

6 Viel mehr als Dürer – Schweiggers Johannesreliefs im Spiegel zeitgenössischer Kunsttheorie und -praxis

Wie in den vorliegenden Kapiteln dargestellt wurde, waren die Bezüge von Schweiggers Kleinplastik zur Dürer-Graphik und die Verwendung des „AD“-Monogramms nicht nur bestimmend für die Rezeption der Werke als authentische Bildhauerarbeiten Dürers, sondern auch überaus folgenreich für die kunsthistorische Auseinandersetzung mit ihnen. Dabei lassen sich viele Eigenschaften gerade der Johannesreliefs nicht zufriedenstellend mit Schweiggers Beschäftigung mit Dürer erklären. Dies fängt bereits beim Thema an, reicht über kompositorische und motivische Besonderheiten und geht hin bis zur Verwendung hebräischer Schriftzeichen.

Dass diese Merkmale der kleinplastischen Arbeiten einen Wissenshorizont des Bildhauers voraussetzen, der weit über die Kenntnis einzelner Dürer-Graphiken hinausgeht, hat die bisherige Forschung nicht thematisiert. Zwar wurde an einzelnen Motiven durchaus die Rezeption zeitgenössischer Kunst festgestellt – so machte beispielsweise Schuster darauf aufmerksam, dass für Schweiggers Figur des Christus in der *Johannespredigt* ein rubenistisches Figurenideal maßgebend war,⁸⁶⁴ doch weiter nachgegangen wurde diesen Hinweisen bislang nicht. Entsprechend werden im folgenden Kapitel weitere Einflüsse auf den Bildhauer in den Fokus genommen und in Hinblick auf den daraus abzuleitenden Adressatenkreis diskutiert. Weiterhin gilt es, Schweiggers Umgang mit älteren und aktuellen Vorbildern in einen größeren Kontext der zeitgenössischen Kunsttheorie und -praxis zu stellen.

6.1 Themenwahl

Bereits Schweiggers Entscheidung, in seinen kleinformatigen Reliefs Szenen aus dem Leben des Heiligen Johannes darzustellen, ist alles andere als naheliegend oder einfach zu erklären. Erstens, weil sich aus dieser Zeit keine anderen kleinformatigen Reliefs mit dem Sujet erhalten haben.⁸⁶⁵ Zweitens, weil sich auch in anderen Gattungen kein ausgeprägtes Interesse für die Johannes-Thematik in Nürnberg belegen lässt.⁸⁶⁶ Drittens, weil die bisherige Deutung, Schweigger habe sich mit den Reliefs auf die Dürer-Zeit beziehen wollen, an dieser Stelle einfach nicht greift: Von der Mehrheit der Szenen der Johannes-Serie haben sich keine entsprechenden Graphiken von der Hand Albrecht Dürers oder anderen Künstlern der Dürer-Zeit erhalten. Lediglich im Fall der *Heimsuchung Mariens* (Kat. S 7) konnte Schweigger auf eine Umsetzung Dürers zurückgreifen, weil dieser die Szene im Rahmen des Marienleben-Zyklus

864 Schuster 1965, S. 62.

865 Zeitnah entstandene bildplastische Arbeiten mit Szenen aus dem Johannesleben wurden in anderen Regionen geschaffen und/oder entstammen anderen Funktionskontexten, zum Beispiel als Ausstattung im Kirchenraum. Vgl. Kap. III.2.1, S. 96 f.

866 Vgl. S. 97, Anm. 448.

dargestellt hatte (Abb. 76 und 77). Auch im graphischen Œuvre der Dürer-Zeitgenossen Heinrich Aldegrever (1502–1538), Albrecht Altdorfer (1480–1538) oder Hans Baldung (1484/85–1545) sucht man Szenen aus dem Leben des Johannes vergeblich. Nur von Lukas Cranach dem Älteren (1472–1553) hat sich ein Holzschnitt mit der *Johannespredigt* erhalten, der laut Margarete Schuster als Vorlage für die Gesamtkomposition sowie mehrere Bildmotive in Schweiggers Relief desselben Themas gedient habe.⁸⁶⁷ Wirft man dagegen einen Blick auf die künstlerische Produktion im frühen 17. Jahrhundert, wird deutlich, dass die Figur des Johannes und Szenen aus seinem Leben zu dieser Zeit beliebte Bildsujets waren. Anhand von drei Beispielen soll dies verdeutlicht werden:

