sicherstellung“. NS-Kunstraub in der Sowjetunion, hrsg. v. Wolfgang Eichwede und Ulrike Hartung, Bremen 1998, S. 67–74.

**Jeutter 1997**

Ewald Jeutter: Gabriel Weyer (1576–1632) aus Nürnberg als Zeichner, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1997), S. 31–69.

**Jokisch/Volz 2008**

Hans Christoph Jokisch und Peter Volz: Emblems of Eminence, German Renaissance Portrait Medals the age of Albrecht Dürer, München 2008.

**Jopek 2004**

Norbert Jopek: Dürer and Sculpture, in: Albrecht Dürer and his Legacy, hrsg. v. Giulia Barturum, British Museum Research Publications, London 2004.

**Josephi 1910**

Walter Josephi: Die Werke plastischer Kunst (Katalog des Germanischen Nationalmuseums), Nürnberg 1910.

**Junkelmann 1993**

Marcus Junkelmann: Gustav Adolf (1594–1632). Schwedens Aufstieg zur Großmacht, Regensburg 1993.

**Jürgensen 1994**

Renate Jürgensen: Utile cum dulci = Mit Nutzen erfreulich. Die Blütezeit des Pegnesischen Blumenordens in Nürnberg 1644 bis 1744, Wiesbaden 1994.

**Jürgensen 2002**

Renate Jürgensen: Bibliotheca Norica, Patrizier und Gelehrtenbibliotheken in Nürnberg zwischen Mittelalter und Aufklärung, 2 Teile, Wiesbaden 2002.

**Jürgensen 2006**

Renate Jürgensen: Melos conspirant singuli in unum: Repertorium bio-bibliographicum zur Geschichte des Pegnesischen Blumenordens in Nürnberg (1644–1744), Wiesbaden 2006.

**Kahsnitz 1985**

Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions, hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Schriftleitung: Rainer Kahsnitz, München 1985.

**Kammel 2002 a**

Adam Kraft. Die Beiträge des Kolloquiums im Germanischen Nationalmuseum, hrsg. v. Frank Matthias Kammel, Nürnberg 2002.

**Kammel 2002 b**

Frank Matthias Kammel: Nach Dürer, Bildwerke und graphische Vorlagen, in: Ausst. Kat. Nürnberg 2002, S. 391–399.

**Kammel 2009**

Frank Matthias Kammel: Der Ritt auf dem Delphin. Meeresgetier mit Passagieren in Renaissance und Barock, in: Vom Ansehen der Tiere, hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2009, S. 96–105.

**Kanzenbach 2008**

Annette Kanzenbach: Der Bildhauer im Porträt. Darstellungstraditionen vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, München 2008.

**Kaufmann 1940/54**

Hans Kaufmann: Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600, in: Vom Nachleben Dürers. Beiträge zur Kunst der Epoche von 1530 bis 1650 (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1940/1954), S. 18–60.

**Keazor 2015**

Henry Keazor: Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung, Darmstadt 2015.

**Keblusek 2014**

Marika Keblusek: A Frugal Man in the *Kunstkammer*. Cultural exchanges between Thomas Howard, Earl of Arundel, and Philipp Hainhofer, in: Wolfenbütteler Barock-Nachrichten, Jg. 41 (2014), H. 1/2, S. 95–110.

**Kehrer 1934**

Hugo Kehrer: Dürers Selbstbildnisse und die Dürer-Bildnisse, Berlin 1934.

**Kern 2002**

Margit Kern: Tugend versus Gnade: Protestantische Bildprogramme in Nürnberg, Pirna, Regensburg und Ulm, Berlin 2002.

**Klapsia 1934**

Heinrich Klapsia: Ein Bildnis Kaiser Ferdinands III. von Georg Schweigger, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. 8 (1934), S. 199–205.

**Klapsia 1935**

Heinrich Klapsia: Beiträge zur Kunsttätigkeit am österreichischen Kaiserhofe im 17. Jahrhundert, 3: Daniel Neuberger, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. 9 (1935), S. 223–248.

**Klapsia 1936**

Heinrich Klapsia: s. v. „Schweigger, Georg“, in: Thieme/Becker, Bd. 30, 1936, S. 374 f.

**Klauss 1994**

Jochen Klauss: Goethe als Medailiensammler, Weimar 1994.

**Klauss 2000**

Jochen Klauss: Die Medailiensammlung Goethes, 2 Bde., Berlin 2000.

**Klemm 1986**

Christian Klemm: Joachim von Sandrart. Kunst Werke u. Lebens Lauf, Berlin 1986.

**Klemm 2005**

Christian Klemm: s. v. „Sandrart, Joachim von“ in: Neue Deutsche Biographie 22 (2005), S. 425–427 [Onlinefassung]: <http://www.deutsche-biographie.de/ppn118794396.html> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Klessmann 2014**

Rüdiger Klessmann: Adam Elsheimer – Bemerkungen zur Rezeption seiner Kunst im Norden, in: Collected opinions – Essays on Netherlandish Art in Honour of Alfred Bader, hrsg. v. Volker Manuth und Axel Rüger, London 2004, S. 54–71.

**Knapp 2004**

Ulrich Knapp: Salem. Die Gebäude der ehemaligen Zisterzienserabtei und ihre Ausstattung, Stuttgart 2004.

**Knop 2009**

Andrea Knop: Carl Alexander Heideloff und sein romantisches Architekturprogramm. Monographie und Werkkatalog, Neustadt a. d. Aisch 2009.

**Koerner 2002**

Joseph Koerner: Albrecht Dürer: A Sixteenth-Century Influenza, in: Ausst. Kat. London 2002, S. 18–38.

**Kohlhausen 1926**

Heinrich Kohlhausen: Zum Kapitel „Nürnberger Kunsttradition“, in: Cicerone XVII, Jg. 26 (1926), S. 86–89.

**Kowalski 1997**

Klaus Kowalski: Plastische Bilder. Zur Geschichte der Reliefgestaltung, Bd. II: Gotik bis Postmoderne, Bielefeld 1997.

**Kraft 2007**

Carolin Kraft: Dürer und die Kunst des 17. Jahrhunderts. Facetten künstlerischer Rezeption, Hamburg 2007.

**Kranz 2001/02**

Annette Kranz: Zum Porträtmedaillon auf Willibald Pirckheimer von Georg Schweigger: Eine Studie zu zwei Neuerwerbungen der Staatlichen Münzsammlung München, in: Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte 51/52 (2001/02), S. 125–143.

**Kranz 2004**

Annette Kranz: Zur Porträtmedaille in Augsburg im 16. Jahrhundert, in: Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland, hrsg. v. Georg Satzinger, Münster 2004, S. 301–342.

**Kranz 2009**

Annette Kranz: Georg Petel – Einige Anmerkungen zu Vita und Werk, in: Krempel/Söding 2009, S. 129–146.

**Krempel 2009**

Léon Krempel: Petels „Neptun“, in: Krempel/Söding 2009, S. 95–128.

**Krempel/Söding 2009**

Léon Krempel und Ulrich Söding (Hrsg.): Georg Petel, Neue Forschungen, Berlin/München 2009.

**Kugler 1838**

Franz Theodor Kugler: Beschreibung der in der Königlichen Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung, Berlin 1838.

**Kulturstiftung der Länder/Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2015**

Pressedossier 10 Jahre Deutsch-Russischer Museumsdialog. Aufgaben, Ziele und geschichtlicher Hintergrund, 2015.

**Kuster 2011**

Thomas Kuster: Johann Ignaz Bendl (um 1650–um 1730). „Mahler und Bildthauer Alhie“, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2011, S. 169–171.

**Landau/Parshall 1994**

David Landau und Peter Parshall: The Renaissance print: 1470–1550, New Haven 1994.

**Larsson 1992**

Lars Olof Larsson: European Bronzes 1450–1700, Stockholm 1992.

**Laue 2016**

Georg Laue: Leonhard Kern: der Deutsche Giambologna, hrsg. v. Georg Laue mit einem Beitrag von Virginie Spenlé, München 2016.

**Lavalle 1998**

Denis Lavalle: Der Dreißigjährige Krieg, die Künstler und die religiöse Historienmalerei, in: Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, Textband II, S. 153–159.

**Lavin 1954**

Irving Lavin: Cephalus and Procris: Transformations of an Ovidian Myth, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 17, Nr. 3/4 (1954), S. 260–287.

**LCI**

Lexikon der christlichen Ikonographie, begr. v. Engelbert Kirschbaum, hrsg. v. Wolfgang Braunfels, 8 Bd., Freiburg 1976.

**Legner 1960**

Anton Legner: Kleinplastik aus dem Liebieghaus, Frankfurt a. M. 1960.

**Legner 1962**

Anton Legner: Bildwerke der Barockzeit aus dem Liebieghaus, Frankfurt M. 1963.

**Leitschuh 1887**

Friedrich Leitschuh, Joseph Heller und die deutsche Kunstgeschichte, in: ders.: Katalog der Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Bamberg, Bd. 2: Die Handschriften der Hellenica, Leipzig 1887, S. I–LIV.

**Ley 1973**

Henry Ley: Dürer and the 17th century, in: Essays on Dürer, hrsg. v. Charles R. Dodwell, Manchester 1973, S. 104–120.

**Lieb 1973**

Norbert Lieb: Lebensgeschichte Georg Petels, in: Feuchtmayr/Schädler 1973, S. 51–68.

**Lipińska 2015**

Aleksandra Lipińska: Moving Sculptures. Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th Centuries in Central and Northern Europe, Leiden 2015.

**Lobelle-Caluwé 1984**

Hilde Lobelle-Caluwé: Het schilderijenbezit van het Grootseminarie te Brugge, in: De Duinenabdij en het Grootseminarie te Brugge. Bewoners/Gebouwen/ Kunstpatrimonium, Tielt 1984, S. 282–286.

**Lobelle-Caluwé 2002**

Hilde Lobelle-Caluwé: Abdij Ten Duinen in Brugge, nu Grootseminarie: schilderijen voor en monument, schilderijen bewaard in een monument, in: Besloten vereld, oben boeken – Middeleeuse handschriften in dialog met actuele kunst, hrsg. v. Laurend Busine und Ludo Vandamme, Tielt 2002, S. 45–55.

