

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

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



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

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

334 Vgl. Anm. 295.

3 Schweiggers kleinplastische Bildwerke aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges



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



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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

341 Vgl. Segelken 2010, S. 115.

342 Vgl. Ebd., S. 113.

343 Vgl. Ebd., S. 115.

344 Vgl. Katalog – Bronze, Repliken.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

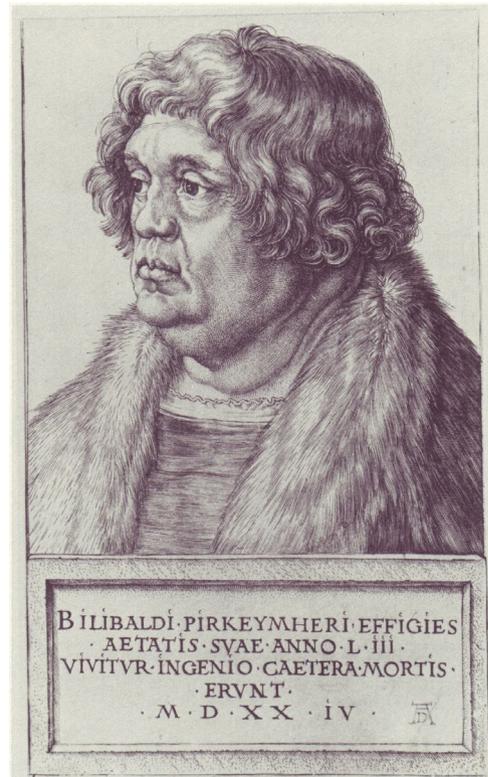


Abb. 14 Albrecht Dürer, Willibald Pirckheimer, Kupferstich, 1524

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

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

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

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

### 3.1 Die Medaillonfolge berühmter Reformatoren und Humanisten



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



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



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



Abb. 18 Augustin Hirschvogel, Paracelsus, Kupferstich, 1540

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

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

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



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

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

354 Siehe Grund 2013, hier S. 59 f.

355 Juncker 1706. Siehe auch Schnell 1983.

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

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

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



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

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

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

358 Vgl. Boissard/de Bry 1597–1599.

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

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

361 Heute in Basel, Kunstmuseum.

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



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

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



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

363 Vgl. Doppelmayr 1730, Taf. XIV.

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

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



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

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

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

366 Vgl. Börner 1981.

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

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

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

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



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



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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

373 Vgl. Kat. B 3 Repliken 7–10.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Schweiggers kleinplastische Bildwerke aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

389 Skowronek 2000, S. 72.

390 Ebd., S. 73 f.

391 Pfisterer 2013 a, S. 16.

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

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

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

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

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

393 Für Beispiele siehe Simonato 2008, S. 116.

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

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

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

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

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

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

3 Schweiggers kleinplastische Bildwerke aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges

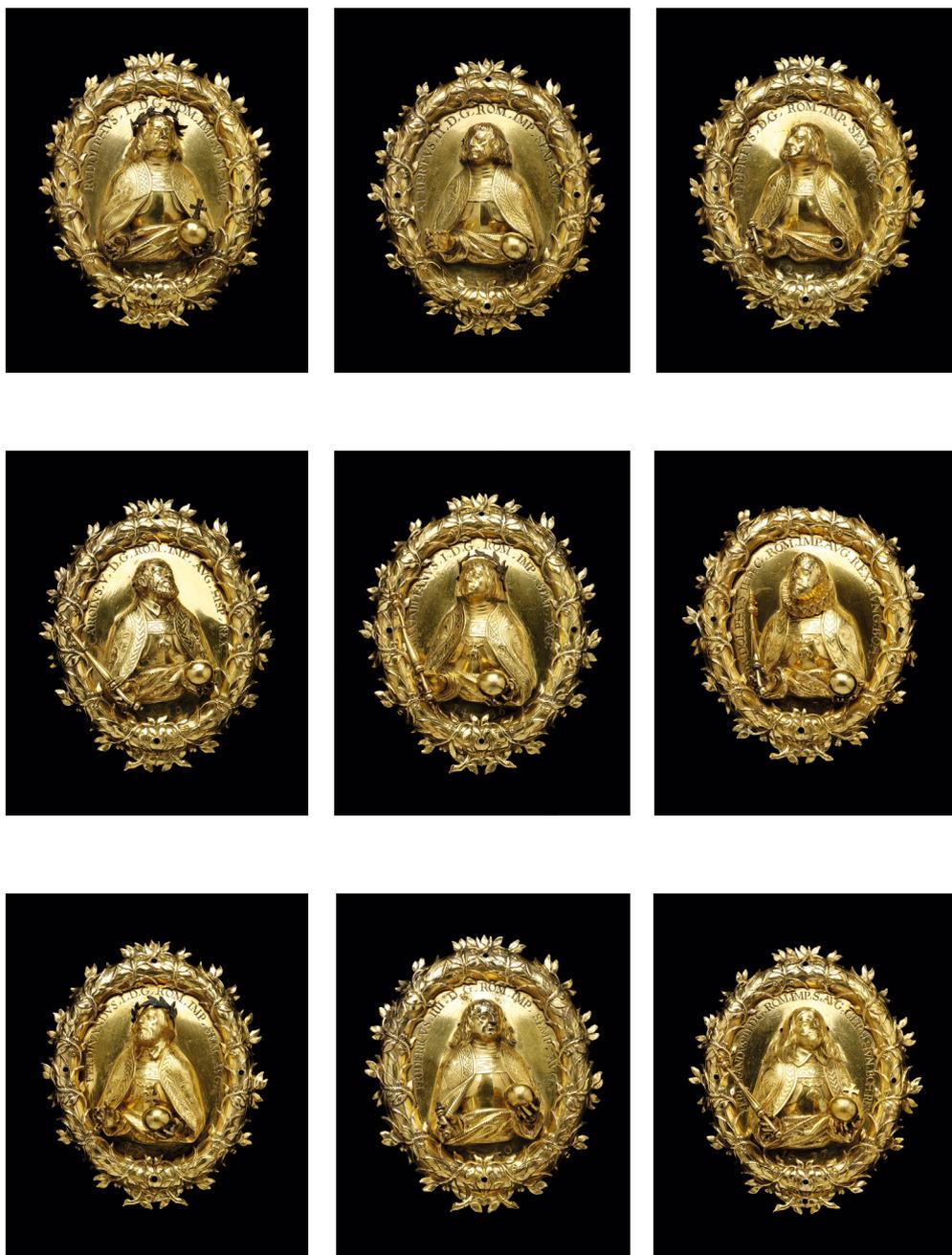


Abb. 34 Unbekannter Künstler, Neun ovale Medaillons mit den Bildnissen Habsburger Herrscher, ca. 1650–1675, London, Victoria and Albert Museum

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

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

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

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

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

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

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

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

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

400 Pfisterer 2008, S. 187.

401 Apin 1728, S. 33 f.

402 Ebd., S. 94 f.

### 3.1.6 Rezeption der Medaillons als Werke Albrecht Dürers

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

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

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

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

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

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

### 3.1.7 Zusammenfassung

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

403 Vgl. S. 82 dieser Arbeit.

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

405 Heller 1827, S. 276.

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

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

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

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

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

## 3.2 Die kleinformatischen Reliefs mit mythologischen und religiösen Szenen

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

#### 3.2.1 Die Themenkreise der Reliefs

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

#### Susanna und die beiden Alten

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

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

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

410 Schuster 1965, S. 67.

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

3 Schweiggers kleinplastische Bildwerke aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges

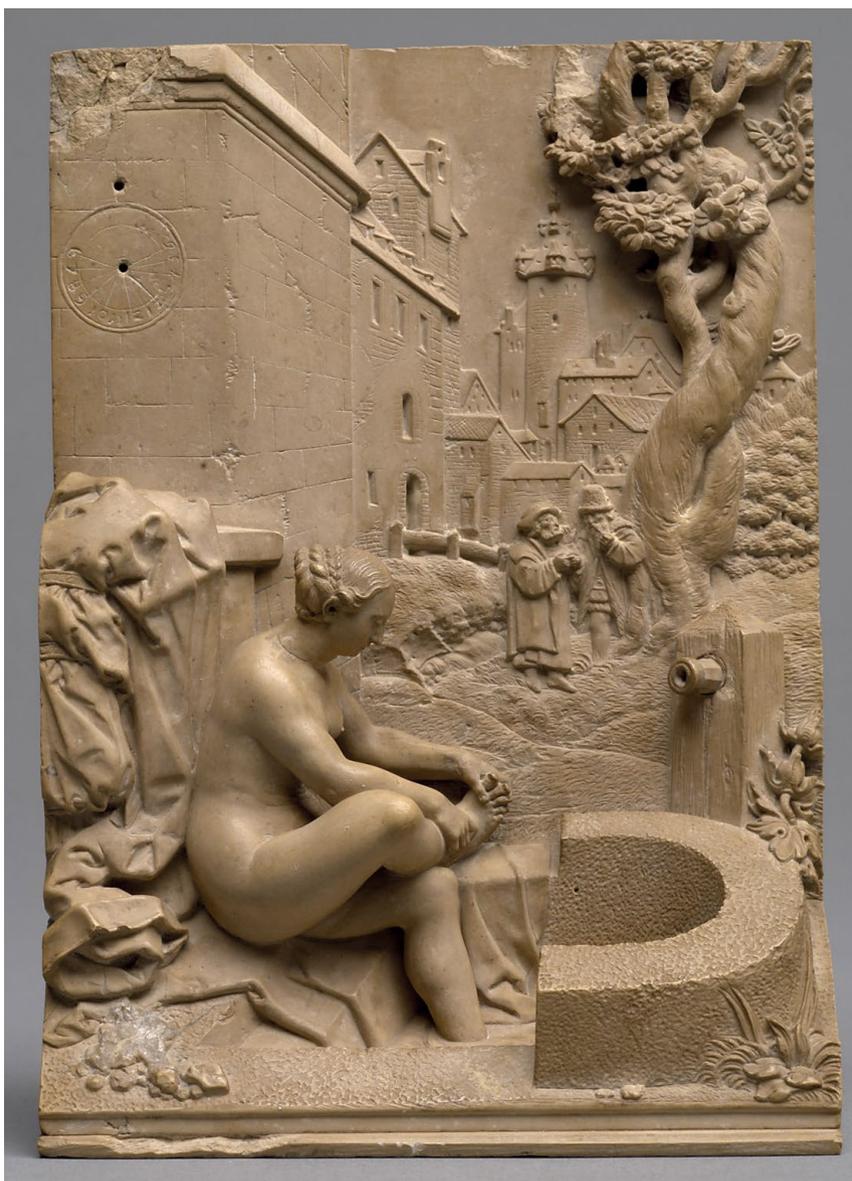


Abb. 37 Georg Schwegger, Susanna und die beiden Alten, Solnhofener Stein, 1641, Wien, Kunsthistorisches Museum (Kat. S 4)

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



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



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

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

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

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

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

413 Bevers 2015, S. 8.

414 Ebd.

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

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

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

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

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

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

417 *Icones Illustrium Feminarum Veteris Testamenti*, Antwerpen ca. 1590–1595; vgl. New Hollstein (Dutch & Flemish) 104.I, British Museum Collection Database, Reg. Nr. 1992,0404.21.