Aus den Werkverzeichnissen deutscher Maler, die in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts tätig waren, geht hervor, dass Szenen aus dem Johannesleben als adäquate Bildgegenstände für Darstellungen gerade im kleinen Format angesehen wurden. Hiervon zeugen zum Beispiel eine um 1600 zu datierende *Taufe Christi* von Hans Rottenhammer (1564–1625),⁸⁶⁸ mehrere Fassungen der *Johannespredigt* sowie eine Gouache mit der *Enthauptung des Johannes*, die Adam Elsheimer (1578–1610) im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts schuf,⁸⁶⁹ sowie zwei Radierungen mit der *Johannespredigt* und der *Taufe Christi*, die um 1630 von Johann Wilhelm Baur (1607–1640) gefertigt wurden.⁸⁷⁰ Dabei ist bemerkenswert, dass keines dieser Werke in der Heimat der Künstler geschaffen wurde, sondern sämtliche in Italien: Elsheimers und Baur's Werke entstanden in Rom,⁸⁷¹ Rottenhammers Gemälde in Rom oder Venedig.⁸⁷²

Zweitens lässt sich in der niederländischen Malerei des frühen 17. Jahrhunderts ein großes Interesse am Thema der Johannespredigt feststellen.⁸⁷³ Laut Anja Hartmann-Janssen sei der quantitative Erfolg nicht allein politisch-religiös zu erklären, sondern läge auch im hohen ästhetischen Reiz der Darstellung begründet. Die biblische Erzählung habe dem Künstler die Möglichkeit geboten, „eine moralisch sittsame Historie mit der anspruchsvollen Darstellung einer großen abwechslungsreichen Figurengruppe in Landschaft“ zu verbinden.⁸⁷⁴

Drittens belegt die Produktion mehrerer graphischer Serien mit Szenen aus dem Leben des Heiligen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhun-

867 Vgl. Schuster 1965, S. 76 f.

868 Hans Rottenhammer, *Taufe Christi*, um 1597, Öl auf Kupfer, 33 × 44 cm; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. L 760; vgl. Ausst. Kat. Lemgo/Prag 2008/09, Kat.-Nr. 29 (Martina Jandlová); vorbereitende Zeichnung, Stift und Feder und braune Tinte, Prag, Národní galerie; zahlreiche Repliken und Kopien zeugen von der Popularität der Komposition.

869 Adam Elsheimer, *Die Johannespredigt*, um 1600, Öl auf Kupfer, 40 × 55 cm; München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 862; *Die Taufe Christi*, um 1599, Öl auf Kupfer, 28,1 × 21 cm; London, National Gallery, Inv.-Nr. 3904; vgl. Andrews 1985, Kat.-Nr. 8; *Salome empfängt das Haupt Johannes des Täufers*, um 1605 (?), Gouache, 78 × 67 mm; Derbyshire, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement Trustees, Inv.-Nr. 851 C, vgl. Jacoby 2008, Kat.-Nr. 23.

870 Johann Wilhelm Baur, *Die Predigt Johannes des Täufers*, 1630, 8,9 × 11,4 cm, Exemplare in Kopenhagen, Mailand, *Raccolta delle Stampe*, München, Staat. Graph. Slg., Paris, BNE, Stuttgart, Wien, Albertina, signiert und datiert: IW bauer 1630; vgl. Bonnefoit 1997, Kat.-Nr. R 1. Johann Wilhelm Baur, *Die Taufe Christi*, 1630, 7,3 × 9,2 cm, Exemplare in Coburg, Mailand, *Raccolta delle Stampe*, Paris, BNE, Stuttgart, Wien, Albertina; vgl. Bonnefoit 1997, Kat.-Nr. R 2.

871 Baur's Kompositionen zeugen neben den flämischen Einflüssen von seiner Bewunderung für Adam Elsheimer, vgl. Bonnefoit 1997, S. 73.

872 Je nach Datierung, die zwischen 1595/96 und 1606 schwankt; vgl. Ausst. Kat. Lemgo/Prag 2008/09, Kat.-Nr. 29 (Martina Jandlová).