**Löcher 1991**

Retrospektive Tendenzen in Kunst, Musik und Theologie um 1600, Akten des interdisziplinären Symposions 30./31. März 1990 in Nürnberg, hrsg. v. Kurt Löcher, Nürnberg 1991.

**Löcher 1995**

Kurt Löcher: Humanistenbildnisse – Reformatorenbildnisse. Unterschiede und Gemeinsamkeiten, in: Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992, hrsg. v. Hartmut Brookmann u. a., Göttingen 1995, S. 352–390.

**Lotz 1954**

Wolfgang Lotz: Historismus in der Sepulkralplastik, in: Vom Nachleben Dürers. Beiträge zur Kunst der Epoche von 1530 bis 1650 (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1940/1954), S. 61–86.

**Lüdecke/Heiland 1955**

Heinz Lüdecke und Susanne Heiland (Hrsg.): Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten, Berlin 1955.



**Mack-Andrick 2005**

Jessica Mack-Andrick: Pietro Tacca, Hofbildhauer der Medici (1577–1640). Politische Funktion und Ikonographie des frühabsolutistischen Herrscherdenkmals unter den Großherzögen Ferdinando I., Cosimo II. und Ferdinando II., Weimar 2005.

**Mährle 2000**

Wolfgang Mährle: Academia Norica. Wissenschaft und Bildung an der Nürnberger Hohen Schule in Altdorf (1575–1623), Stuttgart 2000.

**Mahn 1927**

Hannshubert Mahn: Lorenz und Georg Strauch: Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs im 16. und 17. Jahrhundert, Tübingen 1927.

**Mareš 1887**

Franz Mareš: Beiträge zur Kenntnis der Kunstbestrebungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 5 (1887), S. 343–363.

**Maué 1998 a**

Claudia Maué: Das Grabmal des Johann Schlütter von Johann Carl und Georg Schweiggers erste Bildnisbüste, in: Skulptur in Süddeutschland 1400–1770, Festschrift für Alfred Schädler, hrsg. v. Rainer Kahsnitz und Peter Volk, München/Berlin 1998, S. 241–272.

**Maué 1998 b**

Claudia Maué: Archivalien und Quellen zu Leben und Tod des Johann Schlütter aus Lübeck und zu seinem Grabmal auf dem Nürnberger Johannisfriedhof, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 85 (1998), S. 1–50.

**Maué 2002**

Hermann Maué (Hrsg.): Quasi Centrum Europae. Kunst und Kunsthandwerk aus Nürnberg für den europäischen Markt 1400–1800, Referate der internationalen Tagung vom 4. bis 6. Oktober 2000 in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum), in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2002.

**Maué 2004**

Herman Maué: Albrecht Dürer, in: Faszination Meisterwerk, Dürer – Rembrandt – Riemschneider, Katalog zur Ausstellung in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum, hrsg. v. Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2004, S. 66 f.

**Maué 2008**

Hermann Maué: Sebastian Dadler 1586–1657. Medaillen im Dreißigjährigen Krieg, Nürnberg 2008.

**Maué 2012**

Claudia Maué: Die Epitaphien von Salomon und Georg Schweigger auf dem St. Rochusfriedhof und St. Johannisfriedhof zu Nürnberg, in: Bürgerverein St. Johannis, Broschüre 71 (2012), S. 13–17.

**Maué 2013 a**

Claudia Maué: „Ein Hauptwerk der Nürnberger Bildhauerkunst“. Zur Geschichte von Georg Schweiggers Neptunbrunnen in der Zeit von 1941 bis 1947. Georg Schweigger (1613–1690) zum 400. Geburtstag, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (2013), S. 217–224.

**Maué 2013 b**

Claudia Maué: „Niemand mein Todt beweinen soll“. Neue Forschungen zu den Epitaphien auf den historischen Nürnberger Friedhöfen, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 100 (2013), S. 297–333.

**Meder 1902**

Joseph Meder: Neue Beiträge zur Dürer-Forschung. A. Eine verschollene Dürer-Sammlung, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 23 (1902), S. 53–69.

**Meier 2013**

Esther Meier: Joachim von Sandrart: Ein Calvinist im Spannungsfeld von Kunst und Konfession, Regensburg 2012.

**Mende 1978**

Matthias Mende: Nachwort, in: Heinrich Conrad Arend: Das Gedächtnis der Ehren Albrecht Dürers, Goslar 1728, Fotomechanischer Nachdruck der zum 200. Todestag Albrecht Dürers erschienen Gedenkschrift, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Matthias Mende, Unterschneidheim 1978.

**Mende 1983**

Matthias Mende: Dürer-Medaillen. Münzen, Medaillen, Plaketten von Dürer, auf Dürer, nach Dürer, Nürnberg 1983, S. 279–286.

**Mende 1994**

Matthias Mende: s. v. „Dürer Renaissance“, in: The Dictionary of Art, 24 Bde., hrsg. v. Jane Turner, Bd. IX, New York 1994, S. 245–247.

**Mensger 1999**

Ariane Mensger: Blick zurück nach vorn – Jan Gossaert kopiert Jan van Eyck, in: Porträt – Landschaft – Interieur: Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext, hrsg. v. Christiane Kruse und Felix Thürlemann, Tübingen 1999, S. 273–290.

**Mensger 2012**

Ariane Mensger: Déjà-vu. Von Kopien und anderen Originalen, in: Ausst. Kat. Karlsruhe 2012, S. 30–45.

**Menze 1997**

Marianne Menze: Das künstlerische Schaffen Johann Dominicus Fiorillos vor dem Hintergrund seiner Ausbildung zum Zeichner und Maler in Rom und Bologna, in: Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800, hrsg. v. Antje Middeldorf Kosegarten, Akten des Kolloquiums „Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der

Kunstgeschichte in Göttingen“ am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Universität Göttingen vom 11.–13. November 1994, Göttingen 1997, S. 114–144.

**Mertens 2005**

Dieter Mertens: Laudes Germaniae in Bologna und Wittenberg. Zu Christoph Scheurls „Libellus de laudibus Germaniae et Ducum Saxoniae“ 1506 und 1508, in: Margarita amicorum, Studi di cultura europea per Agostini Sottili, Bd. 2, hrsg. v. Fabio Forner, Mailand 2005, S. 717–731.

**Messner 1965**

Gisela Messner: Fayencen von Kordenbusch im Museum für Kunsthandwerk, in: Dresdener Kunstblätter, Jg. 9, 1965, S. 58–62.

**Metz 1959**

Peter Metz: Spätgotische Reminiszenzen in der Plastik des deutschen Barock, in: Festschrift Friedrich Winkler, Berlin 1959, S. 330–339.

**Metzsch 1989**

Friedrich-August von Metzsch: Johannes der Täufer, Seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst, München 1989.

**Meurer/Schreurs/Simonato 2015**

Aus aller Herren Länder: Die Künstler der Teutschen Academie von Joachim von Sandrart, hrsg. v. Susanne Meurer, Anna Schreurs und Lucia Simonato, Turnhout 2015.

**Michel 1937**

Fritz Michel: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Koblenz, Düsseldorf 1937.

**Miedema 1973**

Hessel Miedema: Karel Van Mander's Grondt Der Edel Vry Schilder-Const: („Foundations of the Noble and Free Art of Painting“), in: Journal of the History of Ideas 34, Nr. 4 (1973), S. 653–668.

**Minges 1998**

Klaus Minges: Das Sammlungswesen der Frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung, Münster 1998.

**Möller 1966**

Lise Lotte Möller: Noch einmal: Georg Schweiggers Gustav Adolf-Darstellung von 1633, in: Opuscula in honorem C. Hernmarck 27.12.1966, hrsg. vom Nationalmuseum Stockholm, Stockholm 1966, S. 167–180.

**Möseneder 2009**

Karl Möseneder: Paracelsus und die Bilder. Über Glauben, Magie und Astrologie im Reformationszeitalter, Tübingen 2009.

**Morét 2003**

Stefan Morét: Der italienische Figurenbrunnen des Cinquecento, Oberhausen 2003.

**Müllegger 2011**

Silvia Müllegger: Der Tod in der Kunstkammer der frühen Neuzeit, Diplomarbeit Universität Wien, [http://othes.univie.ac.at/16819/1/2011-10-03\\_9256624.pdf](http://othes.univie.ac.at/16819/1/2011-10-03_9256624.pdf) (Zugriff vom 10.12.2021).

**Müller 1942**

Theodor Müller: Veit Stoß. Zur Geltung seiner Werke im 17. Jahrhundert, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 9 (1942), S. 191–202.

**Müller 1961**

Theodor Müller: Frühe Beispiele der Retrospektive in der deutschen Plastik (Bayerische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 1961, H. 1), München 1961.

**Müller 1963**

Theodor Müller: Deutsche Plastik der Renaissance bis zum Dreißigjährigen Krieg, Königstein 1963.

**Müller 1970**

Theodor Müller: Zum Werk Geog Petels, in: Feuchtmayr/Schädler 1973, S. 69–82.

**Müller 1976**

Theodor Müller: Zu Victor Kayser, Nachruf für ein verschollenes Werk, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1976), S. 77–82.

**Müller 2007**

Marcus Müller: Geschichte, Kunst, Nation: Die sprachliche Konstituierung einer ‚deutschen‘ Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht, Berlin u. a. 2007.

**Müller-Jahnke 1991**

Wolf-Dieter Müller-Jahnke: Paracelsus in nummis. Nachrichten zu Medaillen auf Theophrast von Hohenheim aus dem 17. bis 20. Jahrhundert, in: Parerga Paracelsica. Paracelsus in Vergangenheit und Gegenwart, hrsg. v. Joachim Telle, Stuttgart 1991, S. 301–358.

**Mulzer 1988**

Erich Mulzer: Neptuns Irrfahrten, in: Nürnberger Altstadtberichte 13 (1988), S. 21–64.

**Mummenhoff 1891**

Ernst Mummenhoff: Das Rathaus in Nürnberg, Nürnberg 1891.

**Mummenhoff 1902**

Ernst Mummenhoff: Der Neptunbrunnen zu Nürnberg, seine Entstehung und Geschichte. Festschrift zur Feier der Enthüllung des neuen Neptunbrunnens am 22. Oktober 1902, Nürnberg 1902.

