

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,¹²⁵ 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.¹²⁶ Zweitens befanden sich hier seit 1424 die Reichskleinodien, welche Nürnberg zu einem Wallfahrtszentrum nicht nur für deutsche, sondern auch für ausländische Pilger machten.¹²⁷ 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.¹²⁸

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.¹²⁹ 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.¹³⁰ Auch das Verlags- und Druckwesen florierte. In der starken Differenziertheit des Handwerks unterschied sich Nürnberg von anderen Exportgewerbestädten und war verhältnismäßig krisenfest.¹³¹ Viele Produkte erforderten eine enge Zusammenarbeit von Handwerkern, Wissenschaftlern und Künstlern.¹³² Der Fernhandel wurde zunächst überwiegend von einheimischen Patriziern betrieben, ab dem 16. Jahrhundert aber auch von ausländischen Firmen.¹³³ 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.¹³⁴ 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.¹³⁵

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.¹³⁶ Auch führte Nürnberg 1524/25 als erste deutsche Stadt die Reformation durch.¹³⁷ 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.¹³⁸

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.¹³⁹ 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.¹⁴⁰

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.¹⁴¹ 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.¹⁴² 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.¹⁴³

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.¹⁴⁴ 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.¹⁴⁵

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.¹⁴⁶ Am Kriegsende hatte die Stadt große Verluste zu beklagen: Ihr Wohlstand war zerstört, die Verschuldung stark angestiegen.¹⁴⁷ 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.¹⁴⁸

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.¹⁴⁹ 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.¹⁵⁰ 1639 wurde sogar eine neue Musikgesellschaft ins Leben gerufen.¹⁵¹ Im Jahr 1644 gründeten Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658) und Johann Klaj (1616–1656) die Sprach- und Literaturgesellschaft des Pegnesischen Blumenordens.¹⁵² Zu einer erneuten Blüte in der Literatur kam es jedoch erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.¹⁵³

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.¹⁵⁴ Der Rat der Stadt Nürnberg wurde selten als Mäzen oder Auftraggeber aktiv, und nur in wenigen Fällen ist belegt, dass er fertige Arbeiten ankaufte.¹⁵⁵

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.¹⁵⁶ 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.¹⁵⁷

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).¹⁵⁸ 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.¹⁵⁹

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.¹⁶⁰ Erst ab 1596 besaßen die Flach- und Ätzmaler eine eigene Ordnung und durften ihre Angelegenheiten zunftähnlich organisieren.¹⁶¹ 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.¹⁶²

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.¹⁶³

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.¹⁶⁴

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,¹⁶⁵ war Fürst auf Messen von Leipzig über Frankfurt am Main bis hin zu Wien, Linz und Graz vertreten.¹⁶⁶

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.¹⁶⁷

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.¹⁶⁸ 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.¹⁶⁹ 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.¹⁷⁰ 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.¹⁷¹

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.¹⁷²

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.¹⁷³ 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.¹⁷⁴ 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.¹⁷⁵

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

Eine dritte umfangreiche Gemäldesammlung befand sich in der Stadtbibliothek.¹⁷⁷ 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.¹⁷⁸ 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.¹⁷⁹

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

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).¹⁸⁴ 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.¹⁸⁵

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.¹⁸⁶ 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.¹⁸⁷

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.¹⁸⁸ Andere private Sammler waren in dieser Zeit dagegen gezwungen, ihre Sammlungen aufzugeben oder große Teile zu veräußern, darunter die Familien Imhoff und Scherl.¹⁸⁹

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.¹⁹⁰ 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.¹⁹¹ Der Bildschnitzer Veit Stoß produzierte vor allem Skulpturen für Flügelaltäre und andere religiöse Bilder im Kirchenraum.¹⁹² 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.¹⁹³ 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,¹⁹⁴ 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.¹⁹⁵ 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.¹⁹⁶ Johann König, der nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Augsburg 1629 als Schutzbürger nach Nürnberg zurückkehrte, war auf kleinformatige Landschaften und Bildnisse auf Kupfer spezialisiert.¹⁹⁷ Von Gabriel Weyer haben sich in erster Linie Zeichnungen erhalten.¹⁹⁸ Paul Juvenel fertigte neben Arbeiten im Alten Rathaussaal und im Schönen Saal des neu gebauten Rathauses Kopien nach Dürer-Werken.¹⁹⁹ Auf einige Arbeiten dieser Maler wird im weiteren Verlauf des Kapitels ausführlicher eingegangen.