873 Hartmann-Janssen 2007, Kap. 5.1 *Die zweite Hochkonjunktur des Motivs der Johannespredigt im frühen 17. Jahrhundert – Ein Überblick*, S. 84.

874 Hartmann-Janssen 2007, S. 194.

derts ein gesteigertes Interesse an Darstellungen des Themas.⁸⁷⁵ Der Umstand, dass die meisten dieser Zyklen in den Niederlanden gefertigt wurden, korrespondiert dabei mit der starken Nachfrage nach gemalten Darstellungen der Johannespredigt in diesem Gebiet.

Es ist gut denkbar, dass Schweigger durch Kontakte mit Künstlern oder Kunstsammlern, die sich im Ausland aufgehalten hatten, Kenntnis davon hatte, dass Szenen aus dem Johannesleben in den Niederlanden und in Italien beliebte Bildthemen waren.⁸⁷⁶ Dass sich mit der *Johannespredigt* ausgerechnet von derjenigen Szene aus dem Leben des Heiligen drei Relief-Fassungen (Kat. S 10–12) erhalten haben, die zeitgleich in der niederländischen Malerei besonders stark nachgefragt war, ist sicher nicht dem Zufall zuzuschreiben, sondern der Informiertheit des Bildhauers. Gleichzeitig kann seine Entscheidung, sich diesem Themenkreis zuzuwenden, als ein Indiz dafür gewertet werden, sich bewusst an ein internationales Publikum zu richten beziehungsweise an einen Adressatenkreis, der über aktuelle Tendenzen in der europäischen Kunst im Bilde war.

6.2 Komposition und Motive

Auch für einige kompositorische und motivische Lösungen in Schweiggers Reliefs liefern die bislang herangezogenen Dürer-Vorlagen nur eine unbefriedigende Erklärung. So lässt sich beispielsweise die Gestaltung von Zacharias' Gewand in der *Verkündigung an Zacharias* (Kat. S 9) nicht zufriedenstellend auf die Figur des Hohepriesters in Dürers *Vermählung Mariens* (Abb. 165 und Abb. 166) zurückführen, die Schuster als Vorbild nannte.⁸⁷⁷ Das Gewand von Dürers Hohepriester verfügt nämlich weder über eine mit Blütenornamenten durchwirkte Tunika und einen Gürtel noch über Glöckchen am Saum des Obergewandes. Eben diese drei Details finden sich jedoch in vergleichbarer Ausführung in der Darstellung des Zacharias in Marten van Heemskercks *Verkündigung an Zacharias* von 1564, die somit als mögliche Vorlage in Betracht gezogen werden kann (Abb. 168).⁸⁷⁸ Aber auch niederländische Darstellungen anderer Hohepriester, wie beispielsweise Jacob Matthams (1571–1631) Blatt mit dem Hohepriester Aaron, weisen Parallelen zum sorgfältig durchgestalteten Gewand des Zacharias von Schweigger auf (Abb. 167).⁸⁷⁹

875 Dabei handelt es sich um eine 1564 von Philip Galle in Antwerpen verlegte Folge von sechs Szenen aus dem Leben des Johannes, die Marten van Heemskerck stach, eine wohl zwischen 1580 und 1600 von Jan Baptista Vrients (1552–1612) ebenfalls in Antwerpen publizierte *Vita B. Ioannis Baptistæ* mit 21 Illustrationen von Szenen aus dem Leben des Johannes, die von Jacob de Weert nach Zeichnungen von Maarten de Vos gestochen wurden und eine von Carel Galle vor 1625 publizierte Serie von zehn Blättern, die Cornelis Galle nach Zeichnungen Jan van der Straets stach. In Florenz brachte der deutsche Graphiker Theodor Krüger 1617 eine Folge von Drucken nach Andrea del Sartos Fresken des Johannes-Zyklus im Florentiner Chiostrò dello Scalzo heraus. Für weitere Angaben siehe Kapitel 3, 2.1 dieser Arbeit, S. 100 f.

876 Zur internationalen Ausrichtung des Nürnberger Kunstbetriebs siehe Kapitel 2, 2 dieser Arbeit. Zur spezifischen Situation im 17. Jahrhundert und den relevanten Akteuren siehe vor allem S. 42 ff.