**Museumsführer Braunschweig 1887**

Herzogliches Museum. Führer durch die Sammlungen, bearb. v. Herman Riegel, Braunschweig 1887, ein Digitalisat ist verfügbar bei der Digitalen Bibliothek Braunschweig, <http://digisrv-1.biblio.etc.tu-bs.de/dfg-files/00024087/I-F-43.pdf> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Museumsführer Braunschweig 1902**

Paul Jonas Meier: Führer durch die Sammlungen des Herzoglichen Museums zu Braunschweig, Braunschweig 1902.

**Museumsführer Braunschweig 1915**

Paul Jonas Meier: Führer durch die Sammlungen des Herzoglichen Museums zu Braunschweig, Braunschweig 1915.

**Museumsführer Braunschweig 1991**

Herzog Anton Ulrich-Museum. Kurzführer, hrsg. v. Jochen Luckhardt, Braunschweig 1991.

**Museumsführer Dresden 2007**

Jutta Kappel und Ulrike Weinhold: Das Neue Grüne Gewölbe, Führer durch die ständige Sammlung, Dresden 2007.

**Museumsführer Wien 1988**

Kunsthistorisches Museum: Führer durch die Sammlungen, hrsg. vom Kunsthistorischen Museum, Wien 1988.

**Nagler 1837**

Georg K. Nagler: Albrecht Dürer und seine Kunst, München 1837, ein Digitalisat ist verfügbar bei Bayerische Staatsbibliothek digital: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10258637?page=1> (Zugriff vom 21.10.2022).

**Narrey 1866**

Charles Narrey: Albert Durer à Venise et dans les Pays-Bas: autobiographie, lettres, journal de voyages, papiers divers/ traduits de l'allemand avec des notes et une introduction par Charles Narrey, Paris 1866.

**NDB**

Neue Deutsche Biographie, Berlin 1953–.

**Neuer Siebmacher**

Johann Siebmacher's Großes Wappenbuch, Neustadt a. d. A. 1970–.

**Neuhaus 2000**

Helmut Neuhaus: Zwischen Realität und Romantik, Nürnberg in Europa der Frühen Neuzeit, in: Nürnberg. Eine europäische Stadt in Mittelalter und Neuzeit, hrsg. v. Helmut Neuhaus, Nürnberg 2000, S. 43–68.

**Neville 2009**

Kristoffer Neville: Nicodemus Tessin the Elder. Architecture in Sweden in the Age of Greatness, Turnhout 2009.

**New Hollstein German**

The New Hollstein German engravings, etchings and woodcuts, 1400–1700, hrsg. v. Ger Luijten und Robert Zijma, Rotterdam 1996–.

**Nicolaus 1979**

Knut Nicolaus: Gemälde: Untersucht, entdeckt, erforscht, Braunschweig 1979.

**Nieden 2002**

Daniela Nieden: Matthäus Merian der Jüngere (1621–1687), Göttingen 2002.

**Obser 1911**

Karl Obser: Zur Herkunft des Bronzekruzifixus vor dem Salemer Münster, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 65, N. F. 26, 1911, S. 599–604.

**Ott 2012**

Carolin Ott: „nach den Regeln unserer Studie inventirt“ – Zu Sandrarts Umgang mit graphischen Vorlagen und ihren Autoren, in: Unter Minervas Schutz – Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie*, Katalog zur Ausstellung in Wolfenbüttel (Herzog August Bibliothek), hrsg. v. Anna Schreurs, Wiesbaden 2012, S. 87–98.

**Ott 2014**

Carolin Ott: Georg Schweigger, Medailleur? Voraussetzungen und Wirkung der Porträtmedaillons des Nürnberger Bildhauers, in: *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, Akten der gleichnamigen Tagung vom 2. bis 3. Dezember 2011 an der Scuola Normale Superiore, hrsg. v. Lucia Simonato, Pisa 2014, S. 213–230.

**Ott 2015**

Carolin Ott: [Tagungsbericht zu:] Nichts Neues Schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900 (Hannover, Schloss Herrenhausen, 26.–28.06.2014), in: *H-ArtHist*, 19.02.2015, <http://arthist.net/reviews/9525> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Ott 2019**

Carolin Ott: „Schweigger, Georg“, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 102, Berlin Boston 2019, S. 346.

**Otte 1999**

Wolf-Dieter Otte: Der unbekannt Sammler: Herzog August und sein Kunst- und Curiositäten-Kabinett, in: *Wolfenbütteler Beiträge* 12 (1999), S. 113–137.

**Paas 1995**

John Roger Paas: Der Franken Rom. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995.

**Panofsky 1960**

Erwin Panofsky: *Renaissances and Renascences in Western European Art*, Stockholm 1960.

**Parthey 1863**

Gustav Parthey: *Deutscher Bildersaal: Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen/ in alphabetischer Folge zusammengestellt*, Bd. 1, Berlin 1863.

**Paul 2002**

Markus Paul: *Reichsstadt und Schauspiel. Theatrale Kunst in Nürnberg des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 2002.

**Pechstein 1976**

Klaus Pechstein: Zum Werk des Christoph Ritter, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1976), S. 96–147.

**Pechstein 1982**

Klaus Pechstein: Werke von Christoph Ritter, in: *Kunst und Antiquitäten, Zeitschrift für Kunstfreunde, Sammler und Museen* (1982), H. 6, S. 18–27.

**Peter/Weisser 2013**

*Translatio nummorum. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.–18. November 2011*, hrsg. v. Ulrike Peter und Bernhard Weisser, Ruhpolding 2013.

**Petri 2014**

Grischka Petri: Der Fall Dürer vs. Raimondi. Vasaris Erfindung, in: *Fälschung, Plagiat, Kopie, Akten des 1. Kunsthistorischen Forums Irsee*, hrsg. v. Birgit Ulrike Münch und Andreas Tacke, Petersberg 2014, S. 52–69.

**Pfisterer 2008**

Ulrich Pfisterer: *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.

**Pfisterer 2013 a**

Ulrich Pfisterer: Wettstreit der Köpfe und Künste. Repräsentation, Reproduktion und das neue Bildmedium der Medaille nördlich der Alpen, in: *Ausst. Kat. München/Wien/Dresden 2013–2015*, S. 15–27.

**Pfisterer 2013 b**

Ulrich Pfisterer: Einleitung der Sektion „Medaille und Bildniskünste, Kontexte und Konkurrenzen eines neuen Mediums“, in: *Ausst. Kat. München/Wien/Dresden 2013–2015*, S. 93–96.

**Pfotenhauer 2016**

Bettina Pfotenhauer: *Nürnberg und Venedig im Austausch. Menschen, Güter und Wissen an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*, Regensburg 2016.



**Pigler 1974**

Andor Pigler: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, 3 Bde., Budapest 1974.

**Pilz 1970**

Kurt Pilz: Das Sebaldusgrabmal im Ostchor der St.-Sebaldus-Kirche in Nürnberg, ein Messingguß aus der Gießhütte der Vischer, Nürnberg 1970.

**Pochat 2001**

Götz Pochat: Imitatio und superatio in der bildenden Kunst, in: Imitatio: Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse, hrsg. v. Paul Naredi-Rainer, Innsbruck 2001, S. 11–47.

**Pollard 2007**

John Graham Pollard: Renaissance Medals. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue, 2 Bde., Washington 2007.

**Pope-Hennessy 1965**

John W. Pope-Hennessy: Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection: Reliefs, Plaquettes, Statuettes, Utensils and Mortars, London 1965.

**Prangner 1908**

Vinzenz Prangner: Geschichte des Klosters und des Spitals der Fr. Fr. Barmherzigen Brüder zu Graz, Graz 1908.

**Primisser 1819**

Alois Primisser: Die kaiserlich-königliche Ambraser Sammlung, Wien 1819.

**Pühringer-Zwanowetz 1965**

Leonore Pühringer-Zwanowetz: Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung des Reiterdenkmals für Kaiser Leopold I. in Klagenfurt, in: Carinthia 155 (1965), S. 714–751.

**Putzger 2021**

Antonia Putzger: Kult und Kunst– Kopie und Original. Altarbilder von Rogier van der Weyden, Jan van Eyck und Albrecht Dürer in ihrer frühneuzeitlichen Rezeption, Berlin 2021.

**Putzger/Heisterberg/Müller-Bechtel 2018**

Nichts Neues schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900, Akten der gleichnamigen Tagung in Hannover 2014, hrsg. v. Antonia Putzger, Marion Heisterberg und Susanne Müller-Bechtel, Berlin u. a. 2018.

**Pyke 1973**

Edward Joseph Pyke: A biographical Dictionary of wax modelers, Oxford 1973.

**Rainer 2010 a**

Paulus Rainer: Von der Schatzkammer zum modernen Museum. Eine kurze Geschichte der Wiener Kunstkammer, in: Ausst. Kat. Pforzheim/Halle/Cambridge 2010, S. 17–37.

**Rainer 2010 b**

Paulus Rainer: Ruhm, Ehr' und Pracht. Kunst- und Schatzkammerpretiosen als kryptomere Denkmale, in: Ausst. Kat. Pforzheim/Halle/Cambridge 2010, S. 39–59.

**Rasmussen 1975**

Jörg Rasmussen: Deutsche Kleinplastik der Renaissance und des Barock, Hamburg 1975.

**Rasmussen 1982**

Jörg Rasmussen: Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock, in: Kunstchronik 35 (1982), S. 240–248.

**Rasmussen 1983**

Jörg Rasmussen: Kleinplastik unter Dürers Namen: Das New Yorker Rückenakt-Relief, in: Stadel-Jahrbuch, N. F. 9 (1983), S. 131–144.

**Rée 1891**

Paul Johannes Rée: s. v. „Schweigger, Georg“, in: Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. v. der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 33 (1891), S. 333–335, Digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource, [https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Schweigger,\\_Georg&oldid=2527343](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Schweigger,_Georg&oldid=2527343) (Zugriff vom 10.12.2021).

**Rée 1900**

Paul Johannes Rée: Nürnberg, Entwicklung seiner Kunst bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts, Berlin/Leipzig 1900.