Die bildhauerisch tätigen Goldschmiede, Rot-, Zinn- und Medaillegießer, 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.²⁰⁰ Die laut Sandrart in seiner Nürnberger Zeit gefertigten „Begräbnis-monumenten“ lassen sich heute nicht mehr nachweisen.²⁰¹ 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.²⁰² Erst nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges ist der Name des Goldschmieds und Bildhauers häufiger dokumentiert.²⁰³ 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 1634.²⁰⁴ 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.²⁰⁵ 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*.²⁰⁶ 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.²⁰⁷ 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.²⁰⁸

Dennoch scheinen nur wenige Nürnberger Künstler ihre Kriegserfahrungen auch künstlerisch verarbeitet zu haben.²⁰⁹ 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.²¹⁰ 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.²¹¹ 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.²¹²

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.²¹³ Die Zeichnungen, die Meyer in diesen Monaten anfertigte, beziehen sich auf die Situation der Künste während des Krieges (Abb. 4).²¹⁴ 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

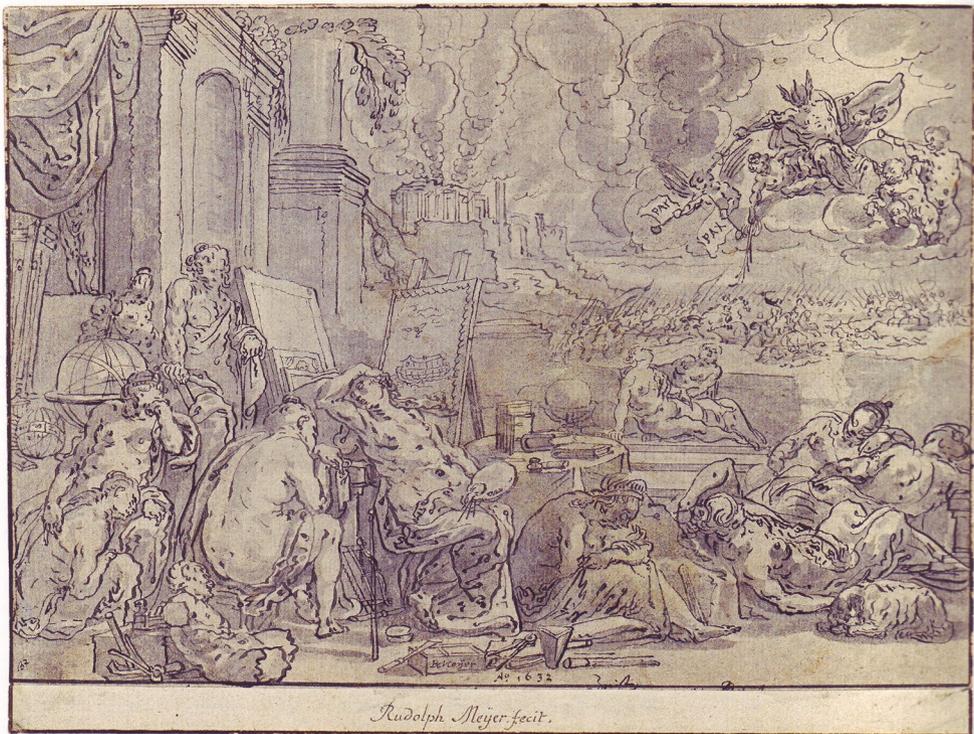


Abb. 4 Rudolf Meyer, Erweckung der schlafenden Künste, 1632, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung

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.²¹⁵ 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.²¹⁶