877 Schuster 1965, S. 73. Vgl. auch Kat. S 9.

878 Maarten van Heemkerck (Zeichner)/ Philips Galle (Verleger), Zacharias predigt im Tempel, 1564, Kupferstich, 199 × 263 mm (Platte), Exemplar in Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Sign. Graph. A1: 72t.1; vgl. VKK, <http://diglib.hab.de/?grafik=graph-a1-782t-1> (Zugriff vom 10.12.2021).

879 Jacob Matham, Der Hohepriester Aaron, nach Carel van Mander, 1600–1604, Kupferstich, 306 × 211 mm; vgl. TIB 4, 171 (173) und Rijksmuseum Collection Database, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.150657> (Zugriff vom 10.12.2021).



Abb. 165 Detail aus Georg Schwegger, Die Verkündigung an Zacharias (Kat. S 9)



Abb. 166 Detail aus Albrecht Dürer, Die Vermählung Mariens, Holzschnitt, um 1504



Abb. 167 Jacob Matham, Der Hohepriester Aaron, nach Carel van Mander, Kupferstich, 1600–1604



Abb. 168 Detail aus Marten van Heemskerck, Verkündigung an Zacharias, Kupferstich, 1564



Abb. 169 Johannes Galle, Die Heimsuchung Mariens, Kupferstich, 1620–1629



Abb. 170 Jacques de Bie nach Maarten de Vos, Die Heimsuchung Mariens, Kupferstich, 1598–1618

Auch im Brügger Relief der *Heimsuchung Mariens* (Kat. S 7) lässt sich nicht nur der Einfluss von Dürers Holzschnittversion des Themas ablesen (Abb. 76 und 77). Zweifellos war dieser für die Gesamtanlage der Komposition vorbildhaft, viele andere Motive sind jedoch niederländischen Graphiken entlehnt. So ist die herzliche Zugewandtheit der beiden Frauen vergleichbar in Johannes Galles *Heimsuchung* (Abb. 169) und in Jacques de Bies Druck nach einer Zeichnung von Maarten de Vos dargestellt (Abb. 170). Darüberhinaus ist in Galles Stich die Tiefenstaffelung des Raums wie in Schweiggers Relieffassung gestaltet: Am linken Bildrand ist ein Weg zu erkennen, der im Mittelgrund über eine Brücke führt, die stark an das Tor erinnert, durch das im Relief eine junge Magd tritt. Dieser Weg vermittelt nicht nur zwischen Vorder- und Mittelgrund, sondern unterstreicht auch das erzählerische Moment der Darstellung.⁸⁸⁰

Weniger an konkreten Motivübernahmen als an der konzeptionellen Umsetzung des Bildthemas lässt sich der Einfluss niederländischer Druckgraphik in Schweiggers Relief der *Geburt und Namensgebung des Johannes* (Kat. S 5) festmachen. Zwar wurde auch hier von Dürers *Mari-entod*-Holzschnitt die grundsätzliche Raum- und Figurendisposition übernommen, diese durch die Umgestaltung mehrerer Figuren und vor allem durch die Ergänzung des Säuglings jedoch in eine Wochenbettszene verwandelt (Abb. 61 und 62). Erstaunlicherweise wurde in diesem Kontext bislang nicht darauf hingewiesen, dass ähnliche Darstellungen der *Namengebung des Johannes* zu diesem Zeitpunkt rund hundert Jahre lang zum Repertoire der niederländischen Druckgraphik gehörten. Bereits ein Druck von Cornelis Massijs aus dem Jahr 1550 zeigt einen Innenraum, in dem Elisabeth in einem Himmelbett liegt, und Zacharias, der

880 Vgl. Kat. S 7.



Abb. 171 Cornelis Massijs, Namengebung des Johannes, Kupferstich, 1550



Abb. 172 Marten van Heemskerck (Zeichner)/Philips Galle (Verleger), Namengebung des Johannes, Kupferstich, 1564