**Reicke 1896**

Emil Reicke: Geschichte der Reichsstadt Nürnberg von dem ersten urkundlichen Nachweis ihres Bestehens bis zu ihrem Uebergang an das Königreich Bayern (1806), Nürnberg 1896.

**Reindl 1977**

Peter Reindl: Loy Hering: Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland, Basel 1977.

**Reisinger-Weber 2007**

Jutta Reisinger-Weber: Der Monogrammist IP und sein Umkreis, Passau 2007.

**Renkl 2013**

Thomas Renkl: Verkauft, verschenkt, vermisst. Zur Geschichte der Dürer-Bestände im Nürnberger Rathaus, in: Dürer und das Nürnberger Rathaus. Aspekte von Ikonographie, Verlust und Rekonstruktion, hrsg. v. Thomas Schauerte, Petersberg 2013, S. 51–73.

**Ricci 1931**

Seymour de Ricci: The Gustave Dreyfus Collection. Reliefs and Plaquettes, Oxford 1931.

**Riether 2002**

Achim Riether: Rudolf Meyer (1605–1638): Schweizer Zeichenkunst zwischen Spätmanierismus und Frühbarock; Katalog der Handzeichnungen, München 2002.

**Riether 2009**

Achim Riether: Georg Petel als Zeichner, in: Krempel/Söding 2009, S. 67–81.

**Rizzini 1889**

Prospero Rizzini: Illustrazione dei Musei Civici di Brescia: Placchette e Bassorilievi, Brescia 1889.

**Rizzoli 1921**

Luigi Rizzoli: Le placchette nel Museo Bottacin di Padova, Padova 1921.

**Roscoe/Sullivan/Hardy 2009**

Ingrid Roscoe, M. G. Sullivan und Emma Hardy: A Biographical Dictionary of Sculptors in Britain, 1660 to 1851, New Haven 2009.

**Rosen 2011**

Valeska von Rosen: s. v. „Imitatio“, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, hrsg. v. Ulrich Pfisterer, 2. Auflage, Stuttgart [u. a.] 2011, S. 195–299.

**Rüfenacht 2013**

Andreas Rüfenacht: Relief: Betende Alte von Georg Schwegger (1613–1690), in: Jahresbericht 2012 des Historischen Museums Basel, hrsg. v. der Direktion des Historischen Museums Basel, Basel 2013, S. 98.

**Sachs 1991**

Klaus-Jürgen Sachs: Vorboten der Sanktionierung eines „Alten Stiles“. Zum Bild der musikhistorischen Wende um 1600, in: Löcher 1991, S. 83–116.

**Sammlungsführer Dresden 1921**

Führer durch das Grüne Gewölbe zu Dresden von Jean-Louis Sponcel, Dresden 1921.

**Sammlungsführer Dresden 2007**

Das Neue Grüne Gewölbe: Führer durch die ständige Ausstellung, bearb. v. Jutta Kappel und Ulrike Weinhold, hrsg. v. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Berlin 2007.

**Samml. Kat. Berlin 1896**

Die Kunstsammlungen ihre Majestät der Kaiserin und Königin Friedrich in Schloss Friedrichshof, Berlin 1896.

**Samml. Kat. Berlin 1921**

Die deutschen Meister: Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen der Staatlichen Museen zu Berlin, bearb. v. Elfried Bock, Berlin 1921.

**Samml. Kat. Berlin 1930**

Staatliche Museen zu Berlin. Die Bildwerke des deutschen Museums, hrsg. v. Theodor Demmler, Bd. 4: Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton: Kleinplastik, bearb. v. E. F. Bange, Berlin/Leipzig 1930.

**Samml. Kat. Berlin 1966**

Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus. Aus den Beständen der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem, bearb. v. Peter Metz, München 1966.

**Samml. Kat. Berlin 1981**

Die Brandenburgisch-Preußische Kunstammer. Eine Auswahl aus den alten Beständen, hrsg. v. den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1981.

**Samml. Kat. Bologna 2017**

La collezione dei bronzi del Museo civico medievale di Bologna, bearb. v. Mark Gregory d'Apuzzo, San Casciano Val di Pesa (Firenze) 2017.

**Samml. Kat. Braunschweig 1879**

Die Sammlung mittelalterlicher und verwandter Gegenstände, bearb. v. Herman Riegel, Braunschweig 1879.

**Samml. Kat. Braunschweig 1900**

Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Gemälde-Sammlung, bearb. v. Herman Riegel, Braunschweig 1900.

**Samml. Kat. Braunschweig 1989**

Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die englischen und skandinavischen Werke, hrsg. vom Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, bearb. v. Joachim Jacoby, Braunschweig 1989.

**Samml. Kat. Braunschweig 1994**

Bronzen der Renaissance und des Barock, Katalog der Sammlung, Herzog Anton Ulrich-Museum, bearb. v. Ursel Berger und Volker Krahn, Braunschweig 1994.

**Samml. Kat. Braunschweig 1997 a**

Die Handzeichnungssammlung. Textbd.: Geschichte und Bestand, Katalog zu Tafelbd. I (Sammlungskatalog des Herzog Anton Ulrich-Museums III.2), hrsg. v. Christian von Heusinger, Braunschweig 1997.

**Samml. Kat. Braunschweig 1997 b**

Die Kostbarkeiten der Renaissance und des Barock: *Pretiosa und allerley Kunstsachen* aus den Kunst- und Raritätenkammern der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg aus dem Hause Wolfenbüttel, Sammlungskataloge des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig, Bd. VI, bearb. v. Rudolf Alexander Schütte, mit Beiträgen von Alfred Walz, Braunschweig 1997.

**Samml. Kat. Braunschweig 2004**

Die italienischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts, bearb. v. Sabine Jacob und Susanne König-Lein, Braunschweig 2004.

**Samml. Kat. Braunschweig 2019**

Werke aus Stein und Gips, (Sammlungskataloge des Herzog-Anton-Ulrich-Museums, Bd. XXI), bearb. von Kerstin Grein, Dresden 2019.

**Samml. Kat. Brescia 1974**

Placchette: sec. xv–xix (Musei Civici di Brescia, catalogo 1), hrsg. v. Francesco Rossi, Vicenza 1974.x

**Samml. Kat. London 1927**

Catalogue of carvings in ivory, Victoria and Albert Museum, hrsg. v. Margaret H. Longhurst, London 1927.

**Samml. Kat. London 2013**

Baroque & later ivories, Victoria and Albert Museum, hrsg. v. Marjorie Trusted, London 2013.

**Samml. Kat. Frankfurt a. M. 1987**

Mittelalter: 11. Jahrhundert bis 1530/40, bearb. v. Wolfgang Schenkluhn, (Wissenschaftliche Kataloge Liebigehaus – Museum Alter Plastik Frankfurt a. M., hrsg. v. Herbert Beck, Nachantike kleinplastische Bildwerke, Bd. I), Melsungen 1987.

**Samml. Kat. Frankfurt a. M. 1989**

Die deutschsprachigen Länder: 1500–1800, bearb. v. Brita v. Götz-Mohr (Wissenschaftliche Kataloge Liebigehaus – Museum Alter Plastik Frankfurt a. M., hrsg. v. Herbert Beck, Nachantike kleinplastische Bildwerke, Bd. III), Melsungen 1989.

**Samml. Kat. Gotha 1995**

Sammlung der Plastik 1150–1850, Schlossmuseum Gotha, bearb. v. Allmuth Schuttwolf, Gotha 1995.

**Samml. Kat. Madrid 1926**

La Coleccion Lazaro de Madrid, o. O. 1926.

**Samml. Kat. Madrid 1969**

Catálogo de la escultura, Museo del Prado, bearb. v. Antonio Blanco und Manuel Lorente, Madrid 1969.

**Samml. Kat. Madrid 1998**

Museo del Prado, Catálogo de la escultura de época moderna, siglos XVI–XVIII, bearb. v. Rosario Coppel Aréizaga, Madrid 1998.

**Samml. Kat. München 1926**

Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, IV. Abteilung: Die Bildwerke in Elfenbein, Knochen, Hirsch- und Steinbockhorn mit einem Anhang: Elfenbearbeiten der staatlichen Schlossmuseen in Bayern, bearb. v. Rudolf Berliner, Augsburg 1926.

**Samml. Kat. New York 1962**

Bronzes, other metalwork and sculpture in the Irwin Untermyer Collection, Metropolitan Museum of Art, bearb. v. Yvonne Hackenbroch, New York 1962.

**Samml. Kat. Nürnberg 1995**

Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum, Bestandskatalog, bearb. v. Andreas Tacke, Mainz 1995.

**Samml. Kat. Nürnberg 1997**

Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum, Teil 1: Franken, bearb. v. Claudia Maué, Mainz 1997.

**Samml. Kat. Nürnberg 2005**

Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum, Teil 2: Bayern, Österreich, Italien, Spanien, bearb. v. Claudia Maué, Mainz 2005.

**Samml. Kat. Nürnberg 2010**

Renaissance, Barock, Aufklärung, Kunst und Kultur vom 16.–18. Jahrhundert, hrsg. v. Daniel Hess und Dagmar Hirschfelder, Nürnberg 2010.

**Samml. Kat. Vicenza 1997**

Placchette, bronzetti e cristalli incisi dei Musei civici di Vicenza: Secoli XV–XVIII, hrsg. v. Davide Banzato, Maria Beltramini und Davide Gasparotto, Verona 1997.

**Samml. Kat. Vicenza 2005**

Pinacoteca Civica di Vicenza: Scultura e arti applicate dal XIV al XVIII secolo, hrsg. v. Maria Elisa Avagnina, Margaret Binotto und Giovanni Carlo Federico Villa, (Catalogo scientifico delle collezioni III), Vicenza 2005.

**Samml. Kat. Washington 1994**

Sculpture: An Illustrated Catalogue. National Gallery of Art, bearb. v. William P. Campbell u. a., Washington 1994.

**Samml. Kat. Wien 1855**

Die K.K. Ambraser-Sammlung beschrieben von Dr. Eduard Freih. von Sacken, Custos am K.K. Münz- und Antikencabinete. Zweiter Theil: Die Kunst- und Wunderkammern und die Bibliothek, Wien 1855.

