

5 Die Tradierung des Mythos von Dürer als Bildhauer und die Rezeption von Schweiggers Reliefs vom 18. bis zum 20. Jahrhundert

Auf Basis der im vorausgehenden Kapitel diskutierten Text- und Bildquellen des 17. Jahrhunderts lässt sich nachverfolgen, wie sich der Mythos von Dürer als Bildhauer in der europäischen Kunstliteratur weiter verbreitete und um Anekdoten angereichert wurde, bevor er im 19. Jahrhundert zum Gegenstand der noch jungen kunsthistorischen Forschung wurde. Angesichts der Fragestellung der vorliegenden Arbeit soll bei der Betrachtung besonderes Augenmerk auf diejenigen Bildwerke gelegt werden, die zunehmend für Dürer in Anspruch genommen wurden sowie auf die Bedeutung, die einigen, heute für Georg Schweigger gesicherten Werken in diesem Kontext beigemessen wurde. Wie hängt die über Jahrhunderte tradierte Vorstellung von einer bildhauerischen Tätigkeit Dürers mit dem frühen wissenschaftlichen Diskurs über die Authentizität plastischer Dürer-Arbeiten zusammen? Zugleich ermöglichen Seitenblicke auf Kunstwerke, denen Schweiggers Medaillons und Reliefs als Vorbilder dienten, eine Klärung der Frage, inwiefern auch die künstlerische Rezeption der kleinplastischen Arbeiten Schweiggers im 18. und 19. Jahrhundert von ihrem Verständnis als Werke Albrecht Dürers beeinflusst war.

5.1 Die Verbreitung des Mythos von Dürer als Bildhauer in der Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts

Mit Joachim von Sandrarts 1675 in der *Teutschen Academie* publizierten Dürer-Vita war Dürers vermeintliche Tätigkeit als Bildhauer für mehrere Jahrhunderte zum unverzichtbaren Bestandteil jeder kunstliterarischen Auseinandersetzung mit dem Nürnberger Künstler geworden.⁷⁶⁹ Es sollte jedoch mehr als fünfzig Jahre dauern, bis erstmals konkrete Beispiele für Dürers bildplastisches Schaffen Eingang in die Texte fanden. Erst die im Jahr 1728 anlässlich von Dürers 200. Todesjubiläum für Herzog Ludwig Rudolph von Braunschweig und Lüneburg in Blankenburg (1671–1735) herausgegebene Schrift *Das Gedechtniß der ehren Albrecht Dürers*, die erste gedruckte Monographie zu einem deutschen Künstler überhaupt, enthielt einen Abschnitt mit dem Titel *Von deßßen Schnitz u. Bildhauerarbeit*.⁷⁷⁰ Auch wenn zufolge ihres Autors, dem protestantischen Pfarrer Heinrich Conrad Arend (1692–1736), eigentlich ausgeschlossen werden könne, dass eine Person sich zugleich als Maler und als Bildhauer betätige, weil hierfür völlig unterschiedliche Bewegungen der Hand erforderlich seien, finde man von Dürer Werke beider Gattungen.⁷⁷¹ Da Arend keine Skulpturen von Dürers Hand aus eigener

769 Eine Ausnahme bildet Johann Jacob Volkmanns (1732–1803) stark überarbeitete Ausgabe von Sandrarts *Teutsche[r] Academie*. Volkmann übernahm weder die Bezeichnung Dürers als Bildhauer in der Vita selbst noch Sandrarts Ausführungen in der Vorrede; vgl. Sandrart (Ed. Volkmann 1768–1775), Bd. 7, Kap. 3, S. 220–222.

770 Arend 1728, §17 (o. S.). Zur Einordnung von Arends Schrift siehe Ausst. Kat. Göttingen 2015, Kat.-Nr. 50 (Gabriella Szalay).

771 Arend 1728, §17 (o. S.).

Anschauung kannte, verwies er auf einige Werke in der kaiserlichen Schatzkammer in Wien, von denen Anton Faber im fünften Teil der *Europäischen Staats-Canzley* von 1701 berichtet hatte⁷⁷²: ein rundes Kästchen mit der Geburt Christi (o),⁷⁷³ eine Flucht nach Ägypten (p),⁷⁷⁴ ein Brettspiel (q),⁷⁷⁵ ein Altar mit der Darstellung der 3000 [sic] Märtyrer (r),⁷⁷⁶ ein Altar mit Evangeliendarstellungen (s)⁷⁷⁷ und eine Darstellung des Heiligen Sebastian (t).⁷⁷⁸ Bei einem genaueren Vergleich beider Texte wird jedoch deutlich, dass Arend mehrere bei Faber erwähnte Werke als Bildhauerarbeiten fehlinterpretiert haben muss: Bei den beiden Altären handelt es sich laut Faber nicht um geschnitzte, sondern um gemalte Werke, wahrscheinlich um die *Marter der zehntausend Christen* und den *Landauer Altar*, wie die Hinweise auf die Selbstbildnisse vermuten lassen. Außer auf Fabers *Staats-Canzley* berief sich Arend noch auf Valentin Andreaes Epistel in den *Seleniana Augustali* von 1649, in der Dürers und Michelangelos Leistungen in den verschiedenen Künsten, darunter auch die „sculptura“, als ebenbürtig eingeschätzt wurden.⁷⁷⁹

Auch der Nürnberger Historiker Johann Gabriel Doppelmayr, der nur zwei Jahre nach Arend eine Dürer-Biographie in seiner *Historische[n] Nachricht von den Nuernbergischen Mathematicis und Künstlern* publizierte, stützte sich bei seinen Ausführungen über Dürers Tätigkeit als Bildhauer auf ältere Schriften. So gab er nicht nur den erstmalig 1637 von Schwenter berichteten Wettstreit Dürers mit einem Maler wieder,⁷⁸⁰ nach Venatorius' Trauerrede auf Dürers Tod rief er auch zum ersten Mal wieder den Vergleich von Dürer mit dem antiken Bildhauer Phidias auf:

„Allhie mag unser Dürer auch mit Phidia, einem gar berühmten Mahler und Bildhauer von Athen, in eine Vergleichung kommen / der ebenfalls, nachdem Melampus die Fundamenta von der Symmetrie am stern gezeigte [...] und aus einem vorgegebenen Glied die Größe des ganzen Körpers richtig dargestellt.“⁷⁸¹

772 Faber 1701. Die Werke decken sich mit denjenigen, die in einem *Verzeichnuß Der Vornhemsten Stück Welche sich in ihro Kayß. Mayt. Weltlichen Schatz Kammer Befinden* aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgeführt werden; vgl. Grebe 2013, S. 231 f.

773 Faber 1701, S. 514, Nr. 11: „Ein kleines rundes Bixlein / welches von dem kunsthreichen Meister Albrecht Duerer von Nürnberg / der in allen Kuensten excellirt hat / gemacht worden / darinn die Geburt Christi eingeschnitten / und wird geschaezt auf 30000. Rthlr.“

774 Ebd., S. 516, Nr. 26: „[...] die Flucht in Aegypten / in Holz geschnitten von des kunstreichen Albrecht Duerers Hand“.

775 Ebd., S. 526 f., Nr. 136: „[...] ein sehr kuenstliches von Albrecht Duerer geschnittenes Brettspiel allwo auf den Seiten allerhand schoene Figuren / und bei einem jeglichen Stein eine Fabul ex Poetis zu sehen ist.“

776 Ebd., S. 531, Nr. 155: „Bey dem dritten Fenster an der Mauer stehet ein Altar von Agastein / darneben gemahler (alvon Albrecht Duerer aller Kuenstler Meister) als 30000 Maertyrer (wobey er sich selbstn abgemahlet hat.)“.

777 Ebd., S. 534, Nr. 173: „[...] ein Altar mit vielen Zuschlägen, darinnen alle Evangelia durchs ganze Jahr / angemahlet / von Albrecht Duerer / worbey er sich selbstn in die Mitte des Altars kuenstlich abgemahlet hat / und in hohem Werth gehalten wird.“

778 Ebd., Nr. 174: „Sancti Sebastiani Historia von erstgedachtem Duerer in Holz allerzierlichst geschnitten.“

779 Arend 1728, §17 (o. S.). Für das vollständige Zitat von Valentin Andreae siehe S. 150 dieser Arbeit.

780 Doppelmayr 1730, S. 183 f.: „Hierinnen war Dürer so trefflich geübt, daß er, als ihm einstens ein vornehmer Mahler die Größe eines Glieds zu einem Crucifix, das jener aus Holtz geschnitzt, dieser aber gemahlet in seiner gehörigen Größe nach selbigen vorstellen mögte, vorgabe, solch sein Werck mit dem andern, als man beede Stücke auf einander geleet, auf das genaueste correspondirend, gar fertig überreichen kunde.“

781 Doppelmayr 1730, S. 184, Anm. (gg).

Des Weiteren wurde Joachim von Sandrart als Gewährsmann für Dürers Betätigung als Bildhauer herangezogen.⁷⁸² Neu war hingegen Doppelmayrs Hinweis auf kleinformatige rundplastische Werke und Reliefs aus Holz und Stein, die Dürer hergestellt haben soll:

„Ferner machte auch Dürer, nachdem er die Possier-Kunst ebenfalls stattlich ausgeübet, seine Application auf das Bildhauen, und verfertigte sowohl große als kleine gantz- und halb-erhabene Bilder aus Holtz und Stein, wie man es haben wollte, so meisterhaft, daß es ihm wohl keiner, der von dieser Profession war, zu seiner bevor thun kundte.“⁷⁸³

Weiter heißt es:

„Die Anzahl / wie viel Dürer Zeichnungen, Mahlereyen und Stücke nach der Bildhauer-Kunst gemacht / kan nicht determiniret werden / indeme solche fast durch ganz Europam distribiret worden.“⁷⁸⁴

Der Umstand, dass Doppelmayr zwar auf die Existenz zahlreicher groß- wie kleinformatiger Bildhauerwerke aus Holz und Stein hinweist, ohne ein einziges konkret zu benennen, spricht dafür, dass auch seine Kenntnis nicht auf eigener Inaugenscheinnahme vermeintlicher Dürer-Skulpturen beruhte, sondern auf Berichten aus zweiter Hand. Bemerkenswert ist seine Äußerung, dass eine unermessliche Anzahl von Dürer-Arbeiten verschiedener Gattungen in ganz Europa verbreitet gewesen sei. Dies vermittelt nicht nur den Eindruck, dass mit Dürer-Werken ein reger Handel betrieben wurde, sondern auch, dass die Lage unübersichtlich war und sich Dürers Œuvre nicht klar eingrenzen ließ.