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

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

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

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

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

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

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

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

### Kephalos und Prokris

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

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

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

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

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

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

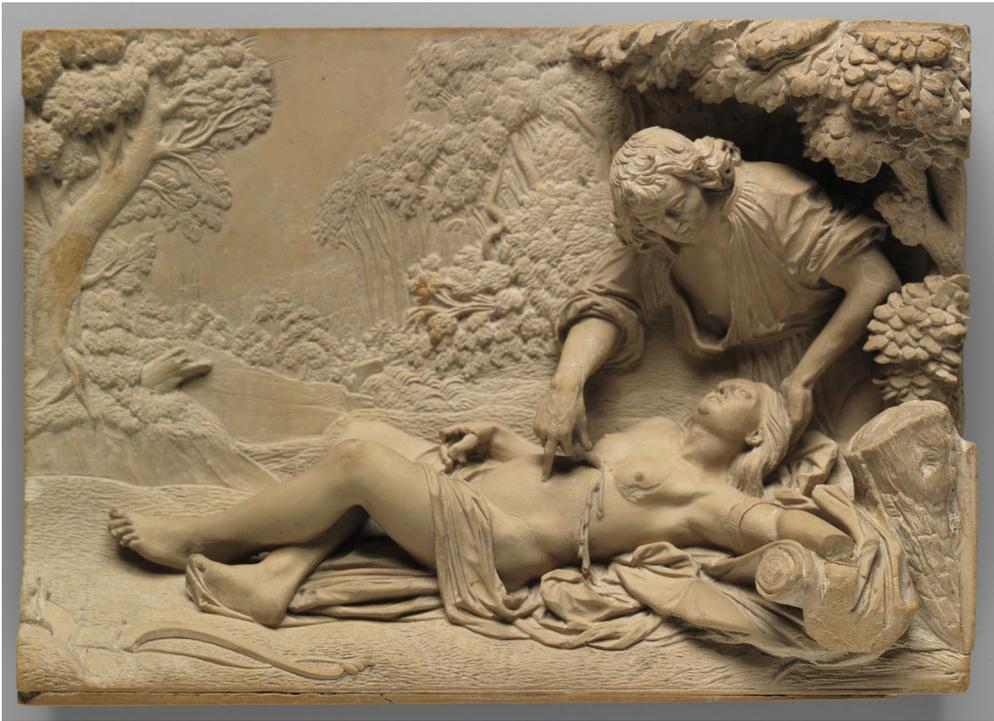


Abb. 40 Georg Schweigger, Kephalos und Prokris, zweite Fassung, Solnhofener Stein, 1643, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Kat. S 6)

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

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

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

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

430 Lavin 1954, S. 285.



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

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

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

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

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

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

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

### Das Leben Johannes des Täuflers

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

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

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

434 Vgl. Herk 2011.

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

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

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

438 Siehe Kat. S 10–S 12.

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

440 Ebd., Sp. 176–178.

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

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

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

441 Ebd., Sp. 178.

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

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

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

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

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

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

448 Fitger 1876, S. 46 und Weibezahn 2013.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

453 Grimm 1990, Bildteil, Gestein Nr. 179.

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



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



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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

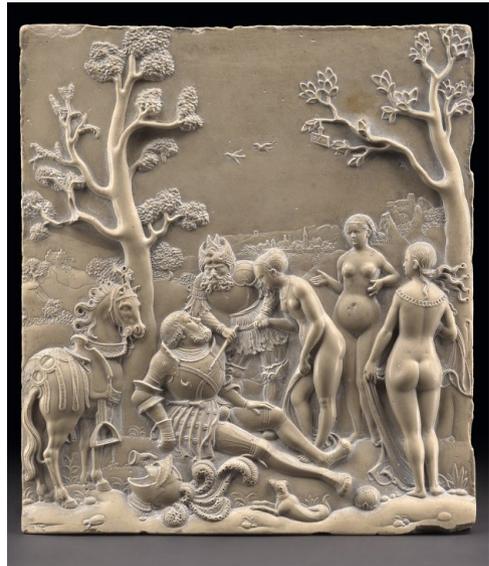


Abb. 46 Thomas Hering, Das Pariserurteil, Solnhofener Stein, um 1529, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

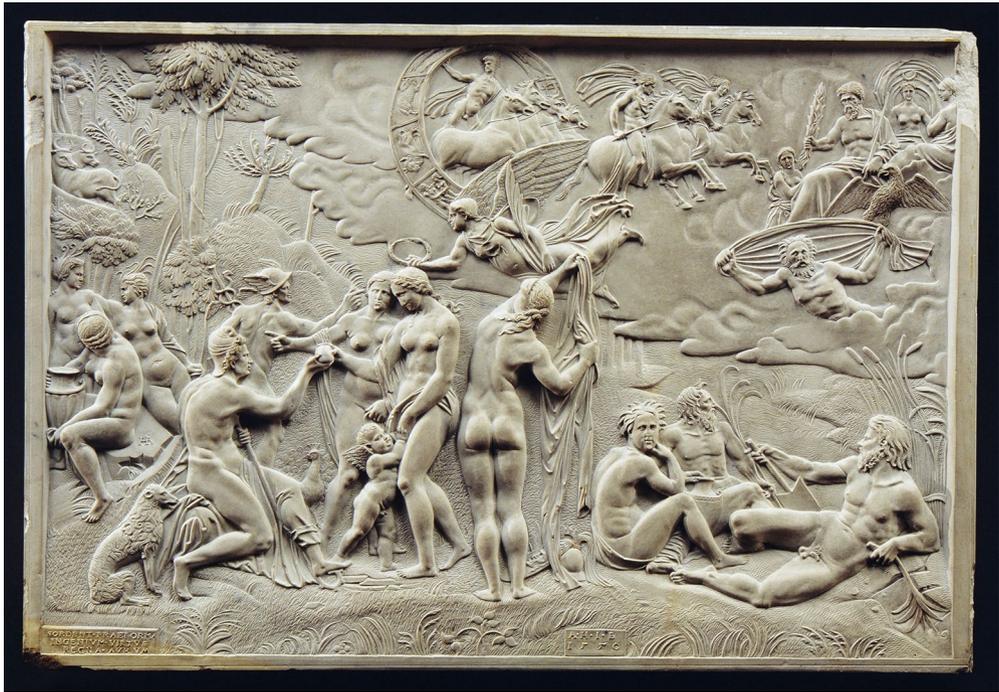


Abb. 47 Hans Ässlinger, Urteil des Paris, Solnhofener Stein, 1550, München, Bayerisches Nationalmuseum

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

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

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

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

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

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

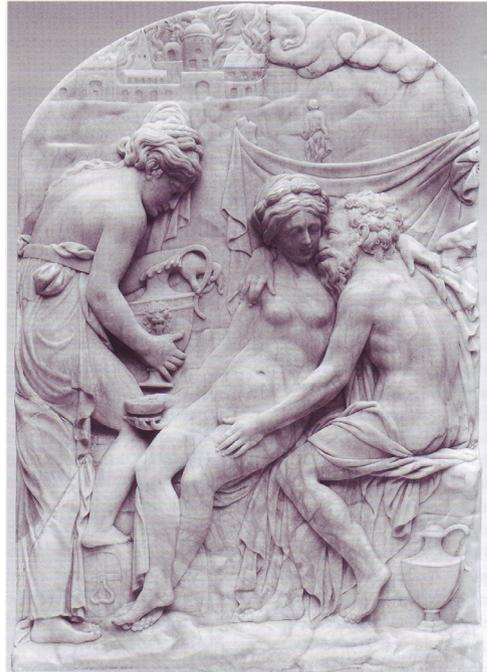


Abb. 48 Unbekannter südniederländischer Bildhauer, Lot und seine Töchter, Alabaster, ca. 1554, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

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

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

471 Eser 1996, S. 320.

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

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

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

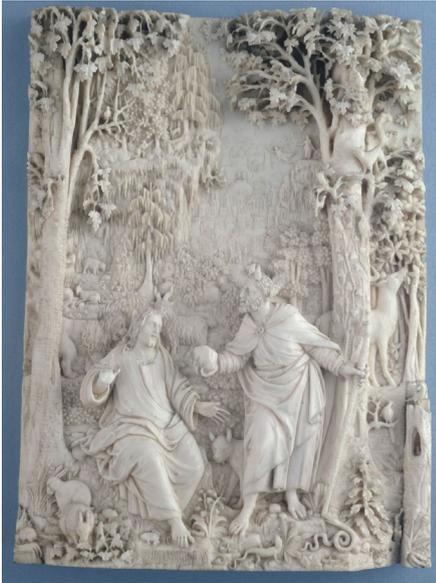


Abb. 49 Christoph Angermair, Versuchung Christi, Elfenbein, 1616, London, British Museum

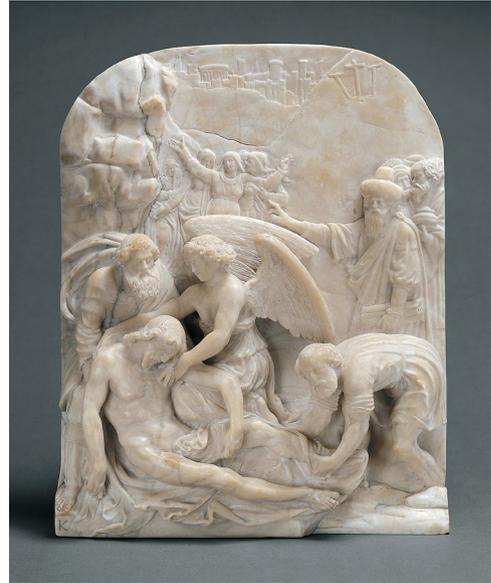


Abb. 50 Leonhard Kern, Die Kreuzabnahme, Solnhofener Stein, 1640/50, New York, Metropolitan Museum

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

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

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

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

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

478 Zu Georg Pfründt siehe Theuerkauff 1974.

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



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



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

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

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

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

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

482 Kuster 2011, S. 169.



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

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

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

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

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

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

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

3.2 Die kleinformatigen Reliefs mit mythologischen und religiösen Szenen



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



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

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

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

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

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

487 Schuster 1965, S. 70.

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

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

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



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

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

489 Förster 1861, S. 29.

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

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



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

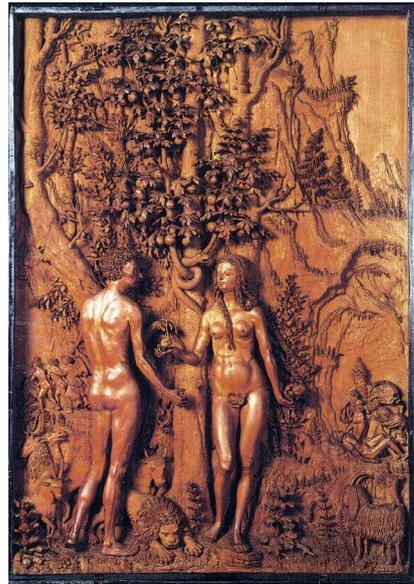


Abb. 58 Meister IP, Der Sündenfall, Birnbaum, nach 1525, Gotha, Sammlungen Schloss Friedenstein

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

495 Zur Elfenbeinkunst am Münchner Hof siehe Scherp 2011.

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

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

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

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

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

Hinsichtlich Schweiggers Interesse für das kleine Format, das insbesondere bei den beiden Reliefs von *Kephalos und Prokris* (Kat. S 2 und S 6) ins Auge fällt, ist auf die Gattung der Plaketten hinzuweisen. Diese einseitigen Metallreliefs wurden ab dem 16. Jahrhundert zunächst

ler, 1630 gest.), vgl. Grieb 2007, Bd. 4, Berufsgruppenregister B (Bildhauer, einschl. Elfenbein- und Alabasterschnitzer), S. 1753.

