

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.¹ 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.²

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.“³

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

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.“⁵

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

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.⁷ 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,⁸ 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.⁹ 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.¹⁰ 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.¹¹ 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.¹²

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 dargestellt¹³ und Jeffrey Chipps Smith die Bildhauerproduktion in den ersten nachreformatorischen, von ihm als „Zeitalter der Unsicherheit“ bezeichneten Jahrzehnten beleuchtet hat,¹⁴ 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,¹⁵ 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.¹⁶

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.“¹⁷

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.¹⁸

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.“¹⁹

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.“²⁰

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“.²¹ 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“.²² 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.²³ 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.“²⁴

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).“²⁵

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.“²⁶

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.“²⁷

Schedlers Formulierung ist insofern besonders unglücklich, als Joachim von Sandrart zwar Schweggers Reliefs erwähnte, dabei aber keinerlei Verbindung zu Albrecht Dürer herstellte.²⁸ 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.²⁹ 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.³⁰

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.³¹ Während Brinckmann der Auffassung war, aus den Figuren des Brunnens spreche „nicht der Barock allein, sondern stark auch der elegante Stil Giovannis da Bologna“³², 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“³³ 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.“³⁴

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*³⁵, 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.³⁶ 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.³⁷ 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.³⁸

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.³⁹ 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.⁴⁰ 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.⁴¹

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.⁴² 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.⁴³

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.“⁴⁴

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.⁴⁵ Dabei schenkte man der Tatsache besondere Aufmerksamkeit, dass das Relief mit einem Dürer-Monogramm versehen war,⁴⁶ 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.⁴⁷

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.⁴⁸ 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.⁴⁹ 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.⁵⁰

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.