Der Nürnberger Kupferstecher Georg Wolfgang Knorr (1705–1761) griff in seiner 1738 veröffentlichten *Historische[n] Künstler=Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten zwischen denen beeden Welt=bekanntten Künstlern Albrecht Dürer und Raphael de Urbino* ebenfalls den Topos von Dürer als Universalkünstler auf.⁷⁸⁵ In dem fiktiven Totengespräch, dem vermutlich frühesten Beispiel für die imaginierte Zusammenführung Dürers und Raffaels, stellt sich Dürer als Universalkünstler dar, der in allen Gattungen brillierte:

„Ich [gemeint ist Dürer, Erg. d. Verf.] ließ mich aber deswegen von nichts abhalten, sondern mein weitläuffiges Genie verursachte, daß ich mich nicht allein im Zeichnen, Mahlen und Kupfferstechen, sondern auch in Bosieren, Bildhauen, Eisenschneiden und andern mehr vom Zeichnen *dependirenden* Künsten ergötzte.“⁷⁸⁶

782 Ebd., S. 187, Anm. (kk): „Dieses confirmiret der hochberühmte Herr von Sandrart (in der Vorrede pag. 5 des I. Theils seiner Teutschen Academie) und führet unsern Künstler als ein besonderes Exempel an /wie aus einem herzlichen Mahler ein unvergleichlicher Bildhauer /niemahlen aber aus einem excellenten Bildhauer ein vortrefflicher Mahler worden / woraus dieses Mannes Vortrefflichkeit um desto mehr abzunehmen ist.“

783 Ebd., S. 187.

784 Ebd., Anm. (t).

785 Für eine Einführung in die Schrift siehe die Einleitung von Hans Christian Hönes in der von ihm herausgegebenen Edition des Totengesprächs Knorr 1738 (Ed. Hönes 2014), S. 2–15, für eine Einordnung in den Kontext der Künstlerfreundschaft von Raffael und Dürer in der deutschen Romantik siehe Ausst. Kat. Göttingen 2015, Kat.-Nr. 67 (Gabriella Szalay).

786 Knorr 1738 (Ed. Hönes 2014), fol. 17.

Diese Vorstellung wird einerseits durch die Wiedergabe des Wortlauts von Joachim von Sandrarts 1681 gestifteten Dürer-Epitaph,⁷⁸⁷ andererseits durch die Hinzufügung eines Dürer-Porträts untermauert, in dessen Bildunterschrift Dürer als Mann bezeichnet wird, der in vielen Künsten kenntnisreich war („artisq[ue] pictoriae, sculptoriae et statuariae, aliarumq[ue] scientiarum“).⁷⁸⁸ Eine Passage der auf den Dialog folgenden *Anmerkungen* über Albrecht Dürers Werke bestätigte, dass eine große Anzahl von Bildhauerarbeiten im Umlauf war:

„[...] dann wann man die Vielheit seiner Zeichnungen, Mahlereyen, Kupfferstiche, Bildhauer=Arbeit und anders mehr betrachtet; so ist erstaunlich, wie ein Mensch von so kurzer und noch dabey verdrüßlichen Lebens=Zeit eine so grosse Menge, und darunter viele herrliche Sachen verfertigen können.“⁷⁸⁹

Genauere Hinweise auf konkrete Bildhauerarbeiten Dürers, aber auch auf Werke Dürers in anderen Gattungen, sucht man dagegen vergeblich. Auch spätere Abhandlungen, welche die Parallelen in den Lebensläufen Dürers und Raffaels betonten, heben die Universalität beider Künstler hervor, was bemerkenswert ist, da auch Raffael nicht als Bildhauer tätig war. So schrieb etwa Angelo Comolli in der *Vita inedita di Raffaello da Urbino* von 1791:

„Ha Raffello il vanto di eccellente disegnatore, di ottimo pittore, di buon architetto, e scultore, e di letterato, e segna le tracce di una nuova scuola; non altrimenti Durero mostra la grande sua abilità in tutte le arti, scrive libri, e dà il nome alla scuola pittorica della sua nazione: [...]“⁷⁹⁰

Und fast wortgleich heißt es in der im selben Jahr veröffentlichten Schrift *Auffallende Aehnlichkeit zwischen zwey berühmten Mahlern, Rapahael von Urbino und Albr. Duerer* des Nürnberger Theologen und Kirchenhistorikers Georg Ernst Waldau:

„Raphael erwirbt sich den Ruhm eines excellenten Zeichners, des vortrefflichsten Mahlers, eines guten Baumeisters, Bildhauers und Gelehrten, und eröffnet [sic] eine neue Schule: eben so beweiset Dürer Geschicklichkeit.“⁷⁹¹

Während in den eben genannten Schriften die Ausführungen zu Dürers Tätigkeit als Bildhauer topischen Charakters bleiben, lässt sich in der zeitgleichen Reiseliteratur eine andere Entwicklung beobachten. Auch wenn die vorliegende Untersuchung keine systematische Auswertung aller Reisebeschreibungen dieses Zeitraums leisten kann, so seien doch ein paar Schlaglichter auf die darin erwähnten Bildhauerwerke Dürers geworfen.

787 Ebd., fol. 23.

788 Die vollständige Bildunterschrift lautet: „Albertus Durerus Norib./Vir ingeniosissimus, artisq[ue] pictoriae, sculptoriae et statuariae, aliarumq[ue] scientiarum, Mathemati/carum maxime, peritissimus natus est Noribergae A. 1471. d. 20. Maji. Initio quidem patris jussu, au/rifabro cuidam servitia sua addicturus mox in Michaelis Wolgemuthii, pictoris cel: disciplinam/rediit, ibiq[ue] et quatuor annorum itineribus satis exercitatus tantum profecit, ut Maximil I. atq[ue] Ca/rolo V. Imp. In pretio habitus orbi valediceret d. 6. Apr. an[n]i 1528. Innumera ingenii, industriae et pru/dentiae monumenta luculenta sunt summorum meritorum testimonia.“ „Albert Durerus pinxit“ „G. W. Knorr sculp. et excud. Norib.“; zit. n. Szalay 2015.

789 Knorr 1738 (Ed. Hönes 2014), fol. 30.

790 Comolli 1791, zit. n. Ausst. Kat. Göttingen 2015, S. 364, Anhang 1.

791 Waldau 1791, S. 112–114, zit. n. Ausst. Kat. Göttingen 2015, S. 364, Anhang 2.

Für ein besonders großes Echo sorgten zwei erstmals im Reisebericht des Pariser Parlamentsrats Maximilien Misson (1650?–1722) erwähnte Statuen Dürers in Venedig. Misson hatte als Hofmeister 1687 bis 1688 die Enkel des Herzogs von Ormond auf ihrer Grand Tour durch Holland, Deutschland und Italien begleitet und seine Erlebnisse in der *Nouveau voyage d'Italie* publiziert, die erstmals 1691 erschien und zahlreiche Wiederauflagen erfuhr. Laut Misson befanden sich im Dogenpalast in Venedig zwei kleine Statuen, die Dürer im Gefängnis mit einer Messerspitze ausgeschnitzt habe, wodurch er sich seine Freiheit zurückgewonnen habe:

„Je n'oublieray pas le deux belles petites statues d'Adam & d'Eve, qu'Albert Durer fit en prison, avec la seule pointe du canif; & qui lui firent obtenir la liberté.⁷⁹²“

Vermutlich dieselben Objekte beschrieb Johann Georg Keyssler (1693–1743) in seinem Reisebericht *Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen*, der erstmals 1740–41 publiziert wurde. Demnach befanden sich im Arsenal des Dogenpalastes

„[...] zwei kleine Statuen Adams und Evae aus unbekanntem Holze, welche Albrecht Dürer in seinem Gefängnisse bloß mit der Spitze eines Federmessers verfertigt, und damit seine Freyheit erworben haben soll.“⁷⁹³

Erwähnung fanden die beiden Figuren aus Venedig auch in einer Schrift mit dem selbstbewussten Titel *Albrecht Dürers, eines der größten Meister und Künstler seiner Zeit, Leben, Schriften u. Kunstwerke, aufs neue und viel vollständiger als von andern ehemals geschehen, beschrieben*, die der Geraer Kaufmann David Gottfried Schöber (1696–1778) im Jahr 1769 herausbrachte. Im Zusammenhang mit der Beschreibung, Dürer habe „auch in Holz, Stein, Gips und Elffenbein“ gearbeitet und sei in der Bildhauerkunst ein „großer Meister“ gewesen,⁷⁹⁴ wolle der Autor nur ein einziges Stück erläutern, das er selbst in Augenschein genommen habe: eine Skulptur in Venedig, die Dürer während seiner Gefangenschaft geschnitzt und die ihm die Freiheit verschafft habe. Im Unterschied zu Misson und Keyssler war dieses Werk laut Schöber jedoch nur aus einem Stück gearbeitet:

„Es ist aus einem Stück Holz geschnitten, ungefehr etwas mehr als einer halben Leipziger Ele hoch und breit. Es stellet Adam und Eva mit der Schlange unter dem verbotenen Baume vor, und dieses Stück soll er mit einem kleinen Messerlein verfertigt haben. Die Schönheit, die Verhältnisse, die Leidenschaft, das Zarte, ist dermaßen ausnehmend, daß es bis diesen Tag als ein großes Meisterstück von allen Kennern bewundert, an gemeldten Orte, zu des Künstlers Ruhm und Andenken, mit Sorgfalt aufbehalten, und den Fremden als eine große Seltenheit gezeiget wird. Wenn man auch seine Arbeit, welche er an den Baum und dessen Blätter gewendet, in Betrachtung ziehet, wenn man die Tiefen, die in den Holungen fast verborgene Schönheiten ansiehet, weiß man kaum zu begreifen, wie er dieses alles möglich machen können.“⁷⁹⁵