den Namen seines Sohnes auf einer Tafel einritz (Abb. 171). Auch eine Graphik Marten van Heemskercks aus dem Jahr 1564 und ein zwischen 1576 und 1625 entstandenes Blatt von Cornelis Galle stellen das Ereignis auf diese Weise dar (Abb. 172). Im Unterschied zu Schweiggers Reliefs sind die niederländischen Kompositionen jedoch im Querformat angelegt und zeigen in der Regel erheblich mehr Figuren. Auch wird das Neugeborene dort gerade gebadet beziehungsweise zur Mutter gebracht. Im Relief hingegen lenken der verhältnismäßig kleine Raumausschnitt und die geschickte Anordnung des Bildpersonals die Aufmerksamkeit des Betrachters wie in keiner anderen bekannten Darstellung auf den Augenblick der Namengebung: Entsprechend des Berichts im Lukasevangelium (1,57–80) spricht Elisabeth den Namen ihres Sohnes in demselben Moment aus, in dem Zacharias diesen auf eine Wachstafel schreibt und dabei seine Stimme zurückgewinnt. Indem sich Elisabeths und Zacharias' Körper einander zuwenden und Zacharias das Neugeborene ansieht, ist der dargestellte Moment von besonderer Intensität. Schweigger scheint also ältere Umsetzungen des Sujets gekannt zu haben, ohne dass er diese als kompositorische Vorlage heranzog. Vor diesem Hintergrund wird auch die Funktion der Dürer-Vorlage noch deutlicher: Wichtiger als eine konsequente Wiederholung von Elementen aus der Dürer-Graphik war dem Bildhauer eine bilderzählerisch überzeugende Lösung. Darin wird nicht nur Schweiggers Souveränität im Umgang mit den formalen Vorbildern deutlich, sondern auch seine Fähigkeit zu einer eigenständigen Bildkomposition, die im Vergleich mit den älteren Fassungen den entscheidenden Moment der Geschichte viel fokussierter ins Bild rückt, ja inszeniert.

Die Reliefs mit der *Johannespredigt* (Kat. S 10, Kat. S 11 und Kat. S 12) weisen überraschende Parallelen zu einer Zeichnung des Florentiner Malers Matteo Rosselli auf, die in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zu datieren ist (Abb. 173 und Abb. 174).⁸⁸¹ Das Blatt stimmt nicht nur im Hochformat mit Schweiggers Reliefs überein, auch der Bildausschnitt und das Verhältnis der Figurengröße zur Gesamtdarstellung sind ähnlich gewählt, ebenso die Positionierung des Bildpersonals im Raum: So sind sowohl bei Rosselli als auch bei Schweigger am linken Bildrand eine sitzende weibliche Figur dargestellt, während am rechten Bildrand zwei

⁸⁸¹ Matteo Rosselli, *Predigt Johannes des Täufers*, 1590–1650, Ölfarbe auf Papier, 396 × 273 mm; British Museum, Prints & Drawings, Registr. Nr. 1981,1003.11; vgl. British Museum Collection Database, Registr. Nr. 1981,1003.11 (Zugriff vom 10.12.2021).



Abb. 173 Georg Schwegger, Predigt Johannes des Täufers, 1645, Wien, Kunsthistorisches Museum (Kat. S 10)



Abb. 174 Matteo Rosselli, Die Predigt Johannes des Täufers, Zeichnung, 1590–1650, London, British Museum

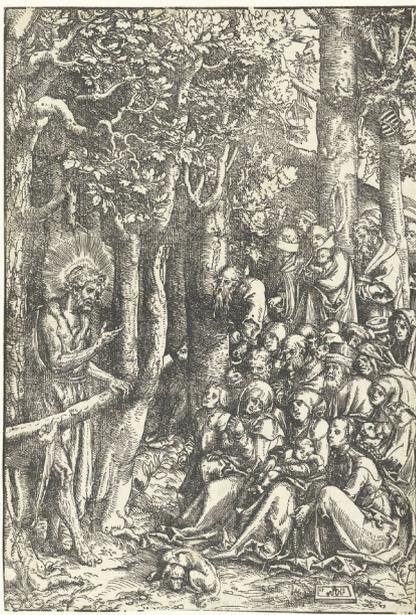


Abb. 175 Lucas Cranach, Die Predigt Johannes des Täufers, Holzschnitt, 1516

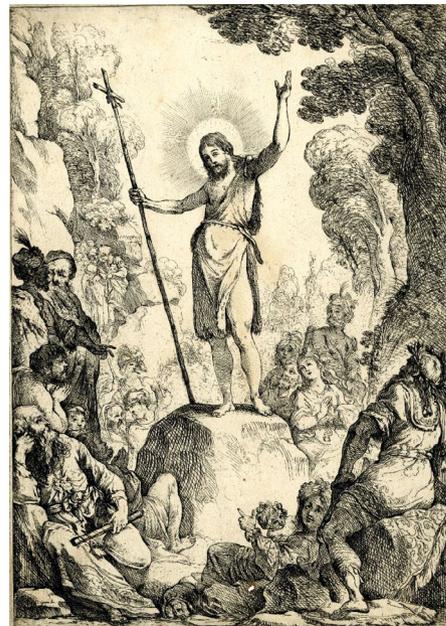


Abb. 176 Claude Vignon, Die Predigt Johannes des Täufers, Radierung, 1618–1670, London, British Museum