**Samml. Kat. Wien 1864**

Kunstwerke und Geräte des Mittelalters und der Renaissance in der kais. kön. Ambraser-Sammlung in Original-Photographien herausgegeben und erläutert von Dr. Eduard Freiherrn von Sacken, Wien 1864.

**Samml. Kat. Wien 1896**

Porträtmedaillen des Erzhauses Österreich von Kaiser Friedrich III. bis Kaiser Franz II. aus der Medaillensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, hrsg. v. Karl Domanig, Wien 1896.

**Samml. Kat. Wien 1910 a**

Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. I: Bildwerke in Bronze, Stein und Ton, bearb. v. Julius von Schlosser, Wien 1910.

**Samml. Kat. Wien 1910 b**

Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. II: Bildwerke in Holz, Wachs und Elfenbein, bearb. v. Julius von Schlosser, Wien 1910.

**Samml. Kat. Wien 1919**

Die Estensische Kunstsammlung, Bd. 1: Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance, bearb. v. Leo Planiscig, Wien 1919.

**Samml. Kat. Wien 1924**

Die Bronzeplastiken des Kunsthistorischen Museums Wien, bearb. v. Leo Planiscig, Wien 1924.

**Samml. Kat. Wien 1935**

Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe (Führer durch die kunsthistorischen Sammlungen 27), bearb. v. Leo Planiscig und Ernst Kris, Wien 1935.

**Samml. Kat. Wien 1937**

Eduard Holzmayr: *Medicina in nummis*: Katalog der Sammlung Dr. Josef Brettauer, Wien 1937.

**Sauerlandt 1927**

Max Sauerlandt: *Die Kleinplastik der deutschen Renaissance*, Leipzig 1927.

**Sauerlandt 1933**

Max Sauerlandt: *Ett Gustav II Adolfs-Monument fran 1632*, in: *Fataburen: Nordiska Museets och Skansens årsbok* (1933), S. 223–242.

**Schädler 1985**

Alfred Schädler: *Georg Petel (1601/02–1634). Barockbildhauer zu Augsburg*. Unter Mitarbeit von Eva Langenstein, München/Zürich 1985.

**Schaper 1986**

Christa Schaper: *Die Fülreger von Nürnberg und ihre Niederlassung in Verona im 16./17. Jahrhundert*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 73 (1986), S. 1–44.

**Schedler 2008**

Uta Schedler: *Räumliche Wucht und dynamische Expressivität. Skulptur des Barock und Rokoko*, in: *Barock und Rokoko. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland in acht Bänden*, Bd. 5, hrsg. v. Frank Büttner u. a., München u. a. 2008, S. 318–327.

**Scherbaum 2004**

Anna Scherbaum: *Albrecht Dürers ‚Marienleben‘: Form – Gehalt – Funktion und sozialhistorischer Ort*, mit einem Beitrag von Claudia Wiener, Wiesbaden 2004.



**Scherp 2011**

Astrid Scherp: Elfenbeinkunst am Münchner Hof, in: Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2011, S. 223–229.

**Schieber 2007**

Martin Schieber: Geschichte Nürnbergs, München 2007.

**Schiedlauský 1971**

Günther Schiedlauský: Das Werk: Dürer als Entwerfer für Goldschmiedekunst, in: Ausst. Kat. Nürnberg 1971, S. 364–366.

**Schlösser 1978**

Julius von Schlösser: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, 2. durchgesehene und vermehrte Ausgabe, Braunschweig 1978.

**Schmidt 2002**

Eike Schmidt: Johann Balthasar Stockamer. Ein Nürnberger Bildhauer des 17. Jahrhunderts in Italien und Sachsen, in: Maué 2002, S. 293–309.

**Schmidt 2012**

Eike D. Schmidt: Das Elfenbein der Medici, München 2012.

**Schmitt 2002**

Bettina Schmitt: Zeichensprache. Überlegungen zu einer Statuette des Georg Pfründt, in: Ansicht's Sache. Das Bodemuseum Berlin im Liebieghaus Frankfurt, hrsg. v. Herbert Beck und Hartmut Krohm, Frankfurt a. M. 2002, S. 211–222.

**Schnell 1983**

Hugo Schnell: Martin Luther und die Reformation auf Münzen und Medaillen, München 1983.

**Schoch 2002**

Rainer Schoch: Das Praunsche Kabinett. Eine Kunstsammlung als „Vorschickung“, in: Mäzene, Schenker, Stifter. Das Germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen, redaktionell betr. v. Anette Scherer, Nürnberg 2002, S. 47–52.

**Schoch 2008**

Rainer Schoch: Zur Vorgeschichte der markgräflichen Zeichnungssammlung, in: 100 Meisterzeichnungen aus der Graphischen Sammlung der Universität Erlangen-Nürnberg, Katalog zur Ausstellung in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum), hrsg. v. G. Ulrich Großmann, Nürnberg 2008, S. 19–30.

**Schock-Werner 1991**

Barbara Schock-Werner: Stil als Legitimation: „Historismus“ in den Bauten des Würzburger Fürstbischofs Julius Echter von Mespelbrunn, in: Löcher 1991, S. 51–82.

**Scholten 2003**

Frits Scholten: *Sumptuous Memories, Studies in seventeenth-century Dutch tomb Sculpture*, Zwolle 2003.

**Schönberger 1963**

Arno Schönberger, *Deutsche Plastik des Barock*, Königstein 1963.

**Schönberger 1970**

Arno Schönberger: *Neuerwerbungen des Germanischen Nationalmuseums 1969*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1970), S. 147–187.

**Schreiber 2004**

Renate Schreiber: „Ein Galeria nach meinem Humor“: *Erzherzog Leopold Wilhelm*, Wien 2004.

**Schreurs 2007**

Anna Schreurs: *Die Götterbilder des Vincenzo Cartari in der Darstellung von Joachim von Sandrart*, in: *Übersetzung und Transformation, Akten der Jahrestagung des SFB 644 „Transformation der Antike“ an der Humboldt-Universität Berlin, Dezember 2005*, hrsg. v. Hartmut Böhme, Christoph Rapp und Wolfgang Rösler, Berlin 2007, S. 475–523.

**Schreurs 2010 a**

Anna Schreurs: *Joachim von Sandrart zwischen Wort und Bild. Malerei und Dichtung in Zeiten des Dreißigjährigen Krieges*, Habilitation Universität Frankfurt a. M. 2010, Manuskript.

**Schreurs 2010 b**

Anna Schreurs: *Von den Vite Vasaris zu Sandrarts Academie: Künstler, Dichter und Gelehrte*, in: *Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione*, Akten der internationalen Tagung in Florenz (Kunsthistorisches Institut) Februar 2008, hrsg. v. Katja Burzer u. a., Venedig 2010, S. 249–269.

**Schürer 2005**

Ralf Schürer: *Die Goldschmiedefamilie Ritter. Ein Beitrag zur Darstellung Nürnbergs als ein Zentrum des deutschen Kunsthandwerkes im 16. und 17. Jahrhundert*, Dissertation Universität Würzburg 2004, Manuskript (Exemplar der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg).

**Schütz 1994 a**

Karl Schütz: *Kaiser Rudolf II. als Dürersammler*, in: *Ausst. Kat. Wien 1994*, S. 49–54.

**Schütz 1994 b**

Karl Schütz: *Die Dürerrenaissance des späten 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Ausst. Kat. Wien 1994*, S. 55–57.

**Schuhmann 1989**

Günther Schuhmann: *Die Hohenzollern-Grablegen in Heilsbronn und Ansbach*, München 1989.

**Schulz 1914**

Fritz Traugott Schulz: Bildnis des Nürnberger Bildhauers und Medailleurs Georg Schweigger, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1914), S. 27–29.

**Schulz 1933**

Fritz Traugott Schulz: Nürnberger Bürgerhäuser und ihre Ausstattung, Bd. 1: Das Milchmarktviertel, Leipzig u. Wien o. J. [1933].

**Schuster 1965**

Margarete Schuster: Georg Schweigger: ein Nürnberger Bildhauer des 17. Jahrhunderts, Manuskript der Dissertation Universität Wien 1965, Manuskript (Exemplar der Bibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sig. DeB SCHWG 1965).

**Schwemmer 1949**

Wilhelm Schwemmer: Aus der Geschichte der Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 40 (1949), S. 97–206.

**Schwemmer 1962**

Wilhelm Schwemmer: Das Mäzenatentum der Nürnberger Patrizierfamilie Tucher vom 14.–18. Jh., in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 51 (1962), S. 18–59.

**Schwemmer 1979**

Wilhelm Schwemmer: Veränderungen der St. Sebalduskirche vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, in: 600 Jahre Ostchor St. Sebald – Nürnberg, hrsg. v. Helmut Baier, Neustadt 1979.

**Scott 1869**

William Bell Scott: Albert Durer: His life and works. Including autobiographical papers and complete catalogues, London 1869.

**Seebaß 1978**

Gottfried Seebaß: Stadt und Kirche in Nürnberg im Zeitalter der Reformation, in: Stadt und Kirche im 16. Jahrhundert, hrsg. v. Bernd Moeller, Gütersloh 1978, S. 66–86.

**Segelken 2009**

Barbara Segelken: Bilder des Staates. Kammer, Kasten und Tafel als Visualisierungen staatlicher Zusammenhänge, Berlin 2010.

**Seifert 2013**

Christian Tico Seifert: William Bell Scott. Spreading Dürer's Fame in Victorian Britain, in: The Challenge of the Object, 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Congress Proceedings, Part 3, S. 1064–1068.

**Siebenmorgen 1990**

Leonhard Kern (1588–1662). Neue Forschungsbeiträge, zusammengestellt und hrsg. v. Harald Siebenmorgen (Supplementband zu Ausst. Kat. Schwäbisch Hall 1988), Sigmaringen 1990.

**Silber 1937**

Max Silber: Der große Arzt Theophrastus Paracelsus (1493–1541) in seinen Bildnissen und Schriften. Sonderausstellung im Städtischen Museum Salzburg, in: Salzburger Museumsblätter, Jg. 16, Nr. 3/4 (1937), S. 1–10.