792 Misson 1727, S. 254; Hinweis bei Rathgeber 1835, S. 120.

793 Keyßler 1751, Bd. 2, S. 1109.

794 Schöber 1769, S. 21.

795 Ebd., S. 21 f.

Während Misson und Keyssler nicht auf die Gründe für Dürers Gefängnisaufenthalt eingegangen waren, wusste Schöber hierzu mehr zu berichten:

„Der Aufseher dieses kleinen Zeughaußes meldete mir hiervon folgendes Histoergen: als Duerer nemlich, in Venedig gewesen, habe er sich mit Reden gegen die Röeml. Cathol. Religion so hoch vergangen, daß er deswegen in schweren Arreß gerathen, und es seye darauf gestanden, daß er das Leben verliehren sollen; währenden Arrests aber, hätte er dieses sonderbare Stücke verfertigt, welches die Signorie so hoch geschätzt, daß ihm deswegen das Leben geschenket, und er wieder auf freyen Fuß gestellet worden.“⁷⁹⁶

Allerdings wurde diese Version der Erzählung, die Dürer eine kritische Haltung gegenüber der katholischen Kirche nahelegt, nicht weitergetragen, spätere Autoren sprachen wieder von zwei Statuen und äußerten Zweifel an ihrer Authentizität, so etwa Johann Ferdinand Roth (1748–1814) im *Leben Albrecht Dürers, des Vaters der deutschen Künstler: Nebst alphabetischem Verzeichnisse der Orte, an denen seine Kunstwerke aufbewahrt werden* (Leipzig 1791)⁷⁹⁷. Ein weiteres Mal sollte Dominik Fiorillo im Jahr 1817 in der *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden* auf die Erzählung von Dürers Aufenthalt im Gefängnis und die venezianischen Skulpturen Bezug nehmen,⁷⁹⁸ bevor Joseph Heller 1827 erklärte, „Daß das Ganze eine Fabel ist.“⁷⁹⁹

Neben der venezianischen Adam und Eva-Gruppe, die heute nicht mehr identifiziert werden kann, fanden in den Reisebeschreibungen auch Werke Erwähnung, die heute noch nachweisbar sind und längst anderen Künstlern zugeschrieben wurden: So berichtete beispielsweise Keyssler 1741 von einem *Sündenfall*-Relief in Gotha,⁸⁰⁰ das heute dem Meister IP zugeschrieben wird (Abb. 58), und Zacharias Konrad Uffenbach 1653 in seinen *Merkwürdige[n] Reisen durch Niedersachsen Holland und Engelland* von einem „Johannes in der Wüsten predigend, von Albrecht Dürer klein in Holz geschnitten“ im Schloss Salzdahlum, bei dem es sich wohl – trotz falscher Materialangabe – um Georg Schweiggers *Johannespredigt* handelt, die heute in Braunschweig aufbewahrt wird (Kat. S 11).⁸⁰¹

5.2 Zwei Schweigger-Wiederholungen im 18. Jahrhundert – Georg Kordenbuschs Fayencedekoration und Johann Dominik Fiorillos Zeichnung

Zwei im Laufe des 18. Jahrhunderts geschaffene Werke, die auf Schweiggers Johannesreliefs Bezug nehmen, führen vor Augen, wie die Vorstellung von Dürer als Bildhauer die künstlerische Rezeption von Schweiggers Werken rund hundert Jahre nach ihrer Entstehung beeinflusst hat. Ein mit „Georg Kordenbusch“ bezeichneter und in die 1730er Jahre datierter Humpen zeigt die *Predigt Johannes des Täuflers* auf ganz ähnliche Weise, wie sie in den drei

796 Ebd., S. 22.

797 „Einige zweifeln, ob Dürer der Künstler davon sey“; vgl. Roth 1791, S. 96.

798 Fiorillo 1817, S. 341f.

799 Heller 1827, Bd. 2, S. 280.

800 Keyssler 1741, S. 1136. „Von des Albrecht Dürer Kunst und Wissenschaft zeuget die Vorstellung unserer ersten Eltern unter dem Baum, an welchem ins besondere die Ausdrückung des Laub=Werckes zu bewundern ist. Vor dieses Stück sind tausend Ducaten gezahlet worden.“

801 Uffenbach 1753, S. 336; vgl. auch Johanna Lessmann in Ausst. Kat. Braunschweig 1983, S. 156 und Anm. 31.

Reliefs von Georg Schweigger dargestellt ist (Abb. 155).⁸⁰² Um das Jahr 1770 fertigte der deutsche Maler und Kunsthistoriker Johann Dominik Fiorillo (1748–1721) eine Zeichnung von Schweiggers Braunschweiger Fassung der *Johannespredigt* an (Abb. 160).

Der Fayencemaler Georg Friedrich Kordenbusch (1721–1763) war im 18. Jahrhundert in Nürnberg tätig.⁸⁰³ Claudia Maué kam zu dem Ergebnis, dass als Vorbild vermutlich Schweiggers erste Fassung der *Johannespredigt* in Wien (Kat. S. 10) gedient habe.⁸⁰⁴ In dieser ist nicht nur der Federschmuck am Helm des Soldaten auf ganz ähnliche Weise geschwungen wie in der Darstellung auf dem Krug (Abb. 156 und Abb. 157), auch ragt dort die „Zipfelmütze“ des Mannes im Mittelgrund, der mit seinem Nachbar in ein Gespräch vertieft ist, ebenso weit auf wie in Kordenbuschs Ausführung und ist nicht umgeklappt wie auf dem entsprechenden Kopf der Braunschweiger Fassung, der zudem stärker ins Profil gerückt ist (Abb. 158 und Abb. 159). Da bislang weder eine Zeichnung noch eine Druckgraphik bekannt geworden ist, die das Wiener Relief reproduziert, müssen zwei Möglichkeiten in Betracht gezogen werden, wie Kordenbusch Kenntnis von Schweiggers Komposition erlangte. Entweder studierte



Abb. 155 Georg Friedrich Kordenbusch, Humpen, 1730–40, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

der Fayencemaler das Relief, dessen Aufbewahrungsort im frühen 18. Jahrhundert unbekannt ist (erst ab dem 19. Jahrhundert ist es in Wien dokumentiert), im Original und fertigte eine Vorzeichnung an, die sich nicht erhalten hat. Eine alternative Erklärung wäre, dass ihm eine (heute nicht mehr bekannte) Graphik eines anderen Künstlers vorlag und er selbst das Relief nie persönlich in Augenschein nahm. Somit lässt sich nicht klären, ob Kordenbusch die auf der Stufe am linken Bildrand platzierten Initialen des Bildhauers „GS“ bewusst ausließ oder ob sie bereits in dem Zwischenmedium fehlten, das dem Fayencemaler als Vorlage diente. Man möchte gern annehmen, dass Kordenbusch als Nürnberger bewusst war, dass es sich bei der Komposition um die Arbeit des ebendort tätigen und vier Jahrzehnte zuvor verstorbenen Bildhauers Georg Schweigger handelte. In der Zusammenschau mit anderen erhaltenen Arbeiten Kordenbuschs ist jedenfalls nicht zu erkennen, dass er seine Vorlagen gezielt nach thematischen Kriterien, nach Prominenz oder Herkunft der Künstler ausgewählt. Zeitgenössische

802 Georg Kordenbusch, Humpen mit Darstellung der Predigt des Johannes nach einem Relief von Georg Schweigger, Nürnberg 1730–1740; Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.-Nr. 1895.395.

803 Zu Kordenbusch siehe Grieb 2007, S. 828. Für die Geschichte der Nürnberger Fayencemanufaktur 1712–1848 siehe Reichel 1997.

804 Claudia Maué gewährte mir freundlicherweise Einblick in ihre Korrespondenz mit Silvia Glaser vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 18.07.2011.

5 Die Tradierung des Mythos von Dürer als Bildhauer und die Rezeption von Schweiggers Reliefs



Abb. 156 Georg Friedrich Kordenbusch, Humpen, 1730-40, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe



Abb. 157 Detail aus Georg Schweiggers erster Wiener Johannespredigt, 1645 (Kat. S 10)



Abb. 158 Detail in Kordenbuschs Humpen



Abb. 159 Detail aus Georg Schweiggers Johannespredigt (Kat. S 10)

Stichvorlagen à la mode von Johann Nilson (1721–1788) finden sich darunter ebenso wie Vorlagen aus dem 17. Jahrhundert wie beispielsweise ein Stich Johann Jakob Freys nach einem Gemälde von Carlo Cignani oder eine Illustration aus Merians *Icones biblicae*.⁸⁰⁵ Es weist somit nichts darauf hin, dass Kordenbusch das Relief als Vorlage auswählte, weil er es für eine Arbeit Albrecht Dürers hielt.

Anders stellt sich die Situation einige Jahrzehnte später bei Johann Dominik Fiorillo Zeichnung von Schweiggers Braunschweiger *Johannespredigt* dar (Abb. 160).⁸⁰⁶ Fiorillo war am Braunschweiger Hof seit ca. 1769 als Geschichtsmaler angestellt und wurde 1781 Zeichenlehrer an der Universität Göttingen.⁸⁰⁷ Gemeinsam mit einem zweiten Blatt nach Zacharias Hegewalds *Ecce Homo-Relief*⁸⁰⁸ steht die Zeichnung vermutlich im Zusammenhang mit dem Vorhaben, einen illustrierten Katalog des Braunschweiger Kunst- und Naturalienkabinetts zu erstellen, das jedoch nie zu Ende geführt wurde.⁸⁰⁹ Bereits im Jahr 1767 war auf Anregung des Leiters der Waisenhausdruckerei Friedrich Wilhelm Zachariae damit begonnen worden, verschiedene Exponate des Kunst- und Naturalienkabinetts zu zeichnen und in Kupfer zu stechen.⁸¹⁰ Aufgrund der dürftigen Quellenlage zu dem geplanten Stichwerk lassen sich keine verlässlichen Aussagen zum Stellenwert von Schweiggers Relief innerhalb der damaligen Sammlung machen.⁸¹¹ Die erhaltenen Zeichnungen, die heute mit dem Projekt in Verbindung gebracht werden, bilden ein großes Spektrum an unterschiedlichen Werken ab: Dieses reicht von antiken Gefäßen, Öllampen und Schmuck über Gemmen und Kameen bis hin zu Exotika und naturhistorischen Objekten. Bei den beiden von Fiorillo gezeichneten Reliefs handelt es sich um die einzigen neuzeitlichen Werke der Sammlung, die in dem Projekt berücksichtigt



Abb. 160 Johann Dominik Fiorillo, Die Predigt Johannes des Täufers, um 1770–75, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

805 Vgl. Messner 1965, S. 61.

806 Johann Dominik Fiorillo, Die Predigt Johannes des Täufers, 230 x 176 mm, Graphit, in schwarzer Federeinfassung auf Papier; Bezeichnet unten links mit Feder in Braun: Alburd Dure inv.; unten rechts mit Feder in Braun: Giov: Fiorillo. AC.: deli.; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Z 792; vgl. Kulturerbe Niedersachsen: https://ku-ni.de/isil_DE-MUS-026819_3224 (Zugriff vom 10.12.2021).