Abb. 177 Georg Schweigger, Taufe Christi, Solnhofener Stein, 1644 (?), Wien, Kunsthistorisches Museum (Kat. S 13)



Abb. 178 Unbekannter Bildhauer, nach Jan Muller, Die Taufe Christi, nach 1598, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst

stehende Männer in das Bild einführen. Die sitzenden Zuhörer im Mittelgrund sind frontal zum Betrachter ausgerichtet und durch unterschiedliche Kopfbedeckungen differenziert gestaltet. Anders als auf Lucas Cranachs Blatt, das bislang als wesentliches Vorbild für die Gesamtkomposition herangezogen wurde (Abb. 175),⁸⁸² steht der Prediger leicht erhöht und hält den Kreuzesstab. Auch ein Blatt des französischen Malers und Graphikers Claude Vignon (1593–1670) weist in den genannten Punkten Parallelen auf (Abb. 176). Es spricht somit einiges dafür, dass Schweiggers Komposition von (druck-)graphischen Versionen zeitgenössischer Künstler beeinflusst wurde.

Von Interesse sind in diesem Zusammenhang auch Hartmann-Janssens Erkenntnisse zu den Darstellungskonventionen von Johannespredigten in den Niederlanden: Während in den katholisch geprägten Darstellungen der Gegenreformation die Autorität des Heiligen betont wurde, indem Johannes erhöht positioniert und die Gemeinde zu ihm aufblickend wiedergegeben wurde, zeigen im reformorientierten Umfeld entstandene Darstellungen Johannes als Volksprediger inmitten seiner Zuhörer sitzend.⁸⁸³ Folglich ließen sich die Versionen von Rosselli und Vignon, die den Prediger oberhalb der Zuhörer stehend zeigen, mit der gegenreformatorischen Bewegung erklären, die in Italien und Frankreich ebenfalls stark vertreten war. In Hinblick auf Schweiggers Reliefs ist die Entscheidung, den Prediger erhöht zu positionieren dagegen überraschend, da die freie Reichsstadt Nürnberg eine lutherische Stadtregie-

882 Vgl. Schuster 1965, S. 76 f.

883 Hartmann-Janssen 2007, S. 196 und S. 214–216.

zung besaß. Zwar kann nicht ausgeschlossen werden, dass Schweigger sich der Bedeutungsverschiebung nicht bewusst war und die Lösung mit dem erhöhten Prediger aus formalen Gründen vorzog. Sie könnte aber auch als Hinweis darauf gelesen werden, dass die Reliefs für einen katholischen Adressatenkreis bestimmt waren.

Abschließend sei ein Blick auf Schweiggers *Taufe Christi* (Kat. S 13) geworfen, für welche die ältere Forschung ebenfalls die Übernahme mehrerer Figuren aus Dürer-Graphiken erkannt, weitere Einflüsse jedoch nicht in Erwägung gezogen hat (Abb. 177). Die eingangs erwähnten graphischen Johannes-Serien enthalten keine Darstellungen der Taufszene, die Schweiggers Version nahekommen würden. Vielmehr führt hier der Vergleich mit einem etwas kleineren und nach oben im Flachbogen abschließenden Relief in Berlin auf eine vielversprechende Fährte (Abb. 178).⁸⁸⁴ Trotz erheblicher kompositorischer und stilistischer Unterschiede weisen die Reliefs eine kleine, aber bedeutsame Gemeinsamkeit auf: Gottvater wird nicht figürlich, sondern durch hebräische Schriftzeichen in einem Strahlenkranz repräsentiert, von dem aus der Heilige Geist in Form einer Taube in Richtung des Täuflings herabgesandt wird. Dem Berliner Relief diente ein Kupferstich des zwischen 1589 und 1625 tätigen holländischen Graphikers Jan Muller als Vorlage.⁸⁸⁵ Da die körperlose Darstellung Gottes in Form von hebräischen Buchstaben weder zur Entstehungszeit von Schweiggers Relief noch davor im deutschsprachigen Raum üblich war,⁸⁸⁶ kann die Verwendung dieses Motivs nur mit Schweiggers Kenntnis dieser oder ähnlicher niederländischer Bildhauerarbeiten oder Graphiken erklärt werden.