497 Zu Nürnberg als Zentrum der Kunstdrechslerei in Elfenbein im 17. Jahrhundert siehe Scherer 1903, S. 54–56.

498 Scherer 1903, S. 54.

499 Laut Doppelmayr schuf Benedikt Herz schöne Kreuzfixe und andere Figuren, Christoph Harrich schnitzte anatomisch korrekte Totenköpfe; Hinweis bei Scherer 1903, S. 53.

500 Z.B. Anatomisches Lehrmodell einer schwangeren Frau, Stephan Zick zugeschrieben/Nürnberg, Ende 17. Jh., 4,6 × 21,2 × 7,2 cm; Ingolstadt, Deutsches Medizinhistorisches Museum, Inv.-Nr. AB/1707.

501 Vgl. Kat. P 4.

502 Zu einigen Elfenbeinmedaillons, die Schweiggers Bronzefassungen nahestehen, siehe S. 83.

3.2 Die kleinformatischen Reliefs mit mythologischen und religiösen Szenen



Abb. 60 Georg Schwegger, Geburt und Namengebung des Johannes, Solnhofener Stein, 1642 (?), London, British Museum (Kat. S 5)

in Italien, dann auch in nordalpinen Städten produziert und dienten Handwerkern aller Sparten als Zwischenmodelle.<sup>503</sup> Nürnberg war unter den cisalpinen Städten das ganze 16. Jahrhundert über führend im Plaketten-schaffen. Als wichtige Protagonisten sind hier in der ersten Hälfte Peter Flötner, in der zweiten die Mitglieder der Goldschmiedefamilie Jamnitzer zu nennen. Plaketten wurden als Sammlerstücke geschätzt und in Nürnberg unter anderem von den Patrizierfamilien Geuder und Behaim gesammelt.<sup>504</sup> Auch wenn bislang keine Plakette bekannt geworden ist, die als konkretes Vorbild für Schweiggers Reliefs diente, ist davon auszugehen, dass Georg Schweigger regelmäßig mit Plaketten umging, nicht zuletzt, weil er seine Ausbildung bei einem Goldschmied absolviert haben soll.<sup>505</sup> Möglicherweise spielte die Kenntnis dieser Objekte eine Rolle bei Schweiggers Entscheidung für das kleine Format.



Abb. 61 Albrecht Dürer, Der Marientod, Holzschnitt, 1510

### 3.2.3 Die Bezüge zur Druckgraphik Albrecht Dürers

Dass Schweiggers Johannes-Reliefs von einer guten Kenntnis des graphischen Werks Albrecht Dürers zeugen, ist nicht von der Hand zu weisen. Der Bildhauer übersetzte dabei jedoch nie ein Blatt vorlagentreu ins Dreidimensionale, sondern unternahm eine teilweise sehr komplexe Auswahl von Motiven und Figuren, die aus verschiedenen Graphiken stammen, und passte Elemente wie Bildausschnitt, Perspektive und Proportionen an. Im Katalogteil dieser Arbeit werden die Bezüge zu den einzelnen graphischen Blättern, die von Joseph Eduard Wessely, Hans Weihrauch und Margarete Schuster erarbeitet wurden, für jedes Stück ausführlich erläutert. Im Folgenden sollen die charakteristischen Merkmale von Schweiggers Dürer-Rezeption anhand von drei Reliefs exemplarisch vorgestellt werden.

Bei der *Geburt und Namengebung Johannes des Täufers* (Kat. S 5) folgt Schweigger in der Gesamtanlage Dürers Holzschnitt mit dem *Marientod* und wiederholt vom aufwändigen Baldachinbett im Zentrum des Raums, das von einem Tonnengewölbe überspannt wird, über die Tür am rechten Bildrand bis hin zur Anordnung einzelner Figuren im Raum, wie dem bärtigen Alten auf der Truhe im rechten Bildvordergrund die wesentlichen Elemente der Komposition (Abb. 60 und 61). Auch Motive wie beispielsweise das geknitterte Bettuch, das über das Fußende hängt, das Knäuel des geknoteten Baldachinvorhangs oder der Mantel des bärtigen

503 Zur Begriffsdefinition, Entstehungsgeschichte, Funktion und Technik der Renaissance-Plakette siehe Weber 1975, S. 9–11.

504 Weber 1975, S. 15.

505 Zu Schweiggers Ausbildung siehe Kap. II.5 dieser Arbeit, hier insbes. S. 62 f.

Alten im rechten Vordergrund werden von Schweigger detailgenau aus dem *Marietod* übernommen. Der Bildhauer nimmt aber auch drei entscheidende Veränderungen vor:

Erstens verkleinert er den Bildausschnitt, wodurch die Aufmerksamkeit des Betrachters stärker gebündelt wird. Oben schließt das Relief bereits kurz oberhalb des Baldachinbettes ab, wo in Dürers Holzschnitt das Tonnengewölbe ansetzt, und auf der linken Seite direkt neben dem Bett, das dadurch sogar am Fußende angeschnitten ist. Zweitens verlegt der Bildhauer den Betrachterstandpunkt im Unterschied zur graphischen Vorlage weiter nach unten, so dass er im Relief etwa auf der Höhe des Kopfes der Elisabeth liegt, deren Körper stärker verkürzt dargestellt ist als Marias Körper in Dürers Holzschnitt.<sup>506</sup> Drittens baut er die Szene entsprechend dem veränderten Thema um: Während in Dürers Graphik die Apostel in Trauer um das Sterbebett Marias versammelt sind, wird der Raum in Schweiggers Relief von Figuren bevölkert, die das freudige Ereignis der Geburt des Johannes begleiten. So steht links vom Bett an der Stelle, an der im *Marietod* Johannes Maria die Sterbekerze reicht, eine Magd, die Suppe aus einer Schale schöpft, während auf die Darstellung weiterer Figuren auf dieser Seite aus Platzgründen verzichtet werden muss. Die Wöchnerin wendet sich – anders als Maria im Holzschnitt – nach rechts in Richtung ihres Mannes Zacharias, der am vorderen rechten Bildrand, in ganz ähnlicher Haltung wie der Apostel in der Dürer-Graphik, auf einer Holzkiste sitzt, jedoch nicht in einem Buch liest, sondern den Namen des Sohnes auf einer Tafel einritz. Vor ihm kniet – so wie in Dürers Blatt der Apostel mit zum Gebet gefalteten Händen – eine Greisin, vermutlich die Hebamme, und hält ihm das bereits gewickelte Neugeborene entgegen. Der Abstand zwischen Bett und Kiste ist im Unterschied zur Graphik vergrößert. Der auf der rechten Seite des Bettes kniende bärtige Mann ist ebenfalls aus dem Holzschnitt entlehnt, hat die Hände jedoch nicht gefaltet, sondern hält in seiner rechten ein Flakon und weist mit dem Zeigefinger der Linken in Richtung Elisabeth. Anstelle der drei Apostel am rechten Bildrand sind im Relief auf dieser Seite ein älterer und ein jüngerer Mann in Dreiviertelansicht dargestellt, die ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Gruppe um Zacharias, die Greisin und den Säugling richten. Am linken vorderen Bildrand, wo auf dem Holzschnitt Stufen nach oben führen, hat Schweigger ein Podest platziert, auf dem ein zotteliges Hündchen sitzt und an das auf der rechten Seite zwei Folianten gelehnt sind, von denen der obere aufgeschlagen ist. Das Dürer-Monogramm und die Jahreszahl 1511 auf dem Täfelchen, das hinter dem Hund an das Fußende des Bettes gelehnt ist, entsprechen den Angaben, die in der Graphik an den Füßen des Bettenden eingeritzt sind.

Einige der im Vergleich mit Dürers *Marietod* veränderten Figuren- und Ausstattungsdetails lassen sich auf weitere Holzschnitte aus Dürers *Marienleben* zurückführen (Abb. 62–75). So ist beispielsweise die Figur des älteren bärtigen Mannes, der rechts hinter Zacharias steht, nach der Gestalt des Priesters in der *Darbringung im Tempel* gearbeitet (Abb. 62 und 63). Die Treue gegenüber dem graphischen Vorbild ist dabei so groß, dass selbst einzelne Bartlocken und Falten detailgenau wiederholt werden. Allerdings sind die Oberflächen im Relief viel differenzierter ausgearbeitet als aus dem Holzschnitt ersichtlich wäre, wie beispielsweise an den Falten im Gesicht und den Adern auf den Händen deutlich wird. Außerdem fügt der Bildhauer dem Mantel eine aufwändig verzierte Bordüre hinzu. Dank dieser Modifikationen wirken die Figuren nicht wie zusammengesetzt oder appliziert, sondern in sich stimmig und ausgewogen proportioniert. Trotz der für einen Kenner identifizierbaren Bezüge zur Komposition des Dürer-Blattes hat Schweigger einen, dem veränderten Thema entsprechenden, harmonischen Bildraum kreiert, in dem das Personal sinnfällig agiert.