807 Vgl. Samml. Kat. Braunschweig 1997 a, S. 46, Anm. 37. Ausführlich Menze 1997, hier S. 125.

808 Johann Dominik Fiorillo, Ecce Homo, Graphitzzeichnung, teils braun laviert, 231 x 153 mm, bezeichnet unten Mitte mit Graphit: Ecce Homo; unten rechts mit Graphit: G. Fiorillo: del., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett Inv.-Nr. Z 791; vgl. Kulturerbe Niedersachsen: https://ku-ni.de/isil_DE-MUS-026819_4966 (Zugriff vom 10.12.2021). Bei dem dargestellten Relief handelt es sich um Zacharias Hegewald, Ecce Homo, um 1630, Buchsbaumrelief, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. Hol 75; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 173 (Bernhard Decker).

809 Zu diesem Vorhaben siehe Wenzel 2004 und Samml. Kat. Braunschweig 1997 a, Bd. 2, S. 28 und S. 88–91, zu Nr. 21.

810 Wenzel 2004, S. 295.

811 Samml. Kat. Braunschweig 1997 a, S. 88–91; Nr. 21.

wurden.⁸¹² Sicherlich ist es kein Zufall, dass es sich dabei ausgerechnet um diejenigen zwei bildplastischen Arbeiten der Sammlung handelt, die spätestens ab der Mitte des 18. Jahrhunderts als Werke Albrecht Dürers angesehen wurden.⁸¹³ Unklar bleibt allerdings, warum Fiorillo am unteren Rand der Zeichnung von Schweiggers Relief Albrecht Dürer als Inventor des Reliefs vermerkte, bei Hegewalds Relief aber davon absah. Nichtsdestotrotz weist in diesem Fall alles darauf hin, dass Schweiggers Relief aufgrund der Annahme, dass es von Dürer geschaffen worden war, zu der Auswahl zählte, die für den geplanten Katalog der Braunschweiger Sammlung getroffen wurde.

5.3 Der Stellenwert von Schweiggers Reliefs innerhalb des kunsthistorischen Diskurses um Dürer als Bildhauer im 19. Jahrhundert

Im frühen 19. Jahrhundert entstanden mehrere Publikationen zu Dürers Leben, die den Anspruch besaßen, alle bekannten Werke des Nürnbergers in Œuvrekatalogen zusammenzutragen. Wie selbstverständlich umfassten diese auch Verzeichnisse mit Dürers plastischen Arbeiten, die im Laufe der Zeit immer umfangreicher werden sollten. Zunächst aber war die Anzahl der Werke, die für Dürer in Anspruch genommen wurde, überschaubar.

Hatte Roth 1791 lediglich zwei Bildhauerarbeiten erwähnt – die *Adam und Eva*-Gruppe sowie das *Meerwunder*-Relief in Venedig – führte der schweizerisch-englische Maler und Publizist Johann Heinrich Füssli (1741–1825) in seinem Artikel zu Dürer aus dem Jahr 1806 noch drei weitere Werke auf: ein Relief

„[...] in Bronze, gegenwärtig im Besitze des H. Ingenieur Gechters zu Prag, das den Künstler selbst mit einer Gerte, neben einem schönen Pferde stehend, vorstellt, mit seinem Namen bezeichnet ist, [...]“⁸¹⁴

sowie zwei Schaustücke in Speckstein:

„Von dieser Art, in gelblichen feinen Schleifstein erhaben geschnitten (nicht abgeformt und in Metall gegossen) soll sich in dem Herzoglichen Kabinette in Braunschweig, von ihm ein Johannes der in der Wüste predigt, und in ähnlichem Stein ein St. Hieronymus bey dem dortigen H. Leibmedicus Brückmann befinden.“⁸¹⁵

Von den erwähnten Arbeiten ist Schweiggers Braunschweiger *Johannespredigt* die einzige, die sich bislang sicher identifizieren lässt.

812 Die Bronzestatuette eines Bacchus (Inv.-Nr. Bro 114), die P.G. Oeding in mehreren Ansichten zeichnete, ist zwar von Giambologna, galt zur damaligen Zeit jedoch als Antike; vgl. Samml. Kat. Braunschweig 1997 a, S. 90.

813 Über Schweiggers Relief heißt es erstmals bei Uffenbach 1753, S. 336: „Johannes in der Wüsten predigend, von Albrecht Dürer klein in Holz geschnitten“; vgl. Kat. S 11.

814 Füssli 1806–1821, 2. Teil, zweiter Abschnitt, S. 308. In den Ausgaben von 1763 und 1779 ist das Werk noch nicht erwähnt. Allerdings heißt es hier: „Er hatte ein großes Genie, welches zu allen Kuensten aufgelegt war. In der Mahlerey, Bildhauer- und Bau-Kunst, auch in dem Kupferstechen und Formschnelden war er vortreflich, und besaß die Mathematik sehr gruendlich.“, vgl. Füssli 1763, S. 167 und Füssli 1779, S. 212.

815 Füssli 1806–1821, 2. Teil, zweiter Abschnitt, S. 308.

Adam Immanuel Weise (1776–1835), ein aus Weimar stammender Maler und Professor der bildenden Künste an der Universität Halle, nannte in seiner Monographie *Albrecht Dürer und sein Zeitalter: ein Versuch* (Leipzig 1819) hingegen nur zwei plastische Arbeiten: neben Schweiggers Braunschweiger *Johannespredigt* ein Relief in München, das eine *Grablegung Christi* darstellt und mit einem Werk identifiziert werden kann, das sich heute im Bayerischen Nationalmuseum befindet.⁸¹⁶ Als Begründung für die geringe Zahl gab Weise an, dass der größte Teil von Dürers Bildschnitzerarbeiten vermutlich verloren gegangen sei.⁸¹⁷

Wesentlich umfangreicher war dagegen das Verzeichnis der plastischen Dürer-Werke in Joseph Hellers (1798–1849) acht Jahre später veröffentlichten Publikation *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's* (Bamberg 1827).⁸¹⁸ Unter Paragraph 40 sind darin in alphabetischer Reihenfolge der Aufbewahrungsorte von A wie Amsterdam bis W wie Wien mehr als 60 bildplastische Objekte aufgelistet, die mit Albrecht Dürer in Verbindung gebracht wurden. Neben Angaben zum Aufbewahrungsort sind der Titel der Arbeit, ihr Material und, falls vorhanden, ihre Datierung verzeichnet. Darüber hinaus enthalten viele Einträge Informationen über Hellers Quelle sowie seine Einschätzung zur Qualität und Authentizität der Skulptur. Bei den aufgeführten Objekten handelte es sich vorwiegend um kleinplastische Werke, Reliefs religiösen Inhalts, Statuetten, Bildnismedaillons aus Holz, Stein und Elfenbein. In vielen Fällen schrieb Heller den Arbeiten positive Qualitätsmerkmale zu, wie beispielsweise „sehr vorzüglich“ oder „sehr künstlich und mit großem Fleiß geschnitten“.⁸¹⁹ Neben der technischen Ausführung sprachen auch eine sinnfällige Mimik und die anatomisch korrekte Gestaltung des Körpers für die Autorschaft Dürers, wie Hellers Ausführungen zur Statuette eines nackten Mannes belegen, die heute Georg Pfründt zugeschrieben wird:⁸²⁰

„Sowohl der Ausdruck des Kopfes, als auch die anatomisch richtige und verständige Behandlung des Körpers sind hinreichend, diese Arbeit für Dürer anzuerkennen.“⁸²¹

Manchmal wies Heller auf Bezüge zu druckgraphischen Blättern hin, wie zum Beispiel bei einem in Dessau aufbewahrten Holzrelief:

„Dürer scheint zu dieser Arbeit dasselbe Pferd angewendet zu haben, welches man in seinem Kupferstiche sieht.“⁸²²

816 Bei der Grablegung handelt es sich um das 1805 in der Sammlung Christian von Mannlichs verzeichnete Relief, das 1811 als Dürer-Werk an Galerieinspektor Johann Georg von Dillis zur Aufstellung im Königlichen Kunstkabinett übergeben wurde. Heute gilt die *Grablegung* als oberrheinische Arbeit aus der Zeit um 1500; München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 1265; vgl. Ausst. Kat. München 2006, Kat.-Nr. 26 (Matthias Weniger). Auch Joseph Heller rechnete die *Grablegung* 1827 „zu den vorzüglichsten Arbeiten Dürer's in dieser Art“. Bereits im Katalog der Vereinigten Sammlungen von 1846 wurde allerdings auf die Zuschreibung verzichtet. Zu Weises Schrift und ihrem Stellenwert für die Dürer-Forschung siehe jüngst Ausst. Kat. Göttingen 2015, Kat.-Nr. 51 (Gabriella Szalay).

817 Weise 1819, S. 74.

818 Zu Joseph Heller als Pionier der deutschen Kunstgeschichte siehe Leitschuh 1887.

819 Heller 1827, S. 277.

820 Zu der heute im Frankfurter Liebieghaus aufbewahrten Skulptur siehe auch S. 185 f. dieser Arbeit. Für eine Abbildung siehe Abb. 143.