6.3 Hebräische Schriftzeichen

Nicht nur in der *Taufe Christi* (Kat. S 16), auch in vier weiteren Reliefs der Johannes-Serie sind hebräisch anmutende Schriftzeichen integriert: Im Relief der *Verkündigung an Zacharias* (Kat. S 9) auf dem Stirnblatt des Hohepriesters, in der ersten Wiener und in der Braunschweiger Fassung der *Johannespredigt* (Kat. S 10 und S 11) auf der Kopfbedeckung eines Mannes im Mittelgrund und in der *Geburt und Namengebung des Johannes* (Kat. S 5) auf der Schrifttafel, auf einem Gewandsaum sowie im aufgeschlagenen Buch am unteren Bildrand (Abb. 179–184). Den hebräischen Schriftzug „אדונוי“ innerhalb des in der *Taufe Christi* dargestellten Dreiecks oberhalb von Christus hatte Joseph Arneth bereits im Jahr 1854 korrekt mit „adonai“ („mein Herr“) übersetzt (Abb. 179).⁸⁸⁷ Danach erwähnte nur Bernhard Decker im Frankfurter Ausstellungskatalog die hebräischen Schriftzeichen der *Geburt und Namengebung des Johannes*.⁸⁸⁸ In Margarete Schusters Katalog werden die Schriftzeichen nicht einmal unter den technischen Angaben aufgeführt.⁸⁸⁹ Dabei stellen sie eine Besonderheit dar und könnten zur Klärung der Frage nach Schweiggers Netzwerk und seiner potentiellen Zielgruppe beitragen.

Hebräische und hebraisierende Inschriften haben in der europäischen Kunst eine lange Tradition. Nachdem es im 15. Jahrhundert in der Malerei des deutschsprachigen Raumes eine

884 Unbekannter Bildhauer, nach Jan Muller, *Die Taufe Christi*, nach 1589, Halbreilief aus Kalkstein, 126 × 105 mm; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 846; vgl. Vöge 1910, Nr. 398 und Samml. Kat. Berlin 1930, S. 118, Kat.-Nr. 846.

885 Bange in Samml. Kat. Berlin 1930.

886 Dieser Aussage liegen umfassende Recherchen in den Online-Datenbanken VKK, British Museum Collection Database und Rijksmuseum Collection Database zugrunde.

887 Arneth 1854, S. 647. Für die korrekte Transkription bin ich Margaretha Boockmann zu Dank verpflichtet.

888 Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 215 (Herbert Beck und Bernhard Decker).

889 Vgl. Schuster 1965, Kat.-Nrn. 18, 19/1, 19/2, 20 und 22.



Abb. 179 Detail aus Schweigger, Taufe Christi (Kat. S 13)



Abb. 180 Detail aus Schweigger, Verkündigung an Zacharis (Kat. S 9)



Abb. 181 Detail aus Schweigger, erste Fassung der Johannespredigt (Kat. S 10)



Abb. 182 Detail aus Schweigger, Geburt und Namengebung des Johannes (Kat. S 5)



Abb. 183 Detail aus Schweigger, Geburt und Namengebung des Johannes (Kat. S 5)



Abb. 184 Detail aus Schweigger, Geburt und Namengebung des Johannes (Kat. S 5)



Abb. 185 Detail aus Adam Elsheimer, *Die Glorie oder Die Verherrlichung des Kreuzes*, 1603–1605, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut