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.²¹⁷ Meyer selbst hatte während seiner Gesellenzeit in Nürnberg zahlreiche Zeichnungen nach Kleinplastiken angefertigt.²¹⁸ 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.²¹⁹ 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.²²⁰

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.²²¹

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“.²²² 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.²²³ 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.²²⁴ 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.²²⁵

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.²²⁶ 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.²²⁷ 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.“²²⁸

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.²²⁹ 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.²³⁰

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.²³¹

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.²³² 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.²³³ 1585 hatte Rudolf II. den *Allerheiligen-Altar* aus der Nürnberger Landauer-Kapelle erworben.²³⁴ 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.²³⁵ 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.²³⁶ Rudolfs Versuche, Dürers *Paumgartner-Altar* und die *Vier Apostel* zu erwerben, misslangen dagegen.²³⁷

Ab 1600 wurden zahlreiche Werke aus Nürnberg an Herzog Maximilian I. von Bayern verkauft beziehungsweise verschenkt.²³⁸ Aus der Imhoffschen Kunstkammer erwarb Maximilian um 1600 die *Glimmsche Beweinung*²³⁹ sowie um 1630 *Drei Köpfe oder Angesichter* und den *Hieronymus*.²⁴⁰ Vom *Paumgartner-Altar* aus der Katharinenkirche ging 1613 zunächst nur die Mitteltafel nach München, später folgten auch die Flügel.²⁴¹ Im Jahr 1627 musste der Rat der Stadt Nürnberg dem Ansinnen Maximilians I. nachgeben, ihm Dürers Bilder der *Vier Apostel* zu überlassen.²⁴² 1628 erwarb er den Kopf des leidenden Christus aus dem Besitz des Georg Christoph Behaim.²⁴³ 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.²⁴⁴ So sollten allein 29 „Dürerische Gemäl“ aus der Imhoff'schen Kunstammer erworben werden.²⁴⁵

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.²⁴⁶ 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.²⁴⁷ 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.²⁴⁸ 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).²⁴⁹

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.“²⁵⁰ Allerdings schenkte ihm die Stadt Dürers *Selbstbildnis* und ein *Porträt des Vaters* für König Karl I. von England.²⁵¹ 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.²⁵²

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 1500.²⁵³ Auch in den Privatsammlungen dürften sich nur vereinzelt Gemälde von Dürer befunden haben.²⁵⁴ 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.²⁵⁵ 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.²⁵⁶ 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,²⁵⁷ wobei letztere nur selten eine gute Qualität erreichten.²⁵⁸

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.²⁵⁹ 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,²⁶⁰ oder die im Jahr 1636 von Michael Herr gefertigte Kopie der Imhoffschen *Kreuzabnahme*, die als Geschenk des Rates an den Reichsvizekanzler Weingarten diente, verwiesen.²⁶¹

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.²⁶² 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.²⁶³

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“.²⁶⁴ 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.“²⁶⁵ 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.²⁶⁶

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.²⁶⁷ In diesem Zusammenhang wies er auf die Rolle des Nürnberger Flachmalers Hans Hauer hin, der als erster Dürer-Forscher angesehen werden könne.²⁶⁸ Hauer transkribierte vermutlich Dürers *Tagebuch der Reise in die Niederlande* von 1520/21²⁶⁹ sowie die *Familienchronik*.²⁷⁰ Auch beobachtete Hauer den Kunstmarkt sehr genau und hielt fest, welche Dürer-Gemälde in wessen Besitz übergingen oder auch, von wem Ersatzkopien angefertigt wurden.²⁷¹ 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.²⁷² Die Dürer-Kopisten, namentlich erwähnt er Georg Gärtner, Georg Vischer und Jobst Harrich, beurteilte er dabei – wie auch andere Zeitgenossen – keineswegs negativ.²⁷³ Auch Andreas Gulden nennt in seinen Künstler- und Handwerkerbiographien zwei Nürnberger Dürer-Kopisten: Georg Gärtner d. J. und Paulus Bonacker.²⁷⁴ 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.“²⁷⁵ 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.²⁷⁶ 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.²⁷⁷ 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.²⁷⁸