821 Heller 1827, S. 274.

822 Heller 1827, S. 271.

Neben der Nähe zu Dürer-Graphiken deuteten laut Heller auch eine hohe technische Qualität sowie die Verwendung des Künstlerzeichens auf die Authentizität eines Dürer-Bildwerks hin:

„Die Stellung ist sehr ähnlich dem Kupferstich, vorzüglich in Buxbaum geschnitten, und trägt das Dürerische Zeichen.“⁸²³

An anderer Stelle kam Heller dagegen zu dem Befund, dass ein Dürer-Monogramm alleine noch nicht die Autorschaft des Meisters beweisen würde, wie seine Äußerung zu einem Speckstein-Relief in Leipzig, das neben dem Künstlerzeichen auch mit der Jahreszahl „M.D.XXIX.“ beschriftet war, zeigt:

„Obwohl sich Dürer's Zeichen darauf befindet, so kann es doch unmöglich eine Arbeit Dürer's seyn, welchen schon die Jahreszahl beweist.“⁸²⁴

Da Dürer bereits 1528 starb, kann das Monogramm nicht von ihm selbst angebracht worden sein, sondern muss zu einem späteren Zeitpunkt ausgeführt worden sein. Ob jedoch die Datierung 1529 korrekt ist, muss ebenfalls angezweifelt werden, möglicherweise wurde sie gemeinsam mit der Signatur fingiert. Auch im Fall einer Schnitzarbeit teilte Heller mit, dass ihre Zuschreibung an Dürer nicht korrekt sei:

„Diese Schnitzarbeit wurde mit anderen Kunstsachen am 13. April 1819 öffentlich verkauft, und die angeblich Dürerische Arbeit erhielt von Moers. Doch nach zuverlässigen Nachrichten war es, obwohl es schön war, kein Werk unseres Meisters.“⁸²⁵

Die Gründe für die Zweifel an der Authentizität einer Arbeit oder ihre Abschreibung werden vom Autor fast nie erläutert.⁸²⁶ Nur im Fall der Tafeln des Bamberger Marienaltars erklärte Heller, Albrecht Dürer käme aufgrund ihres großen Formats nicht als ihr Bildschnitzer in Frage, da er „[...] diese Kunst nur zu seinem Vergnügen betrieben [habe]“. Außerdem stimmten sie in „Manier und Zeichnung“ mit den Werken des Veit Stoß überein.⁸²⁷ Insgesamt wies Heller zwar nur in fünf von über 60 Fällen Dürers Autorschaft klar zurück. Bei einigen weiteren Einträgen kann nicht entschieden werden, ob Heller sich mit der Erwähnung eines Gewährsmannes von der Zuschreibung distanzieren oder sie dadurch untermauern wollte, weil er die Objekte nicht aus eigener Anschauung kannte und sich auf das Urteil anderer verlassen musste. So bezieht er sich bei seinem Eintrag über zwei Bildnisse Melanchthons und Pirckheimers in der Leipziger Sammlung des Kaufmanns Maximilian Speck, bei denen es sich kurioserweise wohl um spätere, heute jedoch nicht mehr nachweisbare Nachgüsse der Rundporträts von Georg Schweigger handelt, auf das Urteil Johann Wolfgang von Goethes:

823 Ebd., S. 279.

824 Ebd., S. 276.

825 Ebd., S. 272.

826 Auch bei einer Schnitzarbeit der Innsbrucker Sammlung des Geistlichen von Lemmen kam Heller ohne Angaben von Gründen oder einer Erklärung zu dem Urteil: „Dieses Kunstwerk ist bestimmt nicht von Dürer“; vgl. Heller 1827, S. 275. Über ein Medaillon aus Holz mit dem heiligen Sebald heißt es knapp: „Es wird für Dürer's Arbeit ausgegeben, woran wir sehr zweifeln.“; vgl. ebd., S. 277.

827 Heller 1827, S. 270.

„Zwey in Bronze gegossene Bildnisse, nämlich: Albrecht Dürer und Philipp Melanchthon. Diameter 5 Zoll. Sie kamen aus der Sammlung des Fürsten von Reuß zu Cöstritz, und sind, nach dem Urtheile des geheimen Rathes von Göthe, von Albrecht Dürer.“⁸²⁸

Wie schon in Füsslis und Weises Publikationen fand von Schweiggers „AD“-monogrammierten Johannes-Reliefs nur die Braunschweiger *Johannespredigt* Eingang in Hellers Liste:

„Johannes predigt in der Wüste. Es ist in gelblichen, feinen Schleifstein erhaben geschnitten, nicht in Holz, wie Einige irrig angeben.“⁸²⁹

Hellers Versuch, Dürers plastisches Œuvre zu erfassen, verdeutlicht, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Vielzahl an skulpturalen Werken mit Dürers Namen in Verbindung gebracht wurde. Auch kommt darin eine zunehmende Vorsicht im Umgang mit vermeintlichen Dürer-Skulpturen zum Ausdruck – nicht alle Arbeiten, die für Dürer in Anspruch genommen wurden, könnten tatsächlich als authentische Werke eingestuft werden, so der Tenor des Autors.

Ein ähnliches Vorhaben wie Joseph Heller verfolgte der Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller Georg Kaspar Nagler (1801–1866) mit seinem 1837 unter dem Titel *Albrecht Dürer und seine Kunst* veröffentlichten Katalog. Wie Heller listete auch Nagler die Werke nach Gattungen geordnet in alphabetischer Reihenfolge der Aufbewahrungsorte auf. Die Anzahl der erwähnten plastischen Arbeiten war mit 33 Werken jedoch nur halb so groß wie in Hellers Verzeichnis, und selbst von dieser Zahl wurden Dürer bei dieser Gelegenheit noch fünf Reliefs abgeschrieben.⁸³⁰ Ein Abgleich beider Verzeichnisse ergibt, dass bis auf drei Werke alle bei Nagler verzeichneten Plastiken bereits bei Heller aufgeführt wurden. Neu hinzugekommen sind Schweiggers Londoner Relief der *Geburt und Namengebung des Johannes* sowie zwei Arbeiten in Stuttgart, wobei es sich bei einem Werk möglicherweise um das Relief von *Christus mit betenden Händen* handelt, das ebenfalls Schweigger zugeschrieben wird (Kat. H 7).

Ein kritischer Umgang mit Bildhauerarbeiten, die für Dürer in Anspruch genommen wurden, lässt sich auch bei Georg Rathgeber in seiner 1835 veröffentlichten *Beschreibung der Herzoglichen Gemälde-Gallerie zu Gotha* beobachten. Rathgeber weist darin nicht nur die in Keysslers *Fortsetzung neuester Reisen* (Hannover 1741) dokumentierte Zuschreibung des Gothaer *Sündenfall*-Reliefs an Albrecht Dürer zurück.⁸³¹ Auch äußerte er sich kritisch über die beiden kleinformatischen Statuetten von *Adam und Eva*, die man im Jahr 1817 als Werke Albrecht Dürers bei der Fraunholzschens Kunsthandlung in Nürnberg für die Sammlung des Herzogs August von Sachsen-Gotha-Altenburg erworben hatte.⁸³² Stattdessen brachte Rathgeber die Gruppe erstmals mit dem Namen Conrat Meit in Verbindung, als dessen Werke sie bis heute gelten.⁸³³ Dennoch schloss Rathgeber eine bildhauerische Tätigkeit Dürers nicht völlig aus:

828 Heller 1827, S. 276.

829 Heller korrigiert hier Uffenbach 1753, S. 336.

830 Nagler 1837, S. 87.

831 Rathgeber 1835, S. 116. Für weitere Informationen zu dem heute dem Meister IP zugeschriebenen Relief siehe S. 104, Anm. 487, für eine Abbildung siehe Abb. 58 dieser Arbeit.

832 Conrat Meit, *Adam und Eva*, um 1510, Buchsbaum; Gotha, Schlossmuseum Friedenstein, Inv.-Nr. P 21 und P 22; vgl. Grebe 2013, S. 230 f. und Ausst. Kat. München 2006, Kat.-Nr. 1 (Jens Ludwig Burk).

833 „Man muss aber auch in Erwähnung ziehen, dass wie in allen Zeiten selbst im Mittelalter und an den Byzantinischen Höfen, so auch im Zeitalter Albr. Dürer's es der Arbeiter viele gab, die in solchen kleineren Kunstwerken,

„Albrecht Dürer, ein so universeller Kopf als mehrere seiner Zeitgenossen in Italien, kann allerdings ein und das andere Kunstwerk in dieser Gattung zu Stande gebracht haben, nur nicht so viele als man ihm zuschreibt, nur nicht alle.“⁸³⁴

Als möglichen Grund dafür, dass Dürer mehr Arbeiten zugeschrieben worden seien als eigentlich richtig, zog er Folgendes in Betracht:

„Es wurden aber diese Werke im Verlauf der Zeit, vielleicht erst von Nichtdeutschen ihm zugeschrieben, weil die Namen der wirklichen Verfertiger unbekannt waren, dagegen Dürer's Name fast in allen Ländern Europa's angesehen wurde.“⁸³⁵

Ein Blick auf ausländische Publikationen zu Albrecht Dürer zeigt, dass Schweiggers Reliefs dort in der Tat ein noch größeres Echo fanden. Von besonderem Interesse für die Bedeutung von Schweiggers Reliefs innerhalb eines plastischen Dürer-Ceuvres ist Charles Narreys 1866 in Paris veröffentlichte Monographie mit dem Titel *Albert Dürer à Venise et dans les Pays-Bas: autobiographie, lettres, journal de voyages, papiers*. Im Unterschied zu den deutschen Publikationen, die bis zu diesem Zeitpunkt nur die Braunschweiger *Johannespredigt* und einmal die Londoner *Namengebung* erwähnt haben, führte Narrey unter Dürers Bildhauerwerken erstmals auch das Brügger Relief auf:

„Comme sculpteur, on lui [Albrecht Dürer, Anm. d. V.] donne: 1° un petit bas-relief en pierre, représentant la naissance de saint Jean-Baptiste (il est conservé au British Museum); 2° deux statuettes, Adam et Ève (au musée de Gotha); 3° deux madones, bas-reliefs sculptés en bois; deux femmes nues, vues l'une de face, l'autre de dos, bas-reliefs en marbre (à Munich); 4° un saint Jean prêchant dans le désert, basrelief (à Brunswick); 5° divers ouvrages exécutés en ivoire et en bois (à Dresde, dans la collection das Grünen [sic] Gewölbe); 6° une arquebuse (à Vienne); 7° plusieurs bas-reliefs en bois et en pierre lithographique, avec le monogramme d'Albert Dürer (à Paris, au Louvre, et à Bruges, au séminaire). Mais nous n'acceptons la plus grande partie de ces ouvrages que sous bénéfice d'inventaire. [...]“⁸³⁶

Weitere Publikationen kürten schließlich Schweiggers Londoner Relief zum bedeutendsten Beispiel für eine plastische Dürer-Arbeit überhaupt. So hieß es in der vom britischen Maler und Schriftsteller William Bell Scott (1811–1890) verfassten ersten Dürer-Monografie in englischer Sprache *Albert Durer: his life and works* (London 1869):

jeder in seiner Art und im Style der Zeit unübertrefflichen waren. Diese Kleinmeister waren so bescheiden, dass sie fast nie ihre Namen auf die Werke setzten. Dürer selbst spricht in seinem, sonst auf der Ebnerischen Bibliothek befindlichen Reisejournal mit Bewunderung von den Werken des guten Bildschnitzers mit Namen Maister Conrad, welcher in den Jahren 1520. Und 1521. In Diensten der Margaretha, Tochter Carl V. stand.“; vgl. Rathgeber 1835, S. 120.