506 Die starke Verkürzung des Bettes thematisierte bereits Förster 1861, S. 29.

3 Schweiggers kleinplastische Bildwerke aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges



Abb. 62 Detail aus Kat. S 5



Abb. 63 Detail aus Dürer, Darbringung im Tempel



Abb. 64 Detail aus Kat. S 5



Abb. 65 Detail aus Dürer, Darbringung im Tempel



Abb. 66 Detail aus Kat. S 5



Abb. 67 Detail aus Dürer, Die Geburt Mariens



Abb. 68 Detail aus Dürer, Darbringung im Tempel



Abb. 69 Detail aus Kat. S 5



Abb. 70 Detail aus Dürer, Die Beschneidung Christi



Abb. 71 Detail aus Dürer, Darbringung im Tempel



Abb. 72 Detail aus Kat. S 5



Abb. 73 Detail aus Dürer, Abschied Christi von seiner Mutter



Abb. 74 Detail aus Kat. S 5



Abb. 75 Detail aus Dürer, Heimsuchung Mariens

3.2 Die kleinformatischen Reliefs mit mythologischen und religiösen Szenen

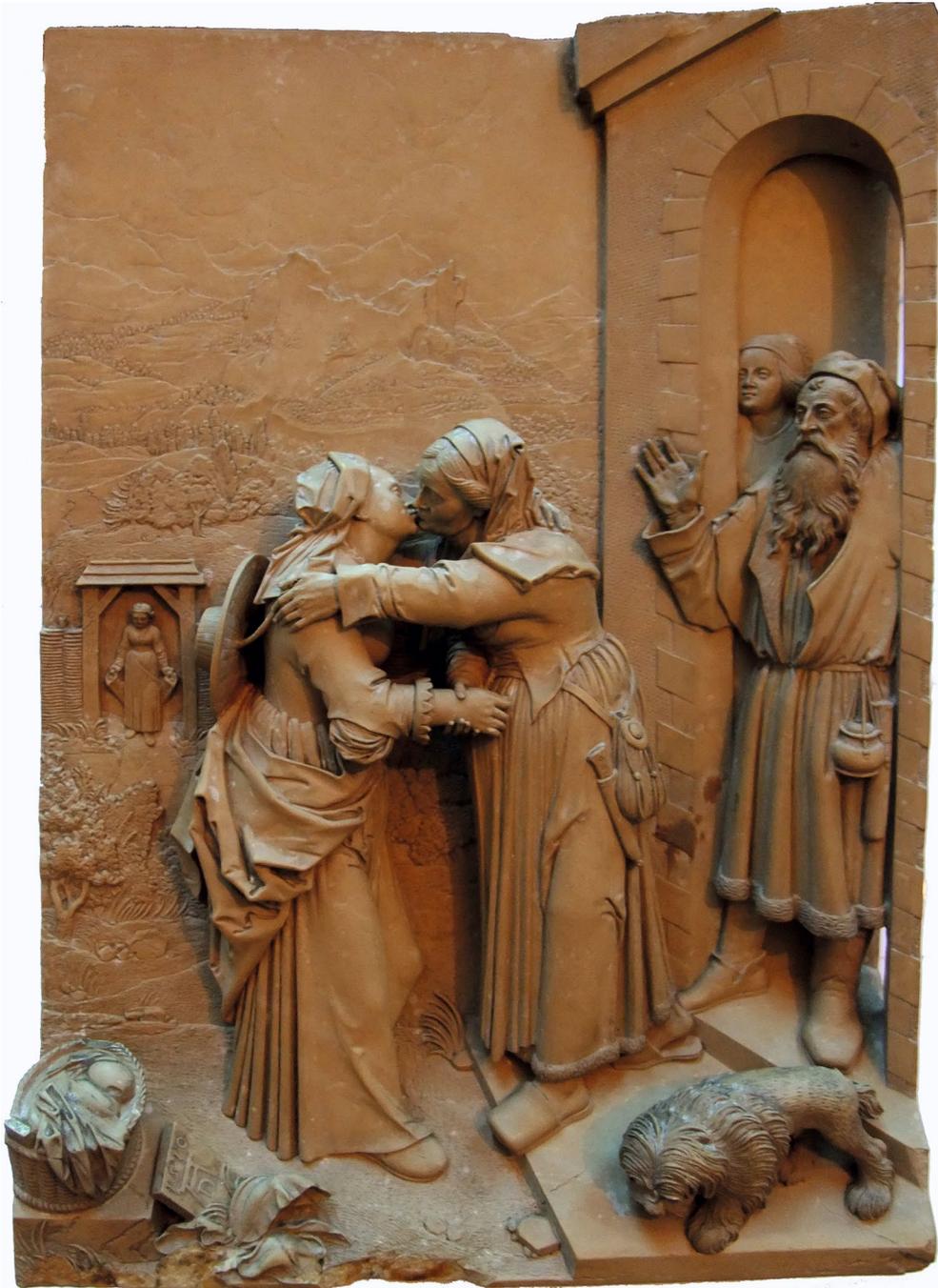


Abb. 76 Georg Schweigger, Die Heimsuchung Mariens, Solnhofener Stein, 1643, Brügge, Grootseminarie Ten Dui-  
nen (Kat. S 7)

Etwas freier gestaltet sich das Verhältnis zwischen Graphik und Relief bei der Heimsuchung Mariens (Kat. S 7), der ebenfalls ein Blatt aus Dürers *Marienleben* als Vorbild diente (Abb. 76 und 77). Auch hier ist der Bildausschnitt im Vergleich zur Graphik verkleinert und es werden Figuren weggelassen, so dass das zentrale Geschehen, die Begegnung von Elisabeth und Maria, stärker in den Fokus rückt. Hinsichtlich der Gesamtanlage der Komposition mit der Darstellung der beiden Frauen unter freiem Himmel vor einem Landschaftsprospekt sowie der schlichten Architekturdarstellung mit Tür, durch die Zacharias tritt, folgt Schweigger zwar Dürers Holzschnitt, in der Gestaltung der Figuren macht er sich jedoch weitestgehend frei davon: Während Zacharias in Dürers Holzschnitt seinen Hut mit beiden Händen vor seinem Körper hält, hat in Schweiggers Relief Zacharias seine Kopfbedeckung aufbehalten und seine rechte Hand zum Gruß erhoben. Im Unterschied zu Dürers Graphik, in der sich die beiden Frauen gegenüber stehend betrachten, wobei ihre Arme auf denen ihres Gegenübers ruhen, umarmen sie sich im Relief innig und küssen sich auf den Mund. Doch nicht nur die Körperhaltung der dargestellten Figuren, auch ihre Gewänder sind anders gestaltet als in Dürers Holzschnitt. Lediglich aus Details wie dem Faltenmotiv an Elisabeths Rock, dem Hund oder dem Beutel mit Messer, die von Schweigger mal seitengleich, mal spiegelverkehrt, mal an anderer Position als in der Graphik wiedergegeben werden, wird seine genaue Kenntnis des Holzschnittes ersichtlich. Andere Elemente im Relief wie der Proviantkorb am linken Bildrand, die zweite hinter Zacharias stehende Person im Türrahmen und die Magd im Mittelgrund lassen sich dagegen weder aus Dürers *Heimsuchung* noch aus anderen Blättern herleiten.



Abb. 77 Albrecht Dürer, Die Heimsuchung Mariens, Holzschnitt, 1503

Die übrigen Reliefs mit Szenen aus dem Leben von Johannes dem Täufer, also die *Verkündigung an Zacharias*, die *Johannespredigt* und die *Taufe Christi*, sind schließlich in der Gesamtanlage völlig losgelöst von Dürerschen Kompositionen, was damit erklärt werden kann, dass von Albrecht Dürer weder Graphiken mit diesen Bildgegenständen existieren noch motivisch eng verwandte Darstellungen, die verhältnismäßig einfach hätten umgewandelt werden können, ähnlich wie Schweigger dies mit dem *Marietod* für die *Geburt des Johannes* tat. Jedoch lassen sich auch in den anderen Reliefs für einzelne Figuren oder Raumelemente Rückgriffe auf Graphiken Dürers feststellen: So erinnern zum Beispiel in der *Verkündigung an Zacharias* (Kat. S 9) einzelne Elemente der Raumgestaltung wie das Gewölbe und der Vorhang an vergleichbare Darstellungen in Dürer-Holzschnitten (Abb. 78–80). Für die Körperhaltung und Gewandgestaltung des Engels dienten zwei Frauenfiguren aus unterschiedlichen Graphiken als Vorbild, die Schweigger neu kombinierte (Abb. 81–83). Diese Beispiele lassen jedoch



Abb. 78 Georg Schweigger, Verkündigung an Zacharias, Solnhofener Stein, 1645, Wien, Kunsthistorisches Museum (Kat. S 9)



Abb. 79 Albrecht Dürer, Der Büßende, Holzschnitt, 1510



Abb. 80 Albrecht Dürer, Joachim wird im Tempel zurückgewiesen, Holzschnitt, 1504

auch erkennen, dass der freie Umgang mit den graphischen Vorbildern mit Risiken verbunden war: Während das Gewölbe einen Raum überspannt, der architektonisch wenig sinnfälliger ist, wirkt die Körperhaltung des Engels mit den gestreckten Beinen unter seinem stark bewegten Gewand merkwürdig steif und unnatürlich. Gleichzeitig beweist Schweigger bei der Ausführung des Priesters Zacharias, dass er eine aus der Graphik entlehnte Figur nicht nur in technischer Hinsicht überzeugend ins Dreidimensionale übertragen kann, sondern durch Ergänzung der Bekleidung um ein Stirnblatt mit hebräischen Buchstaben, einen mit Blütenornamenten durchwebten Stoff und Glöckchen am Saum auch auf rezeptionsästhetischer Ebene anzureichern weiß (Abb. 84 und 85).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich in allen Reliefs der Johannes-Serie Schweiggers Kenntnis von Albrecht Dürers graphischem Werk belegen lässt, diese jedoch von dem Bildhauer ganz unterschiedlich umgesetzt wurde. In der Regel äußert sich der Bezug zu Dürer durch die Übernahme einzelner Figurenmotive oder Elemente der Bildraumgestaltung, wobei für ein Relief mehrere graphische Blätter herangezogen werden. Nur in zwei Fällen wird der Gesamtkomposition der Graphik weitestgehend gefolgt, in den anderen Reliefs handelt es sich um gänzlich freie Kompositionen.

Hinsichtlich der zeitlichen Abfolge ihrer Entstehung sind vor allem zwei Aspekte bemerkenswert: Erstens, dass Schweigger die einzelnen Reliefs nicht in der chronologischen Reihenfolge der Johannes-Erzählung schuf. So nahm sich der Bildhauer der *Verkündigung an Zacharias*, die den Auftakt der Johannes-Episode bildet, erst 1645 als drittes Bildthema an. Auf dem frühesten erhaltenen Relief der Folge, dem 1642 datierten Londoner Relief, ist die *Geburt und Namensgebung des Johannes* dargestellt. Dies weist möglicherweise darauf hin, dass

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



Abb. 81 Detail aus: Albrecht Dürer, Herkules am Scheideweg, Kupferstich, um 1498/99



Abb. 82 Engel, Detail aus Kat. S 9



Abb. 83 Detail aus: Albrecht Dürer, Der Traum des Doktors, Kupferstich, 1497/98



Abb. 84 Zacharias, Detail aus Kat. S 9



Abb. 85 Detail aus: Albrecht Dürer, Die Vermählung Mariens, Holzschnitt, um 1504

Schweigger nicht von Anfang an geplant hatte, eine Folge mit möglichst vielen verschiedenen Szenen aus dem Leben des Johannes zu schaffen, sondern nur einzelne Szenen, die ihm besonders geeignet erschienen. Gestützt wird diese Annahme von der Tatsache, dass Schweigger von einigen Szenen mehrere Reliefs anfertigte.<sup>507</sup> Zweitens ist auffällig, dass es sich bei den Reliefs, die sich stark an die Gesamtkomposition eines Dürers-Blattes anlehnen – die *Geburt und Namensgebung des Johannes* und die *Heimsuchung Mariens* – um diejenigen Reliefs handelt, die Schweigger innerhalb der Serie als erste schuf. In den Reliefs, die er 1645 herstellte, die *Verkündigung an Zacharias* und die *Johannespredigt*, lassen sich zwar auch Bezüge zur Dürer-Graphik nachweisen, doch sind diese längst nicht so augenfällig wie in den ersten beiden Arbeiten. Dies zeigt an, dass der auf den ersten Blick ersichtliche Bezug zu Albrecht Dürers graphischen Œuvre anfangs offenbar ein wichtiger Faktor war, der jedoch nicht weiterverfolgt werden konnte, als die Entscheidung getroffen war, weitere Szenen aus dem Johannesleben darzustellen. Dürer schuf zwar mehrere Graphiken mit Szenen aus dem Johannesleben, jedoch nie einen Johannes-Zyklus. So sucht man beispielsweise ein Blatt mit der Johannespredigt in seinem Œuvre vergeblich. Wäre ein sichtbarer Bezug zur Dürer-Graphik jedoch das ausschlaggebende Kriterium bei Schweiggers Sujetwahl geblieben, hätte er in Nürnberg nicht allzugroße Schwierigkeiten haben dürfen, entsprechende graphische Vorlagen aufzutreiben. So wäre es beispielsweise auch denkbar gewesen, dass er Szenen aus Dürers *Marienleben* ins Relief überträgt.

