

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*.⁵¹ 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.⁵² 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.⁵³ 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.⁵⁴ 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.⁵⁵ Dass das Dekret einen direkten Einfluss auf die Dürer-Rezeption in der bildenden Kunst hatte, ist jedoch umstritten.⁵⁶ 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.⁵⁷ 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.⁵⁸

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.⁵⁹ 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.⁶⁰ „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.⁶¹ 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.⁶²

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.“⁶³

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.⁶⁴ „Wichtiger als Dürer für Rudolfs Ansehen als Sammler war Rudolf II. für das Renommee Albrecht Dürers.“, lautet ihre These.⁶⁵ Ebenso viel Aufwand und Kosten wie für Dürer habe Rudolf II. beispielsweise für den Erwerb italienischer Gemälde und Skulpturen aufgebracht.⁶⁶

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.“⁶⁷

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.⁶⁸ 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.“⁶⁹

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.⁷⁰ Vielmehr ließe sich die Absicht der Künstler feststellen, im Stile Dürers neue Kunstwerke zu schaffen.⁷¹ 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 [...].“⁷²

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.⁷³

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.⁷⁴ Für eine *Heimsuchung* in Giulio Clovios 1546 Farnese-Stundenbuch diente die entsprechende Darstellung in Dürers 1511 veröffentlichtem *Marienleben* als Vorbild.⁷⁵ Bei El Grecos *Heiliger Dreifaltigkeit* handelt es sich um eine Transformation von Dürers Holzchnitt von 1511.⁷⁶

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.⁷⁷

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.⁷⁸ 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.⁷⁹ 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.⁸⁰

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.⁸¹ 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,⁸² 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.⁸³

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“.⁸⁴ 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.⁸⁵ 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.⁸⁶

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.“⁸⁷

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.⁸⁸ 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

⁸⁷ Schedler 2008, S. 320.

⁸⁸ Lotz 1954.

einen das Grazer *Kruzifix* (Kat. H 4)⁸⁹, das auf Kruzifixdarstellungen von Veit Stoß zurückgreift, zum anderen Schweiggers historische Porträtmedaillons (siehe Kap. 3.1).⁹⁰ 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.⁹¹

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.⁹² 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.⁹³ 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.⁹⁴

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.⁹⁵ 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“ festgestellt⁹⁶ und auch in der Theologie flossen Neuerung und Rückgriff in schwer zu trennender Weise ineinander.⁹⁷ 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.⁹⁸

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.⁹⁹ 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.¹⁰⁰

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.¹⁰¹ 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.“¹⁰² Er forderte daher „ein umfassendes, zugleich aber auch hinreichend differenziertes kunsthistorisches Modell für die Tradierung und Rezeption von Formen [...]“¹⁰³

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.¹⁰⁴ 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,¹⁰⁵ 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.¹⁰⁶ 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.¹⁰⁷ 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.“¹⁰⁸ 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.¹⁰⁹ 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.¹¹⁰

Graf wiederum distanzierte sich vom Traditionsbegriff, da er zu unscharf sei und hielt am Begriff der Retrospektive fest.¹¹¹ Um die methodischen Probleme zu lösen, mahnte er unter anderem an, retrospektive Tendenzen nur gattungsübergreifend und in interdisziplinärer Zusammenarbeit zu erforschen¹¹² und mit dem historischen Modell der Erinnerungskultur zu verknüpfen.¹¹³ 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.¹¹⁴ 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. Irls 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.¹¹⁵

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.¹¹⁶ 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.¹¹⁷ 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*.¹¹⁸

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,¹¹⁹ 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,¹²⁰ 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.“¹²¹

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.“¹²²

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.¹²³

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.¹²⁴

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.