834 Rathgeber 1835, S. 121.

835 Ebd.

836 Narrey 1866, S. XXVI–XXVI.

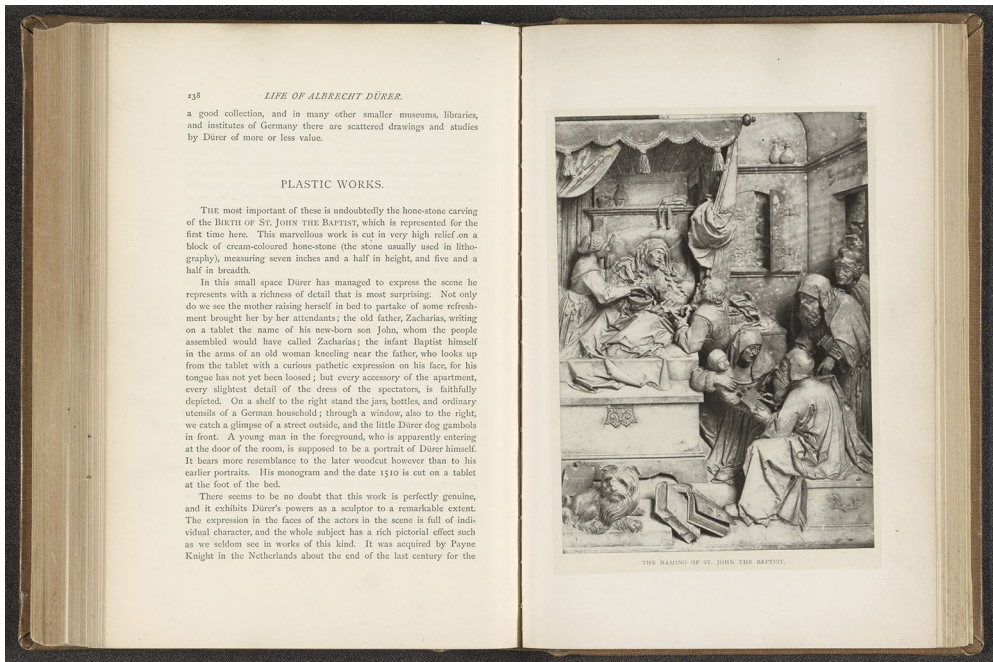


Abb. 161 Beschreibung und Abbildung des Londoner Reliefs in Heaton 1870, S. 238 f.

„In the British Museum the finest example of Durer’s plastic art is to be found. It is a small curving in soapstone representing the birth of John the Baptist, and is cut with extreme delicacy and beauty. The monogram is on it.“⁸³⁷

Ein besonders prominenter Platz wurde dem Relief im Kapitel zu den plastischen Dürer-Arbeiten in Mary Margaret Heaton’s (1836–1883) *History of the Life of Albrecht Dürer* (London 1870) eingeräumt:

„The most important of these is undoubtedly the hone-stone carving of the Birth of St. John the Baptist, which is represented for the first time here.“⁸³⁸

Neben einer ausführlichen Beschreibung der Darstellung und des Zustands enthielt die Publikation eine Fotografie des Reliefs (Abb. 161) sowie eine wertvolle Information zur Provenienz.⁸³⁹

Auch Paul Lacroix maß in seiner Publikation *Les arts au moyen âge et à l’époque de la Renaissance* (erstmalig Paris 1869) einem Relief aus Schweiggers Johannes-Serie herausragende Bedeutung bei. Schon in den ersten Ausgaben hatte Albrecht Dürer im Kapitel über die

837 Scott 1869, S. 317. Zur William Bell Scotts Dürer-Begeisterung als Künstler und Sammler sowie zu seiner Dürer-Publikation siehe jüngst Seifert 2013.

838 Heaton 1870, S. 238.

839 Ebd., S. 238 f. Zu Heaton’s Angabe, Payne Knight habe das Relief Ende des 18. Jahrhunderts in den Niederlanden erworben, siehe auch S. 245 dieser Arbeit.

Skulptur neben anderen Namen als Bildhauer Erwähnung gefunden.⁸⁴⁰ Während in den ersten Ausgaben jedoch noch kein konkretes Beispiel für Dürers Bildhauerkunst benannt worden war, enthielt die 1874 erschienene fünfte Edition einen Verweis auf das Braunschweiger Relief der *Johannespredigt* als einzigem Beispiel für eine plastische Arbeit Albrecht Dürers sowie eine Illustration davon (Abb. 162).⁸⁴¹

Die Textbeispiele machen deutlich, dass Georg Schweiggers „AD“-monogrammierte Reliefs innerhalb des Diskurses über Dürers bildhauerisches Œuvre im 19. Jahrhundert eine exponierte Stellung einnahmen, da man sie als besonders qualitätvolle Beispiele ansah und sie selbst dann noch als authentische Zeugnisse des Nürnbergers galten, als Zweifel an der Authentizität mancher Werke laut wurden und das bildplastische Œuvre nach und nach immer weiter schrumpfte. Im Jahr 1876 verloren sie diese Rolle jedoch, als Moritz Thausing in seiner Monographie *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst* über Bildhauerwerke mit Dürer-Monogramm urteilte:

„Sie [die „AD“-monogrammierten Skulpturen, Anm. d. V.] erweisen sich fast durchweg als spätere Producte, die niemals einen anderen Zweck hatten, als in der Rüstkammer des Antiquitätensammlers ihren Platz auszufüllen. Dürer wird freilich auch, so im Allgemeinen, zuweilen als Meister in der Sculptur gepriesen, schon von Zeitgenossen, wie Christoph Scheurl. Es verhält sich damit aber so, wie mit Dürers Ruf als Architekt. Wenn er auch hie und da und wohl nur an kleineren Stücken sein unzweifelhaftes Geschick in der Behandlung plastischer Technik bewährt hat, so sind doch solche Werke bisher nicht nachgewiesen; wenigstens können die ihm bisher, wenn auch noch so allgemein zugeschriebenen Sculpturen nimmermehr als eigenhändige Arbeiten Dürers angesehen werden.“⁸⁴²

840 „A la fin du même siècle, Pierre Brucy, de Bruxelles, exerçait son art à Toulouse; la génie des artistes alsaciens respirait dans les magnifiques sculptures des Thann, de Kaisersberg et de Dusenbach, tandis que l'Allemagne, devenue tardivement indépendante, abritait les écarts de son génie sous le noms illustre de Lucas Moser, Peter Vischer, Schühlein, Michel Wohlgemuth, Albert Durer, etc.“ vgl. Lacroix 1869, S. 358 jedoch noch ohne Foto. In der 5. Ausgabe dann mit einer Abbildung des Braunschweiger Reliefs.

841 Am unteren Bildrand sign. „Huyot“ und „J. Petut“. Vermutlich handelt es sich bei Huyot um den Holzschneider Jules Jean Marie Joeseph Huyot, geb. 1841 in Toulouse (vgl. Thieme-Becker, Bd. XVIII, S. 201). In der Bildunterschrift wurde als Technik wurde fälschlicherweise „Flachrelief“ und als Material „Holz“ angegeben; vgl. Lacroix 1874, Abb. 292.

842 Thausing 1876, Bd. II, S. 46.

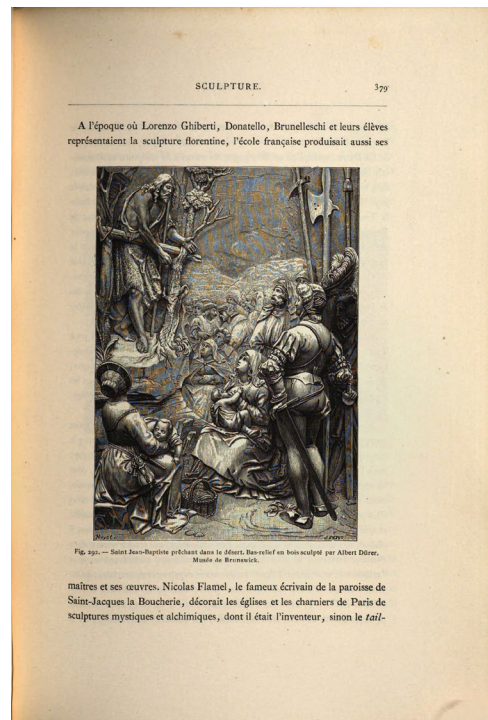


Abb. 162 Huyot und J. Petut, Reproduktionstich der Braunschweiger Johannespredigt, in Lacroix 1874, Abb. 292

Vor diesem Hintergrund wies Thausing die Zuschreibung von Schweiggers Reliefs mit „AD“-Monogramm an Dürer zurück und schlug stattdessen Georg Schweigger als ihren Autor vor.⁸⁴³ Damit blieb aus Thausings Sicht nur ein einziges plastisches Objekt übrig, das noch als authentische Arbeit Albrecht Dürers angesehen werden konnte: das Silberrelief der Familie Imhoff, das einen weiblichen Rückenakt zeigt.⁸⁴⁴ Obwohl ihm diese Arbeit nur durch einen Gipsabguss bekannt war, ließ sich Thausing zu der Aussage hinreißen, dass sie mehr als alle anderen Kunstwerke „die Merkmal der Aechtheit an sich“ trage.