Auch wenn also das Thema offenbar zum entscheidenden Faktor für die Wahl des Sujets geworden war, wurde der Bezug zu Dürers Kunst nicht gänzlich fallen gelassen, wie nicht nur die Verwendung einzelner Motive und Figuren aus Dürer-Graphiken belegt.

### 3.2.4 Schweiggers Verwendung des Dürer-Monogramms

Neben den soeben beschriebenen Bezügen zu einzelnen Blättern aus Albrecht Dürers graphischem Werk knüpfen noch zwei weitere Elemente der Reliefs an die Person und das Werk des Nürnberger Meisters an: das Dürer-Monogramm und das Dürer-Bildnis. Wie bereits weiter oben angesprochen, vermerkte der Bildhauer in drei Reliefs das Dürer-Monogramm „AD“:



Abb. 86a und b Vorder- und Rückseite der Tabula in der Geburt und Namensgebung des Johannes (Kat. S 5)



Abb. 87 Detail aus: Albrecht Dürer, Der Marientod, Holzschnitt, 1510

Im Relief mit der *Geburt und Namensgebung des Johannes* (Kat. S 6) findet es sich, zusammen mit der Jahreszahl „1510“, auf einem Täfelchen vermerkt, das an das Fußende des Bettes angelehnt ist (Abb. 86a). Die Angaben entsprechen damit der Beschriftung, die im Holzschnitt, welcher der Komposition als Vorlage diente, am Fußende des Bettes platziert ist (Abb. 87).

507 Neben den drei erhaltenen Fassungen der Johannespredigt zähle ich hierzu auch die zwei Tafeln mit der Geburt Johannes des Täufers, von denen Joachim von Sandrart berichtet, sie auf der Auktion in Amsterdam gesehen zu haben, vgl. Q 16.

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



Abb. 88 Tabula, Detail aus der Heimsuchung Mariens (Kat. S 7)

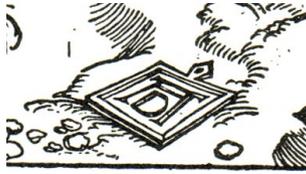


Abb. 89 Detail aus Albrecht Dürer, Die Heimsuchung, Holzschnitt, 1503



Abb. 90 Detail aus der Johannespredigt in Braunschweig (Kat. S 11)

Eine in Größe, Ausführung und Beschriftung ganz ähnliche *tabula* ist in der *Heimsuchung Mariens* (Kat. S 7) an die Stufe am vorderen linken Bildrand angelehnt. In Dürers Holzschnitt, der dem Relief in Grundzügen als Vorlage diente, findet sich ein vergleichbares Täfelchen auf der Erde liegend, das allerdings nur mit dem „AD“-Monogramm beschriftet ist, während die im Relief abgebildete *tabula* auch die Jahreszahl „1510“ trägt (Abb. 88 und 89). Wieso Schweigger diese Datierung wählte, liegt im Dunkeln: Der zugrundeliegende Holzschnitt wird allgemein um 1504 angesetzt und wurde erst 1511 im Rahmen der lateinischen Buchausgabe des *Marienlebens* veröffentlicht.<sup>508</sup> Möglicherweise lässt sich die Entscheidung für das Jahr „1510“ damit begründen, dass die einzigen Blätter des Zyklus, die eine Datierung aufweisen – neben der *Heimsuchung* die *Himmelfahrt und Krönung Mariens* – ebenfalls die Jahreszahl „1510“ tragen.<sup>509</sup> Ein weiteres „AD“-Monogramm ist zusammen mit der Jahreszahl „1511“ am Sockel der Stufe der *Johannespredigt* in Braunschweig (Kat. S 11) vermerkt (Abb. 90). Hier kann Schweiggers Wahl, das Relief mit der Datierung 1511 zu versehen, damit erklärt werden, dass er für mehrere Figuren auf Dürer-Blätter zurückgriff, die in eben diesem Jahr entstanden sind, darunter Kompositionen aus dem *Marienleben* und aus der *Großen Passion*.<sup>510</sup>

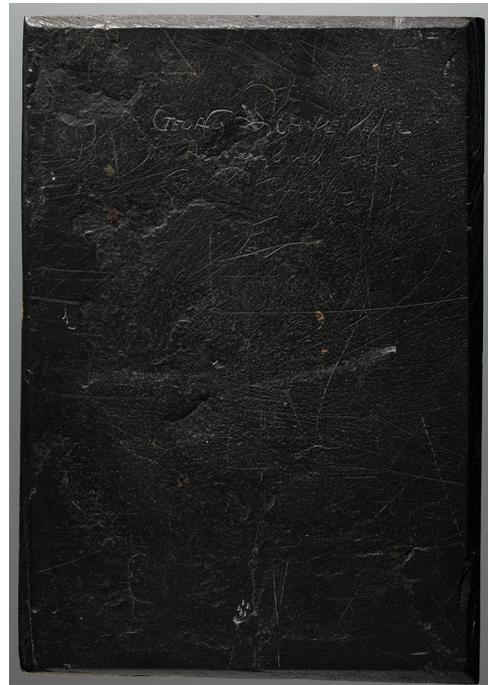


Abb. 91 Rückwärtige Schieferplatte der Braunschweiger Johannespredigt (Kat. S 11)

508 Vgl. Scherbaum 2004, S. 149.

509 Für ein Faksimile des *Marienlebens* und eine ausführliche Analyse der einzelnen Blätter siehe Scherbaum 2004.

510 Vgl. die Ausführungen in Kat. S 11.

3 Schweiggers kleinplastische Bildwerke aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges



Abb. 92 Detail aus der Johannespredigt in Braunschweig (Kat. S 11)



Abb. 93 Erhard Schön, Porträt Albrecht Dürers, Holzschnitt, 1528



Abb. 94 Albrecht Dürer, Verkündigung an Maria, Holz-schnitt, 1503



Abb. 95 Albrecht Dürer, Der Aufenthalt in Ägypten, Detail, Holzschnitt, um 1502

Lange unentdeckt blieb bei allen drei Reliefs der Umstand, dass sie neben dem Dürer-Monogramm auch die Signatur Georg Schweiggers sowie die Datierung ausweisen. Während beim Braunschweiger und beim Brügger Relief die Signatur Schweiggers auf den rückwärtig montierten Schiefertafeln eingeritzt ist (Abb. 91), ist sie beim Londoner Relief auf der Rückseite der an das Bett angelehnten Tafel mit Dürer-Monogramm hinterlegt (Abb. 86b).<sup>511</sup> Außerdem befindet sich in zwei Fassungen der Reliefs mit der Darstellung der *Johannespredigt* (Kat. S 10 und S 11) unter der Zuhörerschaft ein Mann mit den Gesichtszügen Albrecht Dürers wie im 1528 geschaffenen Holzschnitt von Erhard Schön (Abb. 92 und 93). Dass einer der Zuhörer die Bildniszüge Dürers trägt, war bereits erkannt, als das Relief noch als Dürer-Arbeit galt.<sup>512</sup> Dass dies lange Zeit niemanden irritierte, kann wohl damit erklärt werden, dass Dürer in mehreren seiner Gemälde ebenfalls ein Selbstporträt integrierte.<sup>513</sup> Erst Joseph Eduard Wessely wies zu einem Zeitpunkt, als die rückwärtige Signatur Schweiggers noch nicht bekannt war, darauf hin, dass die Braunschweiger *Johannespredigt* nicht von Dürer stammen könne, weil das darin enthaltene Dürer-Porträt vom Typus her dem Holzschnitt-Porträt Dürers von Erhard Schön (um 1491–1542) aus dem Jahr 1528 entspreche, das Relief hingegen mit „1511“ bezeichnet sei.<sup>514</sup>



Abb. 96 Initialen Georg Schweiggers in der ersten Fassung der *Johannespredigt* in Wien (Kat. S 10)

Während sich keine Arbeit eines anderen Künstlers erhalten hat, die Albrecht Dürers Porträt auf ähnliche Weise integrieren würde, verhält es sich mit dem Dürer-Monogramm etwas anders. Bei Dürer selbst findet sich das Monogramm auf einem steinernen Täfelchen gehäuft in der druckgraphischen Produktion des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts. Eine in ganz ähnlicher Weise wie in Schweiggers Reliefs an eine Stufe oder eine Wand angelehnte *tabula* findet sich beispielsweise in den Holzschnitten des Marienlebens, so in der *Verkündigung an Maria* (Abb. 94) oder im *Aufenthalt in Ägypten* (Abb. 95). Viele Künstler im deutschsprachigen Raum übernahmen diese Art zu signieren, die Dürer in Italien kennengelernt hatte und als erster Künstler nördlich der Alpen anwandte, darunter Hans Baldung Grien, Lucas Cranach der Ältere und Albrecht Altdorfer.<sup>515</sup> Auch auf Heinrich Aldegrevers Susanna-Stich, den Schweigger als Vorlage für sein 1642 datiertes Relief (Kat. S 4) heranzog, findet sich die Signatur in Form eines Monogramms auf einer *tabula* hinterlegt, die an exponierter Stelle auf dem Rand des Brunnenbeckens steht (Abb. 38). Im Relief verzichtete Schweigger jedoch auf die Wiedergabe des Täfelchens (ebenso wie auf Gefäß und Wasserstrahl), vermutlich aus der technischen Schwierigkeit heraus, dieses verhältnismäßig kleine Detail in vorderster Bildebene vollrund ausarbeiten und im Nachhinein montieren zu müssen. In den beiden späteren Reliefs mit *tabulae* sind diese zusammen mit der Stufe, auf der sie stehen, bzw. an die sie angelehnt sind, separat gearbeitet und im Nachhinein aufmontiert (siehe Kat. S 5 und S 7).

511 Zur Frage der Authentizität dieser Beschriftung siehe Kat. S 5.

512 Für den genauen Wortlaut des Eintrags im Inventar H 32 [nach 1785], S. 101, Nr. 624 siehe Kat. S 11.

513 So etwa im *Rosenkranzfest* (1506), in der *Marter der zehntausend Christen* (1508), im *Heller-Altar* (1509) und im *Landauer Altar* (1511).

514 Vgl. Wessely 1884, S. 2f. sowie Kat. S 11.

515 Vgl. Söll-Tauchert 2010, S. 203.

Im Unterschied zu Aldegrevier und den bereits genannten Künstlern, die das Täfelchen nutzten, um auf innovative Weise ihre Signatur im Bild zu platzieren, zog Schweigger es jedoch vor, anstelle seiner eigenen Initialen das „AD“-Monogramm zu hinterlegen. Nur ein einziges Mal brachte er auf der Vorderseite eines Reliefs und somit für den Betrachter sofort sichtbar sein eigenes Monogramm „GS“ an: in der 1645 datierten ersten Fassung der *Johannespredigt* (Abb. 96).

### 3.2.5 Der Erfolg der Johannes-Reliefs als authentische Bildhauerarbeiten Dürers und ihre Beurteilung durch die kunsthistorische Forschung

Über Jahrhunderte hinweg wurden die drei „AD“-monogrammierten Reliefs Schweiggers, die *Geburt und Namensgebung des Johannes* (Abb. 60), die *Heimsuchung Mariens* (Abb. 76) und die Braunschweiger *Johannespredigt* (Abb. 54), als authentische Bildhauerarbeiten Dürers angesehen, während das Wissen um den eigentlichen Urheber in Vergessenheit geriet. Im Folgenden wird dargestellt, welche Merkmale der Reliefs für die Zuschreibung an Dürer verantwortlich gemacht wurden und welche Werturteile sie nach sich zogen.