**Simon 1965**

Matthias Simon: Nürnbergisches Pfarrerbuch, Die evangelisch-lutherische Geistlichkeit der Reichsstadt Nürnberg und ihres Gebietes, 1524–1806, Nürnberg 1965.

**Simonato 2008**

Lucia Simonato: „Impronta di Sua Santità“. Urbano VIII e le medaglie, Pisa 2008.

**Skowronek 2000**

Susanne Skowronek: Autorenbilder: Wort und Bild in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock, Würzburg 2000.

**Smith 1994**

Jeffrey Chipps Smith: German Sculpture of the later Renaissance c. 1520–1580: Art in an age of uncertainty, Princeton 1994.

**Smith 2004**

Jeffrey Chipps Smith: Medals and the rise of German portrait sculpture, in: Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland, hrsg. v. Georg Satzinger, Münster 2004, S. 271–299.

**Smith 2010**

Jeffrey Chipps Smith: Dürer and Sculpture, in: The Essential Dürer, hrsg. v. Larry Silver und Jeffrey Chipps Smith, Philadelphia 2010, S. 74–98.

**Söding 2009**

Ulrich Söding: Georg Petel: Erster Barockbildhauer in Deutschland?, in: Krempel/Söding 2009, S. 37–54.

**Söll-Tauchert 2010**

Sabine Söll-Tauchert: Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Selbstbildnis und Selbstinszenierung, Köln u. a. 2010.

**Sparn 1991**

Walter Sparn: Zweite Reformation und Traditionalismus. Die Stabilisierung des Protestantismus im Übergang zum 17. Jahrhundert, in: Löcher 1991, S. 117–131.

**Spindler/Kraus 1997**

Geschichte Frankens bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Handbuch der bayerischen Geschichte, hrsg. v. Andreas Kraus, begr. v. Max Spindler; Bd. 3: Franken, Schwaben, Oberpfalz bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Teilbd. 1, München 1997.

**Sporhan-Krempel 1968**

Lore Sporhan-Krempel: Nürnberg als Nachrichtenzentrum zwischen 1400 und 1700, Nürnberg 1968.

**Städel-Jahrbuch 2009**

Städel-Jahrbuch, hrsg. v. Bodo Brinkmann, Maraike Bückling und Max Hollein, N. F. Bd. 20 (2009).

**Stafski 1971**

Heinz Stafski: Das Werk: Dürer als Entwerfer von Skulpturen, in: Ausst. Kat. Nürnberg 1971, S. 379.

**Steneberg 1958**

Karl Erik Steneberg: Kejsaren och generalissimus: två bronsskulpturer av Georg Schweigger, in: Vision och gestalt: Studier tillägnade Ragnar Josephson, Stockholm 1958, S. 90–106.

**Stewart 1983**

J. Douglas Stewart: Sir Godfrey Kneller and the English Baroque Portrait, Oxford 1983.

**Strömbom 1932 a**

Sixten Strömbom: Iconographia Gustavi Adolphi. Gustav II Adolf. Samtida porträtt, Stockholm 1932.

**Strömbom 1932 b**

Sixten Strömbom: Gustav Adolfs porträtt, in: Katalog över Gustav II Adolfs Utställningen i Nordiska Museets Hall, Stockholm 1932, S. 36–45.

**Stüwe 1998**

Rainer Stüwe: Dürer in der Kopie: Die Gemälde und Graphiken der Nürnberger Dürer-Kopisten des 16. und 17. Jahrhunderts zwischen altdeutscher Manier und barockem Stil, Dissertation Universität Heidelberg 1998, Mikrofiche.

**Sumowski 1983**

Werner Sumowski: Gemälde der Rembrandt-Schüler, 6 Bde., London 1983.

**Tacke 1995**

Andreas Tacke: Nürnberger Barockmalerei. Zu einem Stiefkind kunsthistorischer Forschung, in: Der Franken Rom. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, hrsg. v. Roger Paas, Wiesbaden 1995, S. 62–77.

**Tacke 1997**

Andreas Tacke: Das tote Jahrhundert. Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 51 (1997), S. 43–70.

**Tacke 1998**

Andreas Tacke: „Der Kunst-Feind Mars“. Die Auswirkungen des Krieges auf Kunst und Künstler nach Sandrarts „Teutscher Academie“, in: Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, Textbd. II, S. 245–252.

**Tacke 2001 a**

Andreas Tacke: Der Künstler über sich im Dreißigjährigen Krieg. Überlegungen zur Bildlichkeit von Selbstwahrnehmung in der Frühen Neuzeit, in: Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden: Religion – Geschlechter – Natur und Kultur, hrsg. v. Klaus Garber u. a., München 2001, S. 999–1041.

**Tacke 2001 b**

Andreas Tacke: Johann Hauer: Nürnberger Flach- und Ätzmalerei, Kunsthändler, Verleger und Dürerforscher des 17. Jahrhunderts. Eine Fallstudie zur handwerksgeschichtlichen Betrachtung des Künstlers im Alten Reich, in: „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, hrsg. v. Andreas Tacke, München u. a. 2001, S. 11–141.

**Tacke 2002**

Andreas Tacke: „Centrum Europae“! Fragen zu Auswirkungen frühneuzeitlicher Kongreß- und Itinerarorte auf Kunst, Architektur und Kunsthandwerk, in: Maué 2002, Nürnberg 2002, S. 112–127.

**Tacke 2012**

Andreas Tacke: „Was Nürnberg nicht selbst zeugte, kam von allen Orten dahin“. Innovation durch Mobilität, in: Ausst. Kat. Nürnberg 2012, S. 43–48.

**Theuerkauff 1966**

Christian Theuerkauff: Zum Bild der „Kunst- und Wunderkammer“ des Barock, in: Alte und moderne Kunst 11 (1966), 88, S. 2–18.

**Theuerkauff 1968**

Christian Theuerkauff: Der „Helffenbeinarbeiter“ Ignaz Elhafen, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 21 (1968), S. 92–157.

**Theuerkauff 1972**

Christian Theuerkauff: „Kunststückhe von Helffenbein“ – zum Werk der Gebrüder Stainhart, in: Alte und Moderne Kunst, Jg. 17 (1972), H. 124/125, S. 22–33.

**Theuerkauff 1974**

Christian Theuerkauff: Zu Georg Pfründt, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1974), S. 58–104.

**Theuerkauff 1980**

Christian Theuerkauff: Wandlungen einer Kunstammer, in: Kunst & Antiquitäten (Mai/Juni 1980), H. 3, S. 59–76.

**Theuerkauff 1982**

Christian Theuerkauff: Frankfurt, Liebieghaus, Ausstellung: Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock, in: Pantheon 40 (1982), S. 54–56.

**Theuerkauff 1988**

Christian Theuerkauff: Von Dürer zu Lucas?, in: Kunst und Antiquitäten 4 (1988), S. 68–73.

**Theuerkauff 1990**

Christian Theuerkauff: Addenda und Anmerkungen zum Katalog der Ausstellung „Leonhard Kern (1588–1662)“ 22.X.1988–15.I.1989 in Schwäbisch Hall, in: Siebenmorgen 1990, S. 38–74.

**Theuerkauff 1991**

Christian Theuerkauff: Johann Ignaz Bendl: Sculptor and Medalist, in: Metropolitan Museum Journal 26 (1991), S. 227–275.

**Thielemann 1992**

Andreas Thielemann: Phidias im Quattrocento, Köln 1992.

**Thieme/Becker**

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. v. Ulrich Thieme und Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907–50.

**Thimann 2007**

Michael Thimann: Gedächtnis und Bild-Kunst. Die Ordnung des Kunstwissens in Joachim von Sandrarts „Teutscher Academie“, Freiburg i. Br. u. a. 2007.

**Thimann 2008**

Michael Thimann: „Ein lieblicher Betrug der Augen“. Die deutsche Malerei zwischen 1600 und 1750, in: Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 5: Barock und Rokoko, hrsg. v. Frank Büttner u. a., München u. a. 2008, S. 514–551.

**TIB**

The Illustrated Bartsch, hrsg. v. Walter L. Strauss & John T. Spike, New York 1978–.

**Tietze-Conrat 1909/10**

Erika Tietze-Conrat: Zwei Porträts Kaiser Ferdinands III, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Königshauses 28 (1909/10), H. 6, Teil II, S. I–III.

**Tramelli 2016**

Barbara Tramelli: Giovanni Paolo Lomazzo's „Trattato dell'arte della pittura“, Leiden/Boston 2016.

**Trusted 2007**

Marjorie Trusted: The Making of Sculpture. The Materials and Techniques of European Sculpture, London 2007.



**Trusted 2014**

Marjorie Trusted: *The Same but Different: Baroque Ivories and Reproduction*, in: *Multiples in Pre-Modern Art*, hrsg. v. Walter Cupperi, Zürich/Berlin 2014, S. 245–269.

**Tschetschik 2014**

Ksenija Teschetschik: *Monogramme Albrecht Dürers auf den Zeichnungen des Nürnberger Künstlers Hans Hoffmann: Fälschung oder Täuschung*, in: *Fälschung, Plagiat, Kopie, Akten des 1. Kunsthistorischen Forums Irsee*, hrsg. v. Birgit Ulrike Münch und Andreas Tacke, Petersberg 2014, S. 41–51.

**Veit 1978**

Ludwig Veit: *Das Münzkabinett*, in: *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. Im Auftrag des Museums hrsg. v. Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz*, München/Berlin 1978.

**Verzeichnis Braunschweig 1868**

J.H. Blasius: *Verzeichnis der Gemäldesammlung des Herzoglichen Museums in Braunschweig*, 2. Auflage, Braunschweig 1868.

**Verzeichnis Braunschweig 1969**

Gerd Adriani: *Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig. Verzeichnis der Gemälde*, Braunschweig 1969.

**Vitali 2010**

Samuel Vitali: *Zyklen der sieben Todsünden vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, in: *Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman*, Katalog zur Ausstellung in Bern (Kunstmuseum und Zentrum Paul Klee), Ostfildern 2010, S. 64–74.

**Vöge 1910**

Wilhelm Vöge: *Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder*, Berlin 1910.

**Vogt 2008**

Christiane Vogt: *Das druckgraphische Bild nach Vorlagen Albrecht Dürers (1471–1528): zum Phänomen der graphischen Kopie (Reproduktion) zu Lebzeiten Dürers nördlich der Alpen*, München 2008.