„Ich habe zwar das Original nie zu Gesichte bekommen, aber schon der Gipsabguss, nach welchem unser Holzschnitt in gleicher Grösse gezeichnet wurde, zeigt so viel Dürern ganz Eigenthümliches, dass ich an seiner Urheberschaft nicht zweifeln möchte, zumal dieselbe auch durch äussere Zeugnisse gestützt wird.“⁸⁴⁵

Bei den „äussere[n] Zeugnissen“ handelt es sich erstens um eine Zeichnung Dürers in der Wiener Albertina, die eine weibliche Figur mit einer ähnlichen Haltung wie im Relief zeige.⁸⁴⁶ Weiterhin wies Thausing darauf hin, dass sich das Silberexemplar des Reliefs ursprünglich an dem Gürtelkästchen befand, das Helena Imhoff zu ihrer Vermählung mit Sebald Reich im Jahr 1509 erhalten haben soll. Dies spräche dafür, dass Dürer, der mit dem Brautvater befreundet war, das Relief als Geschenk angefertigt habe. Schließlich war sich Thausing sicher, dass es sich bei dem „Frauenbild“, das Anton Tucher am 26. April 1509 in einem Brief an Kurfürst Friedrich den Weisen erwähnte, nur um ebenjenes Relief handeln könne.⁸⁴⁷

Auch wenn Thausings These sich nicht durchsetzen konnte – heute gilt das Silberrelief als Werk nach einem Entwurf Dürers – stellen die Ausführungen des Wiener Kunsthistorikers zwei Dinge eindrücklich vor Augen: einerseits den wachsenden Anspruch der noch jungen kunsthistorischen Forschung, Zuschreibungen durch historische Quellen zu untermauern, andererseits die zunehmende Bedeutung einer ästhetisch-kennerschaftlichen Auseinandersetzung mit den Objekten. Dies führte dazu, dass Thausing kein weiteres plastisches Werk mehr als authentische Dürer-Arbeit ansehen mochte:

„Ob Dürer selbst seine eminente Befähigung zur Plastik auch noch in anderem Materiale versucht hat, wie man gemeiniglich annimmt, muss dahingestellt bleiben. Es ist mir wenigstens bisher nicht gelungen, mich von der Aechtheit irgend einer, in öffentlichen Sammlungen Dürer zugeschriebenen Sculptur zu überzeugen.“⁸⁴⁸

Trotz Thausings Zurückweisung der Dürer-Attribution von Schweiggers Reliefs und anderen Skulpturen sollten noch mehrere Jahrzehnte vergehen, bis sich diese Ansicht durchsetzte und die Annahme einer möglichen Autorschaft Dürers in allen Fällen entkräftet war.

843 Zu Thausings Beurteilung von Schweiggers Reliefs siehe die Ausführungen in Kap. III. 2, S. 133–136.

844 Thausing 1876, S. 320–322 mit Abbildung. Das von Thausing erwähnte Silberrelief in der Sammlung Imhoff hat sich nicht erhalten. Für Varianten des Bildtypus' in anderen Materialien siehe Mende 1983, Kat.-Nr. 50 und Weber 1983, Kat.-Nr. 759; vgl. auch S. 191 f. dieser Arbeit.

845 Thausing 1876, S. 321.

846 Ebd.

847 Für den Wortlaut des Briefes siehe Dürer (Ed. Rupprich 1956), 1. Band, S. 255, Nr. 16. Rasmussen wies darauf hin, dass der Brief darüber Aufschluss gibt, dass es sich um eine kleinformatige und eine plastische Arbeit handelte. Es ist darin die Rede davon, dass ein erster Abguss verloren gegangen war, weshalb der Kurfürst nun einen anderen erhielt; vgl. Rasmussen 1983, S. 132.

848 Thausing 1876, S. 322.

5.4 Richard Cockle Lucas' Elfenbeinkopie der *Geburt und Namengebung des Johannes*

Die große Wertschätzung, die Schweiggers Londoner Relief der *Geburt und Namengebung des Johannes* (Kat. S 5) seit der Schenkung durch Richard Payne Knight an das British Museum zuteilgeworden war, basierte also maßgeblich auf seiner einstigen Zuschreibung an Albrecht Dürer. Vor diesem Hintergrund ist seine treue Kopie aus Elfenbein (Abb. 163), die Richard Cockle Lucas 1845 anfertigte, ganz klar als Hommage an Dürer anzusehen.⁸⁴⁹ Lucas (1800–1883) stammte aus einem kleinen Ort bei Salisbury und nahm im Alter von 25 Jahren seine Ausbildung in der Londoner Royal Academy auf, wo er ein Schüler Richard Westmacotts wurde.⁸⁵⁰ Der vielseitige Bildhauer, der heute in Deutschland vor allem mit dem Disput um die Florabüste im Berliner Bode-Museum in Verbindung gebracht wird,⁸⁵¹ kopierte das Relief, als es sich noch nicht lange in Besitz des British Museum befand und bereits als herausragende Arbeit Albrecht Dürers galt.⁸⁵² Hiervon zeugen die Jugenderinnerungen des britischen Malers Thomas Whitburn of Guildford (1827–1914):



Abb. 163 Richard Cockle Lucas, Die Namengebung des Johannes, Elfenbein, 1645, London, Victoria and Albert Museum

„In 1845 while engaged in the British Museum print room copying drawings by Raphael, I first saw Mr. Richard Cockle Lucas, who was then busily occupied reproducing in ivory Albert Dürer's celebrated carving in hone stone.“⁸⁵³

Lucas war ein großer Bewunderer Albrecht Dürers, was sich unter anderem darin widerspiegelt, dass er seinen Sohn Albert Dürer Lucas nannte.⁸⁵⁴ Seine hohe Wertschätzung von Dürers Kunst ist dabei möglicherweise auch als ein Reflex der großen Aufmerksamkeit zu verstehen, die Dürer im frühen 19. Jahrhundert durch die Nazarener-Bewegung auf dem europäischen Kontinent zuteilwurde und die auch in den Festlichkeiten anlässlich von Dürers 300. Todestag Ausdruck fand.⁸⁵⁵ Auch wenn Ulrich Fincke die Rolle der Nazarener für die Vermittlung

849 Richard Cockle Lucas, Die Namengebung des Johannes, 1845, Elfenbeinrelief, 20 x 14 cm London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 191-1865; vgl. Theuerkauff 1988, S. 70 f., Ausst. Kat. London 1990, Kat.-Nr. 129b, S. 124, Ausst. Kat. London 2002, Kat.-Nr. 241 (Norbert Jopek), Inventar Victoria and Albert Museum London 1865, S. 33 und Samml. Kat. London 1927, Bd. 2, S. 127, Samml. Kat. London 2013, Kat.-Nr. 166.

850 Vgl. Roscoe/Sullivan/Hardy 2009, S. 760–767.

851 Die Büste war 1909 von Wilhelm von Bode als Hauptwerk Leonardo da Vincis angekauft worden. Seit Lucas' Sohn behauptete, dass sein Vater die Büste 1846 gemacht habe, ist die Authentizität umstritten; vgl. Wolff-Thomson 2006.

852 Vgl. Gustav von Waagens 1837 publizierte Beschreibung des Reliefs in Kap. III. 2. 5 dieser Arbeit, S. 131.

853 Pyke 1973, S. 84.

854 Roscoe/Sullivan/Hardy 2009, S. 761.

855 Zum Dürer-Kult in der Romantik siehe zuletzt Ausst. Kat. Göttingen 2015, zur englischen Dürer-Rezeption im 19. Jahrhundert Fincke 1976, S. 19–34. Ein Brief Overbecks an Sutter, den Frank Büttner in seiner Studie über Peter Cornelius zitiert, liefert zudem einen Beleg dafür, dass Dürer in Künstlerkreisen als Bildhauer verehrt wurde. In Overbecks Brief heißt es im Kontext der Beschreibung einer Feier, welche die Lukasbrüder 1815 anlässlich des Geburtstags von Dürer ausrichteten: „Es war das Bildniß des unsterblichen Meisters aufgehängt, umkränzt mit einem dicken Eichenkranz, in welchen die Werkzeuge der verschiedenen Künste, welche er aus-

Dürers in England eher gering einschätzte, konnte er zeigen, dass ab 1840 ein neues Interesse an Dürers Kunst in England einsetzte, das sich vor allem in einer intensiven Auseinandersetzung mit Dürer-Graphik im Kontext des Gothic Revival und durch die Präraffaeliten niederschlagen sollte.⁸⁵⁶ Das offenbar vorhandene Bedürfnis von Lucas und seinen Zeitgenossen, in Schweiggers Relief Dürers Hand erkennen zu wollen, wird vor diesem Hintergrund besser verständlich.