Die früheste bekannte schriftliche Erwähnung eines der Reliefs stammt aus Tobias Querfurts *Catalogus Derer vornehmsten Schildereyen so in den Fuerstl. Salzdahlischen Lust=Schlosse befindlich / Nach Alphabetischer Ordnung / der Nahmen der Künst=ler wovon sie gemahlet/ eingerichtet*, der um 1710 veröffentlicht wurde. Darin wird unter den Werken Albrecht Dürers folgendes Objekt aufgeführt:

„Ein Johannes in Marmor geschnitzt, ein Stück das zu bewundern steht, dergleichen nicht mag gesehen werden, hoch 8 Zoll, 6 Zoll breit.“<sup>516</sup>

Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich bei dem bewunderswerten Werk um Schweiggers „AD“-monogrammiertes Relief mit der *Johannespredigt*, das sich heute im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum befindet (Kat. S 11). Wenngleich zum Material des Reliefs in den folgenden Jahrzehnten widersprüchliche Angaben gemacht wurden, setzte sich seine Zuschreibung an Albrecht Dürer durch. So heißt es in Friedrich Carl Gottlob Hirschings *Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen* aus dem Jahr 1786:

„[...] Johannes der Täufer in der Wüste, mit vielen Zuhörern, in einem feinkörnigten weissen Sandstein von Albert Düreru geschnitten [...]“<sup>517</sup>

Und ein Jahrzehnt später lautet es im von Konrad Friedrich Ahrens verfassten Inventar des Kunst- und Naturalienkabinetts Herzog Karls I. von Braunschweig-Wolfenbüttel:

„Ein von Albrecht Dürer sehr schön gearbeitetes Hautrelief in feinem Schiefer, der gewöhnlich Wetzstein :/ *Cotricula flavescens* :/ genannt wird. Es stellet die Predigt Johannis in der Wüste dar und bestehet aus 8 bis 10 Figuren worunter der Künstler sein eigenes Bildniß in

516 Querfurt 1710, ohne Seitenzahlen.

517 Hirsching 1786–1792, Bd. I, S. 154.

ganzer Figur mit angebracht hat. Linker Hand stehet an einem Steine, worauf eine Mutter mit ihrem Kinde sitzt, das Monogramm des Alb. Dürer, nemlich AD.“<sup>518</sup>

Neben dem Dürer-Monogramm sorgte das im Bild platzierte vermeintliche Selbstporträt des Künstlers dafür, dass beim Verfasser keinerlei Zweifel darüber aufkamen, es beim vorliegenden Relief nicht mit einem authentischen Werk des Nürnberger Meisters zu tun zu haben. Die eingangs verwendete Formulierung „Ein von Albrecht Dürer sehr schön gearbeitetes Hautrelief“ vermittelt dabei den Eindruck, dass eine solche Arbeit im Jahr 1798 weder als etwas Seltenes noch besonders Ungewöhnliches angesehen wurde.

Auch das zweite „AD“-monogrammierte Relief Schweiggers, die *Namengebung des Johannes* im Londoner British Museum (Abb. 60), wurde bereits in der frühesten bekannten schriftlichen Nachricht aus dem Jahr 1837 als Dürer-Werk gelobt. Ein Brief des damaligen Direktors der Berliner Galerie Gustav Friedrich von Waagen (1794–1868) aus diesem Jahr gibt ausführlich Auskunft über die Gründe für die hohe Wertschätzung und die Zuschreibung an Dürer:

„Sehr viel Freude machte es mir, das bewunderungswürdig vielseitige, technische Talent des grossen Albrecht Dürer hier in einer seltenen Beziehung anzutreffen. In einer kleinen Platte von 7 ½“ Höhe und 5 ½“ Breite des unweit Pappenheim vorkommenden Kalksteins, dessen man sich jetzt zum Lithographiren bedient, hat er die Geburt Johannes des Täufers gearbeitet. In dem sehr erhabenen Relief waltet, wie in den Thüren des Ghiberti, ganz das malerische Princip vor, so dass es nach der Tiefe in verschiedenen Plänen componirt ist. Die das Monogramm begleitende Jahreszahl 1510 belehrt uns, dass es aus der besten Zeit Dürers herrührt, und in der That enthält es in einem hohen Grade alle Eigenschaften, die in seinen schönen Werken so sehr anziehen. In dem alten Zacharias im Vorgrunde spricht sich ganz der Ernst und die Würde aus, womit Dürer solche Gegenstände auffasste, in einem lächelnden jungen Mann das Element einer gutmüthigen Schalkheit, welches er gern beimischte, in der Elisabeth im Hintergrunde, die im Begriff ist ihr Wochensüpplein zu verzehren, fühlen wir die naive Weise, wie er durch häusliche Einzelheiten aus seiner Zeit solche Vorgänge uns in eine trauliche Nähe rückt. Endlich sind alle Theile, vom grössten bis zum kleinsten, mit dem gefühltesten und liebevollsten Fleiss gepflegt, welcher ihm so ganz eignet.“<sup>519</sup>

Neben Waagens Begeisterung, mit dem Relief einen seltenen und qualitativ hochwertigen Beleg für die bildhauerische Tätigkeit Dürers vor Augen stehen zu haben, geht aus der Beschreibung auch hervor, welche Eigenschaften von Dürers Kunst besonders geschätzt und entsprechend im Relief wiedergefunden wurden: die differenzierte Gestaltung der Gemüter der dargestellten Figuren (Ernst, Würde, Schalkheit), die detailgenaue Darstellung des Interieurs und der Realismus der Handlung. Darüberhinaus ging Waagen auch auf die technische Umsetzung der Komposition ein, für die er ebenfalls nur Lob fand. So entspräche die Staffelung des Reliefs in verschieden tiefe Ebenen dem malerischen Prinzip, wie es Lorenzo Ghiberti in den Reliefs der Türen am Baptisterium in Florenz angewandt habe, die in der Entwicklung der Reliefkunst der

518 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Altregistratur, H 32 (1798), Nr. 624. Zum Interesse der Herzöge von Braunschweig und Wolfenbüttel an Dürer siehe Mende 1978, o. S. Ihm zufolge war die Bibliothek in Wolfenbüttel für alle Dürer betreffenden Probleme das beste Arbeitsinstrumentarium in Europa; zum Briefwechsel zwischen Johann Valentin Andreae und August d. J. siehe auch Kap. VI.4 Entstehungskontext und Adressatenkreis, hier insbes. S. 250 f.

519 Waagen 1837, Brief VII, S. 131 f.

frühen Neuzeit bekanntermaßen einen Meilenstein und bedeutenden Referenzpunkt bilden. Schließlich findet Waagen in der Akribie der Ausführung auch seine Vorstellung von Dürers Arbeitsweise bestätigt („mit dem gefühltesten und liebevollsten Fleiss“).

Schweiggers drittes Relief mit der berühmten Künstlersignatur, die *Heimsuchung Mariens* (Kat. S 7), wurde erst 1862 vom britischen Kunsthistoriker William Weale (1832–1917) in seinem Reiseführer *Bruges et ses Environs* erstmals publiziert. Während der Autor es darin als ein Werk Dürers („un haut-relief de la Visitation [...] par Albert Dürer“)<sup>520</sup> bezeichnete, schrieb er in der zweiten überarbeiteten Ausgabe von 1864, die Darstellung beziehe sich auf einen Entwurf Dürers („d’après un dessin d’Albert Dürer“).<sup>521</sup> Zudem wusste Weale nun zu berichten, dass das Relief zu einer Serie gehöre, die in ganz Europa verstreut sei und die auch eine Tafel mit dem *Tod der Heiligen Jungfrau* [!] im Britischen Museum in London umfasse (Kat. S 5). Auch wenn nicht mehr geklärt werden kann, ob Weales überarbeitete Formulierung in Zweifeln an Dürers Autorschaft begründet liegt, so ist sie doch bemerkenswert, zumal Weale gleichzeitig als Thema des Londoner Reliefs nicht die *Geburt und Namensgebung des Johannes* benannte, sondern auf das Motiv der Graphik verwies, die als wesentliche Vorlage für die Komposition Schweiggers diene: Dürers *Marientod*. Die sprachliche Korrektur, die Weale zwischen 1862 und 1864 vornahm und der Verweis auf eine graphische Vorlage Dürers zeugen zumindest von einem gewachsenen Problembewusstsein.

Die Rezeption der Johannes-Relief ohne „AD“-Monogramm verlief dagegen ganz anders: Spätestens 1854 hatte der österreichische Kunsthistoriker Joseph Arneth (1791–1863) an drei Reliefs der Wiener Johannes-Serie, der *Verkündigung an Zacharias* (Kat. S. 9) und den beiden Fassungen der *Johannespredigt* (Kat. S 10 und 12), die rückwärtig eingeritzten Signaturen und Datierungen Georg Schweiggers entdeckt, und die *Taufe Christi* (Kat. S. 13), auf dessen Rückseite nichts mehr zu erkennen ist, aufgrund formaler, stilistischer und thematischer Nähe zu den drei gesicherten Werken ebenfalls für den Nürnberger Bildhauer in Anspruch genommen.<sup>522</sup> Bis allerdings der Zusammenhang zwischen der Wiener Gruppe und den drei Reliefs mit Dürer-Monogramm in Braunschweig, Brügge und London hergestellt werden konnte, sollte ein weiteres Jahrzehnt vergehen.

Im Jahr 1864 brachte der österreichische Kunsthistoriker Eduard von Sacken (1825–1883) die Braunschweiger *Johannespredigt* erstmals mit den Wiener Reliefs in Verbindung, die Arneth zehn Jahre zuvor als Arbeiten Georg Schweiggers identifiziert hatte.<sup>523</sup> Dies bot ihm allerdings keinen Anlass für weitere Mutmaßungen über den eigentlichen Urheber des Braunschweiger Reliefs.

Besondere Aufmerksamkeit fiel ihm bei der 1871 in Braunschweig ausgerichteten Dürer-Gedächtnisausstellung zu, bei der seine Authentizität als Dürer-Original nochmals untermauert wurde, und Überlegungen, ob es nicht vielmehr Georg Schweigger zuzuschreiben sei, zurückgewiesen wurden:

„Dieses Meisterstück deutscher Steinschneidekunst trägt so offenbar das Gepräge Dürer’scher Auffassung, Anschauung und Ausführung an sich, daß auch nicht der geringste

520 Weale 1862, S. 151f.

521 Weale 1864, S. 136.

522 Arneth 1854, S. 641–649.

523 „Ein ganz ähnliches Bild befindet sich im Museum zu Braunschweig, als Dürer angegeben.“; vgl. Samml. Kat. Wien 1864, S. 33 \*).