**Voss 1913**

Hermann Voss: *Zu Veit Stoß*, in: *Kunstchronik N. F.* 24 (1913), Sp. 627–629.

**Waagen 1837**

Gustav Friedrich Waagen: *Kunstwerke und Künstler in England*, Berlin 1837, ein Digitalisat ist verfügbar bei Bayerische Staatsbibliothek digital, <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10258853?page=1> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Wanderer 1881**

Friedrich Wanderer: *Die Geschichte des Nürnberger Peuntbrunnens*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* (1881), H. 3, S. 169–174, ein Digitalisat ist verfü-

bar bei Bayerische Staatsbibliothek digital, [http://periodika.digitale-sammlungen.de/mvgn/Blatt\\_bsbo0001020,00175.html](http://periodika.digitale-sammlungen.de/mvgn/Blatt_bsbo0001020,00175.html) (Zugriff vom 10.12.2021).

**Waldén 1929**

Bertil Waldén: Nagra svenska porträttbyster fran 1600-talet, in: Tidskrift för konstvetenskap 1929, S. 36 f.

**Waldén 1943**

Bertil Waldén: Nicolaes Millich och Hans Krets: Studier i den karolinska barockens bildhug-garkonst, Stockholm 1942.

**Walter 2001**

Hermann Walter: Luca Giordano und die Illustrierung der Metamorphosen des Ovid in der Druckgraphik des 16. und 17. Jahrhundert, in: Wege zum Mythos, hrsg. v. Luba Freedman und Gerlinde Huber-Rebenich, Berlin 2001.

**Walz 2000**

Alfred Walz: Weltenharmonie – Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens. Eine Ein-führung, in: Ausst. Kat. Braunschweig 2000, S. 9–28.

**Warncke 1979**

Carsten-Peter Warncke: Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500–1650, Berlin 1979.

**Warncke 2012**

Carsten-Peter Warncke: Dürer größtes Werk. Zur Geschichte und Ikonologie der Ausma-lung des großen Nürnberger Rathaussaales. Ein Stiefkind der Forschung, in: Dürer und das Nürnberger Rathaus. Aspekte von Ikonographie, Verlust und Rekonstruktion, hrsg. v. Thomas Schauerte, Petersberg 2013, S. 30–50.

**Weber 1975**

Ingrid Weber: Deutsche, niederländische und französische Renaissanceplaketten, 2 Bde., München 1975.

**Weber 1983**

Gerhard Weber: Das Praun'sche Kunstkabinett, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 70 (1983), S. 125–195.

**Weibezahn 2013**

Ingrid Weibezahn: Ein unbeachtetes kleines Relief im Dom-Museum, in: Dom-Nachrichten der St. Petri Domgemeinde Bremen, 3/2013, S. 16.

**Weihrauch 1954**

Hans R. Weihrauch: Georg Schweigger (1613–1690) und sein Neptunbrunnen für Nürnberg, in: Vom Nachleben Dürers. Beiträge zur Kunst der Epoche von 1530 bis 1650 (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1940 (1954), S. 87–142.

**Weihrauch 1967**

Hans Robert Weihrauch: Europäische Bronzestatuetten: 15.–18. Jahrhundert, Braunschweig 1967.

**Weilandt 2007**

Gerhard Weilandt: Die Sebalduskirche in Nürnberg : Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance, Petersberg 2007.

**Weissert 2005**

Caecilie Weissert: The copying of motifs and stylistic imitation in netherlandish art and in art theoretical treatises of around 1600, in: Viator. Medieval and Renaissance Studies 36 (2005), S. 583–602.

**Weissert 2014**

Caecilie Weissert: Bewundern und Betrügen. Original, Reproduktion, Kopie und Fälschung in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert, in: Fälschung, Plagiat, Kopie, Akten des 1. Kunsthistorischen Forums Irsee, hrsg. v. Birgit Ulrike Münch und Andreas Tacke, Petersberg 2014, S. 98–108.

**Weixlgärtner 1903**

Arpad Weixlgärtner: Dürer und die Gliederpuppe, in: Beiträge zur Kunstgeschichte. Franz Wickhoff gewidmet von einem Kreise von Freunden und Schülern, hrsg. v. Alois Riegl, Wien 1903, S. 80–90.

**Weixlgärtner 1911**

Arpad Weixlgärtner: Ungedruckte Stiche, in: Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses 29 (1910/11), S. 339–342.

**Weixlgärtner 1954**

Arpad Weixlgärtner: Von der Gliederpuppe, in: Göteborgs Konstmuseum Arstryck 1954, S. 37–71.

**Welser 1917**

Freiherr Johann Michael von Welser: Die Welser. Nachrichten über die Familie für den Druck bearbeitet, Nürnberg 1917.

**Wenzel 2004**

Michael Wenzel: Vorarbeiten zu einem Stichwerk des Braunschweiger Kunst- und Naturalienkabinetts – Kleinbronzen, Gemmen, Zeichnungen und Druckgraphik, in: Ausst. Kat. Braunschweig 2004, S. 295–297.

**Werk/Windsheimer 2011**

Uwe Werk, Bernd Windsheimer: Johannesfriedhof Nürnberg mit Rochusfriedhof. Historische Spaziergänge 7, hrsg. v. Geschichte Für Alle e. V. – Institut für Regionalgeschichte, Nürnberg 2011.

**Wessely 1869**

Joseph Eduard Wessely: Jan van Somer, Verzeichnis seiner Schabkunstblätter. Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste, Bd. XV, Leipzig 1869, S. 105–146.

**Wessely 1884**

Joseph Eduard Wessely: Georg Schweigger, in: Zeitschrift für Kunst- und Antiquitätensammler II, Nr. 1 (1884), S. 1–3.

**Wilson 1983**

Carolyn C. Wilson: Renaissance Small Bronze Sculpture and Associated Decorative Arts at the National Gallery of Art, Washington 1983.

**Winner 2009**

Matthias Winner: „Ex ungue Leonem“. Eine kunsttheoretische Vignette in Sandrarts Teutscher Academie, in: Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland, Akten des internationalen Studententages der Bibliotheca Hertziana, Rom, 3.–4. April 2006, hrsg. v. Sybille Ebert-Schifferer und Cecilia Mazzetti di Pietralata, München 2009, S. 193–209.

**Wipfler 2014**

Esther P. Wipfler: s. v. „Gliederpuppe“, in: RDK Labor (2014), <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=83125> (Zugriff vom 10.12.2021).

**Wissen 2012**

Andreas Wissen (Red.): 50 Jahre Neptunbrunnen im Stadtpark, hrsg. v. Bauereferat/Hochbauamt der Stadt Nürnberg, Nürnberg 2012, ausschließlich als Digitalisat zur Verfügung gestellte Broschüre: [https://www.nuernberg.de/imperia/md/baureferat/dokumente/bauen/broschuere\\_neptunbrunnen.pdf](https://www.nuernberg.de/imperia/md/baureferat/dokumente/bauen/broschuere_neptunbrunnen.pdf) (Zugriff vom 10.12.2021).

**Wuttke 1985**

Dieter Wuttke: Humanismus um 1500, in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte 48 (1985), S. 677–688.

**Zahn 2013**

Peter Zahn: Die Inschriften der Stadt Nürnberg, 3. Die Inschriften der Friedhöfe St. Johannis, St. Rochus und Wöhrd zu Nürnberg [1609–1650], Teilbd. III, I, Nachträge und Berichtigungen zu Band I–II (1972 und 2008), Wiesbaden 2013.

**Zoege von Manteuffel 1992**

Claus Zoege von Manteuffel: Gotische Strukturen in der süddeutschen Barockplastik, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 45 (1992), S. 103–119.

## Digitale Ressourcen und Datenbanken

### **Acsearch.info**

Online-Archiv zu numismatischen Auktionen weltweit aus den vergangenen 17 Jahren, betrieben von Simon Wieland, Lars Rutten und Markus Beyeler (Root, Schweiz): <https://www.acsearch.info/> (Zugriff vom 10.12.2021).

### **Bildindex der Kunst und Architektur**

Bilddatenbank des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, <http://www.bildindex.de> (Zugriff vom 10.12.2021).

### **British Museum Collection Database**

Online-Datenbank des British Museum, London, <https://www.britishmuseum.org/collection> (Zugriff vom 10.12.2021).

### **Digitaler Portraitindex**

Digitaler Portraitindex der druckgraphischen Bildnisse der Frühen Neuzeit, hrsg. vom Bildarchiv Foto Marburg: <https://www.portraitindex.de/> (Zugriff vom 10.12.2021).

### **Getty Museum Collection Database**

Online-Datenbank des The J. Paul Getty Museum, Los Angeles: <https://www.getty.edu/art/collection/> (Zugriff vom 10.12.2021).

### **Ikmk**

Interaktiver Katalog des Münzkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin - Stiftung Preussischer Kulturbesitz: <http://ikmk.smb.museum/about?lang=de> (Zugriff vom 10.12.2021).

### **Iparművészeti Múzeum Collections Database**

Online-Datenbank des Magyar Iparművészeti Múzeum, Budapest: <https://collections.imm.hu/> (Zugriff vom 10.12.2021).

### **Kulturerbe Niedersachsen**

Online-Portal von Bibliotheken, Archiven und Museen des Landes Niedersachsen, angeboten von der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen: <https://kulturerbe.niedersachsen.de/start/> (Zugriff vom 10.12.2021).

### **Mateo**

Mannheimer Texte Online, ein Online-Angebot der Universität Mannheim: <http://www.uni-mannheim.de/mateo/index.html> (Zugriff vom 10.12.2021).

### **Metropolitan Museum Collection Database**

Online-Datenbank des Metropolitan Museum, New York: <https://www.metmuseum.org/art/the-collection> (Zugriff vom 10.12.2021).

### **Museum Digital**

Sammlungs- und Objektdatenbank deutscher Museen mehrerer Bundesländer: <https://www.museum-digital.de> (Zugriff vom 10.12.2021).

### **Nationalmuseum Stockholm Collection Database**

Online-Datenbank des Nationalmuseums, Stockholm: <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=en> (Zugriff vom 10.12.2021).