5.5 Schweiggers Werke als Objekte der Kunstfälschung im 20. Jahrhundert

Auch die Rezeption von Schweiggers Werken im 20. Jahrhundert kann um einen neuen Aspekt ergänzt werden. Während die kunstwissenschaftliche Forschung Schweiggers kleinplastische Arbeiten lange Zeit als „Fälschungen von Arbeiten des 16. Jahrhunderts“⁸⁵⁷ ansah, thematisierte sie nicht, dass sie selbst zum Opfer betrügerischer Machenschaften wurden. Dabei schilderte bereits 1918 Adolph Donath in seiner *Psychologie des Kunstsammelns*, wie auf dem Relief *Susanna und die beiden Alten* (Kat. S 4) Schweiggers Signatur und die Datierung versteckt wurden, um den Wert zu erhöhen:

„Mindestens ebenso häufig wie Fälschungen kommen auch im Kunstgewerbe Verfälschungen vor. Im zweiten Teil der berühmten Lanna-Sammlung befand sich ein Hochrelief aus Kehlheimer Stein, das „Susanna im Bade“ nach einem Stich von Aldegrevier darstellt und von dem Nürnberger Georg Schweigger stammt. Dieses echte Relief (siehe Abb. 63), das von der Auktion bei Lepke für 18100 M. ins Wiener Hofmuseum ging, war als Fälschung präpariert worden. Das Werk ist 1641 datiert, der Fälscher glaubte nun, es würde den Wert des Stückes erhöhen, wenn er es um etwa hundert Jahre zurückdatierte. Er deckte also die erste Signatur „Georg Schweigger in Nürnberg Anno 1641“ mit Graphit und Wachs zu und wandelte in der Jahreszahl 1641 die 6 in eine 5 um. Lanna hatte denn auch das Relief als Arbeit des 16. Jahrhunderts gekauft. Als aber Hans Carl Krüger die Sammlung katalogisierte, kam ihm, da der Aldegrevier-Stich „Susanna im Bade“ von 1555 datiert ist, die Zahl 1541 verdächtig vor, und er begann das Relief mit Terpentin zu waschen, bis die echte Signatur zum Vorschein kam und die Verfälschung aufgedeckt war.“⁸⁵⁸

Der Bericht ist bemerkenswert, da gerade der altertümliche Charakter des Reliefs, der aus der Verwendung einer graphischen Vorlage des 16. Jahrhunderts resultiert und später der Anlass für die negative Beurteilung der gesamten Werkgruppe werden sollte, in diesem Kontext als ein positives Merkmal angesehen wurde. Er zeigt aber auch, dass eine klare Zuschreibung an Schweigger als weniger vorteilhaft erachtet wurde als die Anonymität eines vermeintlich 1541 entstandenen Stückes.

geübt, als Attribute angebracht waren, nemlich: Palette und Pinsel, Grabstichel, Possierholz, Zirkel und Winkelmaß, Feder etc.“ Overbeck an Sutter, Rom, 17. Juli 1815, zit. n. Büttner 1999, Anm. 296.

856 Vgl. Fincke 1976, S. 23.

857 Samml. Kat. Berlin 1930, S. 83, Kat.-Nr. 7766 (Bange).

858 Donath 1918, S. 196.

Anders gelagert ist die Situation bei einem Medaillon aus Buchsbaumholz, das die nach rechts gewandte Büste Albrecht Dürers zeigt (Abb. 164a).⁸⁵⁹ Mit der auf dem Rahmen befindlichen Inschrift „IMAGO ALBERTI DVRERI AETATIS SVAE LVI“ ähnelt das Relief in seiner Machart den Medaillons aus Bronze, die sich im Berliner Bode-Museum befinden und die Schweigger eindeutig zugeschrieben werden können (vgl. Kat. B 1–B 3). Diese, mit 75–82 mm Durchmesser etwas größeren, Medaillons sind von Rahmen gefasst, die in einer ähnlichen Weise mit Kapitälchen beschriftet sind. Unter den zahlreichen späteren Güssen der Porträtmedaillons finden sich auch Folgen, die Porträts von Dürer umfassen, das dem Typus entspricht, der auch auf dem Holzmedaillon zur Darstellung kommt (Kat. B 20). Die Besonderheit des Medaillons liegt in der Gestaltung der Rückseite begründet. Hier befindet sich ein abnehmbarer Deckel, der außen das Dürermonogramm aufweist und innen im Rund umlaufend mit den Buchstaben „Georg Schweigger“ versehen ist (Abb. 164b und c).



Abb. 164a Unbekannter Bildhauer (Georg Schweigger?), Medaillon mit dem Bildnis Albrecht Dürers, Buchsbaumholz, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Die Authentizität der Schweigger-Signatur wurde erstmals von Bernhard Decker 1981 im Katalog zur Ausstellung *Dürers Verwandlung* angezweifelt.⁸⁶⁰ Decker störte sich vor allem an der Doppelsignierung, die zwar auch für das Londoner Relief der *Geburt und Namengebung des Johannes* bekannt ist, das auf der Rückseite des Täfelchens mit dem Dürer-Monogramm Schweiggers Signatur trägt, dort aber nicht ganz so penetrant wirke. Darüberhinaus sah Decker den harten Schnitt des Profils und die wenig organische Struktur der Haarbildung sowie den zahnradähnlich gezackten Hemdkragen als Indizien für eine Entstehung im 19. oder 20. Jahrhundert an.⁸⁶¹ Matthias Mende schloss sich dieser Auffassung 1983 unter Berufung auf mehrere einschlägige Experten an.⁸⁶²

Die Erklärung steht auf schwachen Füßen, da die etwas sprödere Ausführung auch im Material Holz begründet liegen könnte, für das hinsichtlich Format und Typus keine geeigneten Vergleichsobjekte im Œuvre Schweiggers existieren. Auch kommt für seine Beurteilung erschwerend hinzu, dass das Objekt bei einem Rechercheaufenthalt am Germanischen Nationalmuseum im Jahr 2011 nicht mehr auffindbar war und bislang nicht persönlich von der Autorin in Augenschein genommen werden konnte. Das schwerwiegendste Argument, das gegen die Autorschaft Schweiggers spricht, ist die ordentlich gesetzte, mit einzelnen Lettern eingestanzte Signatur, die von dem Schrifttypus auf anderen Werken Schweiggers abweicht.

859 Medaillon mit dem Bildnis Albrecht Dürers, Buchsbaumholz, 72 mm Dm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. 2884; von Ludwig Grote 1953 in den Vereinigten Staaten für das Germanische Nationalmuseum Nürnberg erworben; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 63 (Bernhard Decker).

860 Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 63 (Bernhard Decker).

861 Ebd.

862 Mende 1983, S. 280 mit Verweis auf Decker in Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 63, Claudia Maué (mündlich), Rasmussen 1982, S. 242 und Theuerkauff 1982, S. 56.



Abb. 164b Rückseite ohne Deckel mit der Signatur Schweiggers



Abb. 164c Vorderseite des abnehmbaren Deckels

So kann zum jetzigen Zeitpunkt tatsächlich nicht ausgeschlossen werden, dass das Stück als Fälschung produziert wurde. Andererseits stellt sich die Frage, was das Motiv dafür gewesen sein könnte. Um eine belastbare Aussage darüber treffen zu können, inwiefern eine Fälschung finanziell lohnenswert gewesen sein könnte, wären jedoch weitere Informationen darüber, zu welchen Preisen Schweiggers kleinplastische Werke im frühen 20. Jahrhundert gehandelt wurden, erforderlich. In den Museumsunterlagen, die für die Erstellung des beigefügten Werkkatalogs gesichtet wurden, sind dagegen nur selten Angaben zum Ankaufspreis bzw. Wert eines Objekts vermerkt.⁸⁶³ Der Umstand, dass im Fall des Susanna-Reliefs sogar die Anonymität eines vermeintlich älteren Stückes in Kauf genommen wurde und die Einträglichkeit des Reliefs eher steigerte als die sichere Zuschreibung an Schweigger, lässt jedoch bezweifeln, dass es besonders gewinnversprechend war, Fälschungen von Werken Schweiggers (und eben nicht Dürers) herzustellen.

5.6 Zusammenfassung

Es wurde gezeigt, dass im 18. und 19. Jahrhundert die Vorstellung von Dürer als Bildhauer unverzichtbarer Bestandteil der kunsthistorischen und kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Dürer war. Zunächst wurde in den untersuchten Texten jedoch nur allgemein auf Dürers Tätigkeiten und mögliche plastische Arbeiten verwiesen. Es waren vor allem Reisebeschreibungen, die im Verlauf des 18. Jahrhunderts zur Verfestigung der Vorstellung von Dürer als Bildhauer beitrugen, indem sie immer wieder von neuen Dürer-Skulpturen berich-

⁸⁶³ Eine Ausnahme bildet eine Korrespondenz des Stuttgarter Antiquitätenhändlers Dr. Morton Bernath und dem Bayerischen Nationalmuseum aus dem Jahr 1929, aus der hervorgeht, dass Repliken von Schweiggers Bronzemedallions im Kunsthandel für 90 Reichsmark angeboten wurden; vgl. München, Bayerisches Nationalmuseum, Dokumentation, Erwerbungsakt, ER 2352. Für den Hinweis und die Einsicht in die Akten danke ich Astrid Scherp.

teten, deren Authentizität offenbar zunächst nicht angezweifelt wurde. An Beispielen wie der erstmals in Fabers *Staats-Canzley* erwähnten Dürer-Werke in Wien und Missons Beschreibung einer *Adam und Eva*-Gruppe in Venedig wurde jedoch auch deutlich, dass im frühen 18. und 19. Jahrhundert viele Autoren schriftliche Hinweise auf Dürer-Skulpturen voneinander abschrieben, ohne sich durch eine Inaugenscheinnahme der Werke ein eigenes Bild zu machen.

Schweiggers Braunschweiger Relief der *Johannespredigt* fand bereits im Lauf des 18. Jahrhunderts in Reiseberichten Erwähnung. Zunehmende Aufmerksamkeit erfuhr es, gemeinsam mit dem Londoner Relief der *Geburt und Namengebung des Johannes*, im Rahmen der noch jungen kunstgeschichtlichen Forschung, die ab dem frühen 19. Jahrhundert bestrebt war, Dürers umfangreiches Œuvre handhabbar zu machen. Die Verzeichnisse der plastischen Werke, die selbstverständlicher Bestandteil der Œvrekataloge waren, belegen dabei eine wachsende Skepsis an der Authentizität einiger Dürer-Skulpturen. Doch selbst als die Zahl der bildplastischen Werke, die mit Dürers Namen in Verbindung gebracht wurden, kleiner wurde, blieb die hohe Wertschätzung, die einigen Reliefs aus Schweiggers Johannes-Serie zuteilwurde, zunächst erhalten. Vorübergehend galten sie sogar als die vorzüglichsten Belege für Dürers Schaffen als Bildhauer.

Zugleich wurde deutlich, dass auch Künstler Schweiggers kleinplastische Werke schätzten. Dabei lassen sich – aus unterschiedlichen Motivationen heraus, die teilweise noch genauer untersucht werden müssen – diverse Formen der künstlerischen Auseinandersetzung feststellen: von der Übersetzung in die Fayencemalerei über die als Hommage an Dürer gedachte treue Kopie bis hin zur Nachahmung mit Fälschungsabsicht. In manchen Fällen war die Annahme, es mit einem authentischen Werk Albrecht Dürers zu tun zu haben, nachweislich das entscheidende Movens der künstlerischen Annäherung, doch konnte gezeigt werden, dass Schweiggers Reliefs sehr wahrscheinlich auch von dieser Assoziation losgelöst Objekte künstlerischen Interesses waren.