Zweifel darüber obwalten kann, daß man hier eine eigene Arbeit des Nürnberger Großmeisters vor sich hat. Es ist zwar verschiedentlich in neuerer Zeit gefragt, ob das Werk auch wirklich eine Arbeit Dürers sei, ob es nicht vielmehr von dem Nürnberger Steinschneider Georg Schweiger, der hundert Jahre später als Dürer, von welchem sich in der k. k. Ambrasersammlung vier Reliefs in Kehlheimer Stein befinden, herrührt.<sup>524</sup>

Dabei führte der Autor F. Spehr gerade das „AD“-Monogramm auf dem Braunschweiger Relief als Argument gegen eine Autorschaft Schweigers ins Feld:

„Georg Schweigger aber war selbst ein geachteter und bedeutender Künstler von hohem Rufe, der nicht nöthig hatte, seinen Arbeiten unter der Fälschung des Monogramms anderer Künstler Geltung zu verschaffen.“<sup>525</sup>

Zwölf Jahre später, im Jahr 1876, wurde die Zuschreibungsfrage um die Gruppe der Reliefs mit „AD“-Monogramm in zwei Publikationen erneut angesprochen und diskutiert, jedoch mit gegensätzlichen Ergebnissen. Ausgehend von der Problematik, dass viele Werke in alten Katalogen berühmten Meistern zugeschrieben seien, aber gar nicht von diesen stammten,<sup>526</sup> vertrat A. Gärtner die These, dass es sich bei den Reliefs in Braunschweig und London um Gegenstücke handle, die für Albrecht Dürer in Anspruch zu nehmen seien. Die beiden Reliefs der *Johannespredigt* in der Ambrasersammlung seien dagegen „Wiederholungen“ des Braunschweiger Reliefs durch Georg Schweigger:

„Das Verhältnis dieser beiden Wiederholungen zu dem hiesigen Originale ist folgendes: das Exemplar von 1645 erscheint als eine Copie, die jedoch ängstlich und unfrei gemacht, und deshalb bei Weitem weniger empfunden und durchgeistigt ist. Dagegen ist das Exemplar von 1648, welches die Composition verändert und das Ganze in den Stil und die Tracht des 17. Jahrhunderts überträgt, viel besser und freier behandelt, auch wahrer und wärmer empfunden.“<sup>527</sup>

Trotz seiner aus heutiger Sicht erwiesenen Fehleinschätzung ist Gärtners Aussage ein wertvolles Zeugnis für das damalige Verständnis von Originalität und die Beurteilung von Kopien: Die Version, die sich stärker vom vermeintlichen Original unterscheidet, beurteilte Gärtner deutlich positiver als die Fassung, die ihr sehr ähnlich ist.

Der österreichische Kunsthistoriker Moritz Thausing (1838–1884), der die Reliefs in Braunschweig, Brügge und London im Rahmen seiner Dürer-Monographie *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst* in den Blick nahm, kam hingegen zu dem Schluss, dass ihre Zuschreibung an Dürer aus verschiedenen Gründen nicht länger aufrecht gehalten werden könne:

524 F. Spehr in einem Artikel des Braunschweiger Tageblattes vom Juli 1871, der sich in den Museumsakten des damaligen Direktors Herman Riegels erhalten hat; vgl. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Altregistrator, Neu 320. Für den Hinweis auf diese Unterlagen bin ich Kerstin Grein zu Dank verpflichtet.

525 Ebd.

526 Gärtner 1876/77, S. 211 f. „Es ist keine allzu seltene Erscheinung, daß man in öffentlichen Kunstsammlungen Werken begegnet, die in den betreffenden Katalogen aus alter Ueberlieferung irgend einem berühmten Meister zugeschrieben werden, während die kunsthistorische Forschung dazu den Kopf schüttelt und aus vielen Gründen den Beweis zu liefern sucht, daß jene Angabe eine irrige sei und rectificirt werden müsse.“

527 Gärtner 1876/77, S. 212.

„Die technische Behandlung zeigt zwar viel Geschick und Glätte, stellt sich aber doch nur als eine ganz einseitige Uebertragung der Holzschnittzeichnung in die Sculptur heraus, wo dann die zu starke Betonung der Umrisse bei mangelnder Fülle und Rundung aller Formen ganz unmotiviert erscheint.“<sup>528</sup>

Sowohl die Einschätzung, es handele sich um „eine ganz einseitige Uebertragung der Holzschnittzeichnung“ als auch die Feststellung, den Reliefs würde es an „Fülle und Rundung aller Formen“ mangeln, sprechen dafür, dass Thausing die ebenso weitgehend rundplastisch ausgearbeiteten Reliefs in Braunschweig, Brügge und London nicht aus eigener Anschauung kannte und sich auch nicht die Mühe gemacht hat, ihr Verhältnis zur Dürer-Graphik genauer zu untersuchen.<sup>529</sup> Bezüglich des Reliefstils stellte Thausing im folgenden einen Bezug zu Lorenzo Ghibertis Türen des Florentiner Baptisteriums her, kam dabei jedoch zu einem gänzlich anderen Schluss als 1837 Waagen, der – wohl überzeugt, mit dem Londoner Relief ein authentisches Werk Albrecht Dürers vor Augen zu haben – darin das malerische Prinzip ähnlich wie bei Ghiberti umgesetzt sah.<sup>530</sup> Thausing empfand die perspektivische Gestaltung hingegen als nicht geglückt:

„Der Versuch, durch Abstufung verschiedener Flächen der Perspective malerisch gerecht zu werden, ist keineswegs im Sinne Ghibertis gelungen. Gewiss sind diese hochgeschätzten Reliefs nichts als glückliche Fälschungen.“

Als weiteres Argument gegen Dürers Autorschaft führte er die enge Anlehnung an graphische Blätter Dürers ins Feld:

„Gerade die allzu nahe Verwandtschaft mit Dürers Holzschnitten widerlegt ihre Echtheit; denn ein so speculativer Künstler wie Dürer war sich der Forderungen jeder Technik, jedes Materiales zu wohl bewusst, um nicht einzusehen, dass aller Reichthum des Holzschnittes, in's Relief übertragen, nur als Armuth erscheint, wie umgekehrt der Formschnitt am allerwenigsten plastische Weichheit und Schwellung der Flächen wiederzugeben vermag.“<sup>531</sup>

Von entscheidender Bedeutung für die Rezeptionsgeschichte der Reliefs ist Thausings Beobachtung am Ende seiner Ausführungen, dass die Reliefs mit „AD“-Monogramm große Ähnlichkeiten mit den Reliefs in der Ambraser Sammlung in Wien besäßen, die aufgrund des Monogramms „GS“ und einer alten, auf der Rückseite eingeritzten Schrift Georg Schweigger zuzuweisen seien.

528 Thausing 1876, S. 319.

529 Hierfür spricht auch, dass Thausing fälschlicherweise schreibt, die Reliefs seien „sämmtlich mit der Jahreszahl 1509 und mit dem Monogramme versehen“. Das Brügger und das Londoner Relief tragen die Jahreszahl „1510“, das Braunschweiger Relief die Jahreszahl „1511“.

530 „In dem sehr erhabenen Relief waltet, wie in den Thüren des Ghiberti, ganz das malerische Princip vor, so dass es nach der Tiefe in verschiedenen Plänen componirt ist.“; vgl. Waagen 1837, Brief VII, S. 131 f. Für das vollständige Zitat siehe S. 131 dieser Arbeit.

531 Thausing 1876, S. 319.

3.2 Die kleinformatigen Reliefs mit mythologischen und religiösen Szenen



Abb. 97 Georg Schweigger, Predigt Johannes des Täufers, dritte Fassung, Solnhofener Stein, 1648, Wien, Kunsthistorisches Museum (Kat. S 12)

„Obwohl stellenweise in Hochrelief und recht meisterlich rund herausgearbeitet, zeigen sie [die Wiener Reliefs, Erg. d. Verf.] doch die grösste Verwandtschaft mit den oben genannten, flacher gehaltenen Stücken.“<sup>532</sup>

Dass Thausing den Reliefstil der Arbeiten mit „AD“-Monogramm flacher einschätzte als bei den anderen drei Objekten, lässt sich aus heutiger Sicht nur damit erklären, dass der in Wien ansässige Kunsthistoriker die Wiener Reliefs aus eigener Autopsie kannte, während er sein Urteil über die Arbeiten in Braunschweig, Brügge und London anhand zweidimensionaler Reproduktionen fällte. Tatsächlich unterscheidet sich der Reliefstil in diesen Arbeiten jedoch nicht.

Von besonderem Interesse ist schließlich Thausings Feststellung, dass eines der Wiener Reliefs, die *Johannespredigt* (Abb. 97), „nicht in Nachahmung von Dürers Art, sondern „ganz in der Tracht und Formgebung des XVII. Jahrhunderts“ zeige. Der Autor vermutete, dass es sich dabei um die Imitation eines anderen Meisters oder um eine „unabhängige, eigene Composition Schweiggers“ handelt:

„Derselbe wollte vielleicht gerade durch die Nebeneinanderstellung von beiderlei Arbeiten eine Probe seiner Kunstfertigkeit geben, die allerdings wohl in Ansehung der technischen Vollendung, wie in der Geschicklichkeit der Nachahmung Bewunderung verdient. Wir werden kaum weit irre gehen, wenn wir den Helden eines solchen Kunststückchens auch geradezu für den Fälscher jener drei Reliefs mit der Jahreszahl 1510 ansehen.“<sup>533</sup>

Somit erfuhr Schweiggers spätere Wiener Fassung der *Johannespredigt* mit derselben Begründung wie bei Gärtner, nämlich aufgrund seiner Distanzierung vom vermeintlichen Vorbild Dürer, ein wesentlich wohlmeinenderes Urteil.

Es kann festgehalten werden, dass 1876 eine entscheidende Wende in der Rezeption der Reliefs mit Dürer-Monogramm eingeläutet wurde. Moritz Thausing äußerte nicht nur Zweifel an Dürers Autorschaft der Reliefs in Braunschweig, Brügge und London, sondern präsentierte durch den Vergleich mit den Wiener Reliefs auch einen neuen Autor: Georg Schweigger, dessen Kunstfertigkeit er große Anerkennung zollte, dem er aber zugleich den Vorwurf machte, in betrügerischer Absicht gehandelt zu haben, wenn er ihn als „Fälscher“ bezeichnet. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass Thausing mit der Zuschreibung der „AD“-monogrammierten Reliefs an Schweigger eine Tätigkeit Dürers als Bildhauer nicht generell in Frage stellte oder ablehnte, wie noch im fünften Kapitel genauer ausgeführt wird.<sup>534</sup>

Acht Jahre nach Thausings Ausführungen machte Joseph Eduard Wessely die Reliefs mit und ohne Dürer-Monogramm zum Gegenstand eines Aufsatzes über Georg Schweigger, in dem er allerdings mit keiner Silbe auf Thausing einging.<sup>535</sup> Es ist zwar schwierig vorstellbar, muss aber als Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass dem Braunschweiger Museumsinspektor die Publikation des Wiener Kunsthistorikers nicht bekannt war, denn auch wenn Wessely in seiner Untersuchung zu demselben Ergebnis kommt wie Thausing – nämlich, dass auch die „AD“-monogrammierten Reliefs von Georg Schweigger stammen müssen – unter-

532 Ebd., S. 320.

533 Thausing 1876, S. 320.

534 Vgl. S. 214 f. in Kapitel 5 dieser Arbeit.

535 Wessely 1884.

scheiden sich die Ausführungen der beiden Autoren. So zählte Wessely zur Gruppe der Reliefs mit Dürer-Monogramm neben den heute bekannten Reliefs in Brügge, London und Braunschweig auch eine Tafel in Meininger Privatbesitz, die heute jedoch nicht mehr nachweisbar ist, und gab seiner Anerkennung für diese Arbeiten folgendermaßen Ausdruck:

„Die Tafeln galten seit langer Zeit als Originalarbeiten Dürers und wurden als solche stets bewundert. Und sie verdienen die Bewunderung in vollster Masse, denn sie sind in der That das Werk eines ausserordentlich geschickten Künstlers.“<sup>536</sup>