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)²⁷⁹, 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.²⁸⁰

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 DVRETI 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“²⁸¹

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.²⁸²

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.“²⁸³

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.²⁸⁴ Demnach wurde Schweigger am 6. April 1613 getauft und starb am 13. Juni 1690. Am 17. Juni wurde er auf dem Johannis-Friedhof beerdigt.²⁸⁵ Schweiggers Vorfahren stammten aus Schwaben und sind ab dem 14. Jahrhundert nachweisbar.²⁸⁶ 1475 erhielt Johannes Schweigger von Kaiser Friedrich III. einen Wappenbrief.²⁸⁷ 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.²⁸⁸ 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.²⁸⁹ Seine 1608 veröffentlichte Reisebeschreibung verarbeitet die Erlebnisse vor allem seiner Aufenthalte in Konstantinopel und Jerusalem und ist mit zahlreichen Holzschnittillustrationen ausgestattet.²⁹⁰ Außerdem legte Salomon Schweigger 1616 mit seiner Übersetzung aus dem Italienischen die erste gedruckte deutsche Fassung des Korans vor.²⁹¹ Zahlreiche druckgraphische Porträts belegen Salomons hohe gesellschaftliche Stellung.²⁹²

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,²⁹³ weist eine signierte Entwurfszeichnung zu einem Epitaph auf seine Tätigkeit als Bildhauer hin.²⁹⁴ 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.²⁹⁵ 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.²⁹⁶

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.²⁹⁷ 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.²⁹⁸ Der nur drei Jahre als Schweigger ältere Ritter war Mitglied einer über zwei Jahrhunderte währenden Goldschmiededynastie.²⁹⁹ 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.³⁰⁰ 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.³⁰¹ 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.³⁰²

Hans Weihrauchs im Jahr 1954 veröffentlichter Vorschlag, Abraham Grass (1592–1633) könnte Schweiggers Lehrer gewesen sein, wurde 1965 von Margarete Schuster abgelehnt.³⁰³ 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.³⁰⁴ Da Grass das Grabmal in Bayreuth fertigte, hätte Schweigger zu dieser Zeit Nürnberg verlassen müssen, wofür es keine Anhaltspunkte gibt.³⁰⁵

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.³⁰⁶ Am 20. Juli 1650 beauftragte die Stadt Nürnberg Johann Carl, Rupprecht Hauer und Georg Schweigger per Ratsverlass, „unterschiedliche Entwürfe und Abrisse fürderlich zu machen“.³⁰⁷ An der neuen Kanzel in Sankt Sebald (Kat. H 3) arbeitete Schweigger 1657 gemeinsam mit dem Schreiner Leonhard Ackermann.³⁰⁸ 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.³⁰⁹

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.³¹⁰ 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“.³¹¹ 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.³¹²

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 Hochbetrawrten (...) 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.“³¹³

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.³¹⁴ 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.³¹⁵

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.³¹⁶ 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.³¹⁷ Diese Verbindung entbehrt jedoch nicht nur zeitgenössischer Anhaltspunkte, sondern vor allem formaler Grundlagen (vgl. Kat. B 16).³¹⁸

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.³¹⁹ 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.³²⁰ 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.³²¹ 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 [...]“³²²

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.³²³ Eine inhaltliche oder stilistische Anbindung an Georg Schweiggers kleinplastische Arbeiten ist dabei jedoch nicht festzustellen.³²⁴

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*.³²⁵ 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).³²⁶ 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.³²⁷

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 gelege, 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.³²⁸ Weiterhin habe Schweigger laut Doppelmayr Heerpauken aus Stahl und Harnische aus besonderen Materialien hergestellt, die leicht und schussicher waren.³²⁹ 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) handelt³³⁰, der ab 1672 Mitglied des Pegnesischen Blumenordens war,³³¹ 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,³³² wo er vermutlich Joachim von Sandrart traf, der kurze Zeit später in seiner *Teutschen Academie* die erste Biographie Knellers veröffentlichen sollte.³³³

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.