### **NGA Collection Database**

Online-Datenbank der National Gallery of Art, Washington: <https://www.nga.gov/collection/collection-search.html> (Zugriff vom 10.12.2021)

### **Objektdatenbank KHM Wien**

Objektdatenbank des Kunsthistorischen Museums Wien: <https://www.khm.at/objektdb/> (Zugriff vom 10.12.2021).

### **Objektkatalog GNM**

Online-Katalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, hrsg. v. Germanischen Nationalmuseum Stiftung des öffentlichen Rechts vertreten durch Generaldirektor Prof. Dr. G. Ulrich Großmann: <https://objektkatalog.gnm.de/> (Zugriff vom 20.11.2021).

### **Rijksmuseum Collection Database**

Sammlungsdatenbank des Rijksmuseums Amsterdam: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search> (Zugriff vom 20.11.2021).

### **Sammlungskatalog Szépművészeti Múzeum**

Online-Katalog der Sammlung des Szépművészeti Múzeum Budapest: <https://www.mfab.hu/artworks/> (Zugriff vom 27.11.2021).

### **Sammlungskatalog Venedig**

Online-Katalog der städtischen Sammlungen von Venedig, getragen von der Fondazione Musei Civici di Venezia: <http://www.archiviodellacomunicazione.it/Sicap/eng/search/simple/?WEB=MuseiVe> (Zugriff vom 01.08.2021).

### **SBB Online**

Online-Katalog der Staatsbibliothek Bamberg, <https://www.staatsbibliothek-bamberg.de/> (Zugriff vom 18.12.2021)

### **SKD Online**

Online Collection der Staatlichen Kunstsammlung Dresden, vertreten durch die Generaldirektorin Prof. Dr. Marion Ackermann: <http://skd-online-collection.skd.museum> (Zugriff vom 24.11.2021).

### **V&A Collection Database**

Online-Datenbank des Victoria and Albert Museums London: <http://collections.vam.ac.uk> (Zugriff vom 24.11.2021).

**VD 17**

VD17 – Das Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts, getragen von der Herzog August Bibliothek, der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz und der Bayerischen Staatsbibliothek, München: <https://gso.gbv.de/DB=1.28/> (Zugriff vom 20.11.2021).

**VKK**

Virtuelles Kupferstichkabinett – eine Online-Datenbank des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig und der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel unter der Leitung von Prof. Dr. Thomas Döring: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de> (Zugriff vom 20.11.2021)



## Abbildungsnachweis

- Amsterdam, Rijksmuseum: 14, 26, 41, 61, 94, 95, 99, 111, 114, 120, 123, 129, 131, 133, 135, 142, 148, 161, 169, 170, 175, 188, 190, 193, 195, 197, 244, 245, 248
- Antwerpen, Rubenshuis © Collectiebeleid: 243
- Archiv der Verfasserin: 19, 58, 203, 214, 218
- Augsburg, © Kunstsammlungen und Museen Augsburg: 43
- Ausst. Kat. Aschaffenburg 2014: 59
- Ausst. Kat. Koller 1979: 136, 145
- Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981: 110, 112, 143, 154
- Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2011: 53, 196
- Ausst. Kat. Karlsruhe 2012: 151
- Ausst. Kat. München 2006: 104, 105, 149, 150
- Ausst. Kat. München/Wien/Dresden 2013–2015: 33
- Ausst. Kat. Nürnberg 2002: 206
- Ausst. Kat. Stuttgart 2013: 4
- Bannio, S. Bartolomeo, Foto: Fabrizio Cammelli: 217
- Bartsch 73: 81 / B. 76: 83 / B. 77: 80 / B. 80: 67 / B. 82: 85, 166 / B. 84: 75, 77, 89 / B. 86: 70 / B. 88: 63, 65, 68, 71 / B. 92: 73 / B. 93: 87 / B. 119: 79
- Basel, Kunstmuseum, Sammlung Online: 21–23
- Basel, © Historisches Museum, Foto: Peter Portner: 213
- Berlin, © Foto: Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Foto: Antje Voigt: 8–10, 25, 45, 46, 109, 113, 122, 178
- Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: 11, 12, 40, 55, 90–92, 124, 160, 167, 172, 239, 240
- Brügge, Grootseminarie Ten Duinen, Foto: Carolin Ott: 35, 54, 76, 88
- Darmstadt, Hessisches Landemuseum: 246
- Decker 1991: 106, 107
- Dresden, Staatliche Kunstsammlungen: 229
- Erlangen, Graphische Sammlung der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, B 610 a: 2
- Eser 1996: 115, 116, 118, 119, 128, 147
- Frankenwiki, © Bernd Kümmelmann / Erzbistum Bamberg: 42
- Frankfurt a.M., Liebieghaus: 121
- Frankfurt a.M., Städelmuseum, Digitale Sammlung, <https://www.staedelmuseum.de/go/ds/2024>: 185
- Graz, Archiv Diözesanmuseum, Foto: Heimo Kaindl: 215
- Grebe 2013: 98, 100, 191, 192, 198–202
- Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Foto: Carolin Ott, mit freundlicher Genehmigung des Museums: 7, 155, 156, 158
- Karlsruhe, Badisches Landesmuseum: 30, 187
- Koblenz, St. Kastor, Foto: M. Jeither: 216

- Köln, © Rheinisches Bildarchiv: Marion Mennicken, rba\_do32997\_01: 130 / Marion Mennicken, rba\_do33247\_01: 134
- Kopenhagen, De Danske Kongers Kronologiske Samling på Rosenborg: 230
- Krempel/Söding 2009: 241
- Lipinska 2015: 48
- London, © The Trustees of the British Museum: 15, 16, 36, 49, 60, 62, 64, 66, 69, 72, 74, 86, 103, 153, 171, 174, 176, 182, 183, 184
- London, © Victoria and Albert Museum: 20, 27, 34, 44, 126, 139, 144, 163
- Madrid, © Museo Nacional de Prado: 141
- Maué 2013a: 232, 234, 236
- Mende 1983: 137, 138
- München, Bayerisches Nationalmuseum: 47
- München, Bayerische Staatsbibliothek: Rar. 612, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00084490-7: 101 / 162
- München, Kunstkammer Georg Laue, München/London: 247
- München, Staatliche Münzsammlung: 31
- New York, Metropolitan Museum: 38, 50, 52, 146
- Nürnberg, Claudia Maué: 205
- Nürnberg, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Foto: Monika Runge: 3 / Graphische Sammlung, Inventar-Nr. St.N. 2201, Kapsel-Nr. 122: 13 / 18, 127, 164, 207, 208, 222 / Foto: Carolin Ott mit freundlicher Genehmigung des Museums: 235
- Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg/ Museum Tucherschloss und Hirsvogelsaal, Leihgabe der Evang.-Luth. Kirchengemeinde Nürnberg, St. Sebald; Foto: Uwe Niklas: 211, 212
- Nürnberg, Bayerisches Staatarchiv, Rep. 58, Rst. Nbg. Karten u. Pläne, Nr. 169: 221
- Nürnberg, Stadtarchiv, E29\_II\_1610\_1: 210 / A 41\_Repro\_197\_37: 223 / A 3\_45: 224 / 1a/ A38\_F\_14725: 238
- Nürnberg, Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Solg. 2. 1186 (= HbH IX, 41): 24 / Nor. K. 4305: 242
- Pühringer-Zwanowetz 1965: 220
- Samml. Kat. Frankfurt a. M. 1989: 132
- Stockholm, Nationalmuseum: 228
- Strömbom 1932: 227
- Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum: 5, 250
- TIB.XII.280: 93 / TIB 4 (formerly volume 3 (part2)): 168
- Vogt 2008: 152
- Wien, KHM-Museumsverband: 28, 29, 37, 51, 56, 78, 82, 84, 96, 97, 102, 108, 117, 140, 157, 159, 165, 173, 177, 179–181, 189, 194, 209, 226, 233, 237, 249
- Wikimedia Commons, Ximeg, CC BY-SA 3.0, via Wikimedia Commons: 1 / Photo: Andreas Praefcke, CC BY 3.0, via Wikimedia Commons: 32 / Tilman2007 / Dr. Volkmar Rudolf, CC BY-SA 4.0, via Wikimedia Commons: 57 / Adam Elsheimer, Public domain, via Wikimedia Commons: 186 / Yair Haklai, CC BY-SA 3.0, via Wikimedia Commons: 219 / The original uploader was Mike.fabian at German Wikipedia. (Original text: Mike.fabian), CC BY-SA 2.0 DE, via Wikimedia Commons: 225 / Werner100359, CC BY-SA 4.0, via Wikimedia Commons: 231
- Wolfenbüttel, © Herzog August-Bibliothek: Portr. II 1229 (A 5015) (CC BY-SA): 6 / A 15918 (CC BY-SA): 17 / Cod. Guelf. 54.10 Aug. 4°, folio 20v (CC BY-SA): 39 / C Geom. 2° (232), image 00234, Mitte unten links (CC BY-SA): 125 / Cod. Guelf. 96.4 Extrav., folio 6r (CC BY-SA): 204

Über Jahrhunderte hinweg wurden Georg Schweiggers (1613–1690) kleinplastische Reliefs als Werke Albrecht Dürers hochgeschätzt und in ganz Europa gesammelt. Die frühe kunsthistorische Forschung bewertete die Objekte hingegen als Fälschungen und schrieb sie der sogenannten Dürer-Renaissance zu. Erstmals erschließt vorliegende Veröffentlichung das gesamte Œuvre des Nürnberger Bildhauers für die Kunstgeschichte und zeigt auf, dass Schweiggers Bezugnahme auf Dürers Kunst höchst originell und keineswegs von betrügerischen Absichten geleitet war. In den äußerst fein ausgearbeiteten Werken und ihren Motiven spiegelt sich das komplexe Denken seiner Zeit, werden vielzählige bildhauerische wie graphische Einflüsse und die Kenntnis internationaler Kunstströmungen fassbar. Die Autorin weist einen luziden Pfad durch die verschlungenen Wege der Dürer-Rezeption vom 16. bis zum 20. Jahrhundert und verortet Schweigger in der süd-deutschen Bildhauerkunst des 17. Jahrhunderts neu.