Da Wessely zufolge „historische Beweise fehlen“, die klären würden, ob es sich um Werke Dürers handle oder nicht – Schweiggers Signaturen auf den Rückseiten dieser Reliefs waren offenbar immer noch nicht entdeckt – bemühte er sich, das Verhältnis der Reliefs zu Dürers Kunst über Vergleiche mit dessen graphischem Werk genauer zu charakterisieren. Da er für zahlreiche Einzelmotive in den Reliefs graphische Vorlagen identifizieren konnte (vgl. Kat. S 6 und S 11), für Dürer eine derartige Praxis der Mehrfachverwendung von Motiven ansonsten aber nicht bekannt sei, käme Dürer als Urheber der Reliefs nicht in Frage:

„Seine [Dürers – Erg. d. Verf.] Gewohnheit, die Natur stets zu Rate zu ziehen, seine erstaunliche Fertigkeit, sie abzuschreiben, seine lebhaftige Phantasie endlich hätten ihn abgehalten, sich selbst so sklavisch, bis auf das kleine Ornament herab, zu kopieren.“<sup>537</sup>

Als zusätzliches Argument gegen eine Autorschaft Dürers führte Wessely die Beobachtung an, dass die Braunschweiger *Johannespredigt* einen Mann mit dem Porträt Dürers zeige, welches dem Holzschnittporträt nahekomme, das Erhard Schön geschaffen hatte (Abb. 92 und 93), welches jedoch erst 1528 entstanden sei und somit im Widerspruch zu der auf dem Relief vermerkten Datierung „1511“ stehe. Wessely schloss seine Ausführungen mit dem Vorschlag, für die Gruppe der Reliefs mit den „AD“-Monogrammen denselben Bildhauer in Betracht zu ziehen, der die Wiener Reliefs geschaffen habe.

Die Zuschreibung an Schweigger setzte sich in der Folge durch, noch lange bevor die Signaturen auf den Rückseiten der Reliefs entdeckt wurden und die Autorschaft des Nürnberger Bildhauers bestätigten. So verwies etwa Julius von Schlosser im 1910 veröffentlichten Bestandskatalog der Wiener Sammlung im Katalogeintrag zu den Wiener Reliefs auf die Reliefs in Braunschweig, Brügge und London. Diejenigen Werke, die mit Dürer-Monogramm versehen seien, gehörten nach Schlosser jedoch „in die große Reihe jener Nachempfindungen und Fälschungen nach Dürer, die aus dem Nürnberg des 17. Jahrhunderts hervorgegangen sind“.<sup>538</sup> Die Wiener Reliefs würden zwar auch „jene retrospektive Richtung“ zeigen, seien aber „trotz gelegentlicher Benützung von Dürerschen und anderen Motiven [...] ganz freie, geistreiche, wirklich künstlerisch empfundene und mit echt deutscher Freude am sorgsamsten Detail ausgeführte Originalarbeiten.“<sup>539</sup>

Somit erfuhren die Wiener Reliefs, nachdem sie zwischenzeitlich als „Wiederholungen“ gegolten hatten, eine positivere Beurteilung als die Reliefs in Braunschweig, Brügge und London,

536 Wessely 1884, S. 1.

537 Ebd., S. 2.

538 Samml. Kat. Wien 1910, S. 21.

539 Ebd.

die nun dem Vorwurf ausgesetzt waren, in täuschender Absicht entstanden zu sein. Interessant dabei ist, dass die Wiener Stücke als „Originalarbeiten“ bezeichnet wurden, obwohl sie, wie gezeigt werden konnte, in vergleichbarer Weise graphische Vorlagen rezipieren wie die Werke mit Dürer-Monogramm. Es scheint fast, als ob Schlosser nur aufgrund Schweiggers Fähigkeit, auch „freie, geistreiche, wirklich künstlerisch empfundene“ Werke hervorzubringen, zu einem positiven Urteil über dessen Leistung kommen konnte: „Darin liegt auch die kunsthistorische Bedeutung dieses ausgezeichneten, auch als Erzplastiker hervorragenden Nürnberger Secentisten.“<sup>540</sup>

Wenngleich Wessely aufzeigte, dass Schweigger nur gelegentlich auf Motive von Dürer zurückgriff und Schlosser darauf hinwies, dass er auch andere Motive verwendet habe, dominierte das – durchaus differenziert bewertete – Verhältnis der Reliefs zu Dürers Kunst in den nachfolgenden Jahrzehnten die kunsthistorische Forschung über sie. So konstatierten Adolf Feulner und Theodor Müller in ihrer 1953 publizierte *Geschichte der Deutschen Plastik*, Schweigger habe sich durch „retrospektive Kunstkammerstücke einen Namen gemacht, Steinreliefs mit biblischen Szenen nach Dürervorlagen in einer gotisierenden, ‚altfränkischen‘ Motivierung“.<sup>541</sup> Hans Weihrauch erwähnte in seinem 1954 publizierten Beitrag über Georg Schweigger nun auch das Wiener Susanna-Relief (Kat. S 4) und stellte es als Beispiel für die unmittelbare Verwendung einer graphischen Vorlage – hier eines Kupferstiches von Heinrich Aldegrever – mit geringer Veränderung dar, während die meisten Reliefs jedoch „in der Gesamtkomposition“ „freie Schöpfungen“ darstellten, „die in einzelnen Figuren, ja oft sogar nur in Faltenmotiven an alte, mit Vorliebe Dürersche Prägungen aus dem Marienleben oder der großen Passion anknüpfen“.<sup>542</sup> Obwohl Weihrauchs Formulierung annehmen lässt, dass er neben Dürer auch andere „Prägungen“ erkannte, verwies er bei der kurzen Vorstellung der einzelnen Reliefs ausschließlich auf Dürer-Blätter und formulierte das vorläufige Zwischenresümee wie eine Verteidigung des Bildhauers:

„Es hieße Schweiggers Kunst verkennen, wollte man ein abwertendes Urteil auf der in dieser Zeit allgemein üblichen Benutzung ‚klassischer‘ Vorbilder gründen.“<sup>543</sup>

Und ganz so, als ob er damit Schweiggers Kunst weiter aufwerten wolle, schloss Weihrauch mit der Feststellung, dass sich in der Reliefserie ein neuer Reliefstil ausgeprägt habe, nämlich

„[...] ein in den Vordergrundfiguren fast zur Rundplastik gesteigertes Hochrelief, das sich von den Bildwerken des 16. Jahrhunderts wie vom malerischen Relief um 1600 grundsätzlich unterscheidet.“<sup>544</sup>

Den vorläufigen Abschluss hinsichtlich der Erforschung der Bezüge zwischen Schweiggers Reliefs und Dürers Graphik bildete Margarete Schusters Studie aus dem Jahr 1965.<sup>545</sup> Schuster untersuchte in der ersten monographischen Arbeit zu Georg Schweigger das Verhältnis der Reliefs zur Graphik Albrecht Dürers systematisch und konnte den bereits von Wessely und

540 Ebd.

541 Feulner/Müller 1953, S. 507f.

542 Weihrauch 1954, S. 87–142, hier S. 93–96.

543 Weihrauch 1954, S. 96.

544 Ebd.

545 Schuster 1965.

Weihrauch aufgezeigten Motivübernahmen zahlreiche weitere Beispiele hinzufügen.<sup>546</sup> Dabei wurden drei wesentliche Merkmale deutlich: Erstens, dass es sich bei Schweiggers Reliefs in der Regel nicht um treue Übersetzungen graphischer Vorlagen ins Relief handelt, sondern um eigenständige Kompositionen, die für verschiedene Elemente auf mehrere graphische Vorlagen Bezug nehmen können.<sup>547</sup> Zweitens, dass Schweigger nicht allein auf Graphiken Albrecht Dürers zurückgriff, sondern in einigen Fällen auch auf Werke von dessen Zeitgenossen wie Heinrich Aldegrever, Lucas Cranach oder Erhard Schön.<sup>548</sup> Drittens, dass Schweigger die zitierten Formen bisweilen in einen modernen Stil übertrug.<sup>549</sup> Trotz dieses Befundes, der Schlossers und Weihrauchs Einschätzungen bestätigt, aber auch nicht weit darüber hinausgeht, fand Georg Schweigger in den folgenden Jahrzehnten als bedeutender Vertreter der sogenannten „Dürer-Renaissance“ in die kunsthistorischen Überblickswerke und Lexika Eingang.<sup>550</sup>

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob Schweigger bei den drei Reliefs, auf denen er das „AD“-Monogramm hinterlegte, die Urheberschaft Dürers vortäuschen und die Reliefs in betrügerischer Absicht als Dürer-Original ausgeben wollte oder ob es eine andere Erklärung dafür gibt. Margarete Schuster vertrat die Auffassung, dass das Dürermonogramm

„[...] zweifellos nur als Hinweis auf die Quelle zu werten [sei], aus der der Künstler bei der Wahl seiner Motive schöpfte, und damit als Bezeugung der Ehrfurcht vor dem Genius Dürers. Was dem Kenner schon bei der Betrachtung der Reliefdarstellung in die Augen springen mußte – die vielfältige Beziehung zu wohlbekanntem Dürerwerken –, das sollte durch die Anbringung des Dürermonogramms noch ausdrücklich bestätigt werden.“<sup>551</sup>

Wie realistisch diese Einschätzung ist, dass das Dürer-Monogramm vom zeitgenössischen Betrachter ausschließlich als Beleg seiner verwendeten Quelle verstanden wurde, soll im Folgenden kritisch überprüft werden. Denkbar sind nämlich auch andere Erklärungen für die Verwendung des Dürer-Monogramms: Es muss in Erwägung gezogen werden, dass Schweigger darauf abzielte, dass die Reliefs für authentische Bildhauerwerke Dürers gehalten werden, wenngleich nicht mit betrügerischer Absicht im Sinne einer Fälschung, sondern eher mit der Motivation, den Betrachter zu täuschen. Vielleicht wollte er aber auch vorgeben, dass er sich auf eine entsprechende Dürer-Graphik oder gar einen Johannes-Zyklus bezog, der in der Realität jedoch gar nicht existierte. Um Schweiggers Intention auf die Spur zu kommen, soll mithilfe zahlreicher Quellen der Kenntnisstand des Bildhauers und die Erwartungshaltung der zeitgenössischen Betrachter bezüglich einer bildhauerischen Tätigkeit Dürers sowie über potentielle plastische Dürer-Arbeiten rekonstruiert werden. In einem weiteren Schritt soll dargestellt werden, wie sich der Umgang anderer Bildhauer mit graphischen Vorlagen Dürers und dem Dürer-Monogramm gestaltete.

546 Eine ausführliche Vorstellung und Diskussion der von Wessely, Weihrauch und Schuster geleisteten Identifizierungen erfolgt im Katalogteil dieser Arbeit unter den entsprechenden Objekteinträgen.

547 Margarete Schuster spricht von „freier Kombination“ der übernommenen Motive, vgl. Schuster 1965, S. 80.

548 Vgl. Schuster 1965, S. 68 f. und S. 76.

549 Schuster 1965, S. 98 f.

550 Vgl. z. B. die Artikel von Dorothea Diemer in *The Dictionary of Art* (Diemer 1994) und von Uta Schedler in *Barock und Rokoko. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland in acht Bänden* (Schedler 2008).

551 Schuster 1965, S. 78.