Abb. 186 Detail aus Adam Elsheimer, *Die Steinigung des Heiligen Stephanus*, 1603/04, Edinburgh, National Gallery of Scotland

regelrechte Mode gegeben hatte, ging die Verwendung nach 1520 wieder verloren. Albrecht Dürer platzierte lediglich in einem Gemälde, nämlich *Jesus unter den Schriftgelehrten*, eine hebraisierende Inschrift.⁸⁹⁰ In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts lassen sich erneut einige Verwendungen feststellen: So zeigt ein Relief des letzten Abendmahls aus der Werkstatt Hans Fridmann d. J. von 1625 in der Erfurter Kaufmannskirche die Inschrift „Das ist mein Leib, das ist mein Blut“ in hebräischer, syrischer, griechischer, lateinischer und deutscher Sprache.⁸⁹¹ Auf einem 1632 von Johann König (1586–1642) gemalten *Allerheiligenbild* ist Moses mit den Gesetzestafeln zu sehen, auf denen die zehn Gebote in hebräischer Schrift wiedergegeben werden.⁸⁹² Weiterhin sei auf zwei Kompositionen Adam Elsheimers hingewiesen, in denen mit hebraisierenden Schriftzeichen verzierte Gewänder abgebildet sind: *Die Glorie oder Die Verherrlichung des Kreuzes* des Frankfurter Kreuzaltars (Abb. 185)⁸⁹³ sowie *Die Steinigung des Hl. Stephanus* (Abb. 186).⁸⁹⁴

Laut Margaretha Boockmann, die eine systematische Studie zu hebraisierenden Schriftzeichen in der Malerei vorgelegt hat, waren die Vorkommen im 17. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum jedoch zu versprengt, um von einem Wiederaufleben der Mode sprechen zu können. Für die flämische/niederländische Malerei könne dagegen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein spürbarer Anstieg hebräischer und hebraisierender Inschriften konstatiert werden. Dort dienten sie fast gar nicht mehr als Verzierung von Gewändern, sondern wurden in ihrer Funktion als Schrift, sehr oft als Kreuzestituli, aber auch auf anderen Trägern eingesetzt.⁸⁹⁵ Bekannt und von der kunsthistorischen Forschung gut bearbeitet sind Rembrandts

890 Vgl. Boockmann 2013, S. 148.

891 Boockmann 2013, S. 149.

892 Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; erwähnt bei Boockmann 2013, S. 149.

893 Adam Elsheimer, *Die Glorie oder die Verherrlichung des Kreuzes*, 1603–1605, Kupfer, versilbert, 48,5 × 35 cm; Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Leihgabe des Städelschen Museums-Vereins, Inv.-Nr. 2024; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M./Edinburgh/London 2006, Kat.-Nr. 20 a (Rüdiger Klessmann).

894 Adam Elsheimer, *Die Steinigung des Hl. Stephanus*, 1603/04, Kupfer, versilbert, 34,7 × 28,6 cm; Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv.-Nr. 2281; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M./Edinburgh/London 2006, Kat.-Nr. 19 (Rüdiger Klessmann).

895 Boockmann 2013, S. 150.

Gemälde mit hebräischen Schriftzeichen.⁸⁹⁶ Das erneute Aufleben in den Niederlanden wird zum einen auf den Austausch zwischen sefardischen Juden und Christen, vor allem in Amsterdam, zurückgeführt, zum anderen auf die Tatsache, dass Hebräisch inzwischen als Gelehrtensprache galt und der Druck hebräischer Texte eine Blüte erfuhr.⁸⁹⁷

Vor diesem Hintergrund können für die hebräischen Schriftzeichen in Schweiggers Reliefs mehrere Funktionen konstatiert werden. In den meisten Fällen haben sie einen erkennbaren Bezug zur dargestellten Szene beziehungsweise sind ein wichtiges Element darin: In der *Taufe Christi* stehen die mit „Herr“ zu übersetzenden Schriftzeichen am Himmel für Gottvater (Abb. 179). In der *Verkündigung an Zacharias* schmückt der Schriftzug „יהוה“, womit „Jahwe“ gemeint ist, das Stirnblatt des Hohepriesters (Abb. 184). Die Schriftzeichen auf der Vorderseite der Kopfbedeckung einer der beiden Männer im Mittelgrund der *Geburt und Johannespredigt*, die der Predigt nicht folgen, sollen vermutlich ebenfalls den Gottesnamen (korrekt: „יהוה“) bedeuten (Abb. 181).⁸⁹⁸ Durch sie sind die beiden Männer mit den Schriftgelehrten Hannas und Kajaphas zu identifizieren, die laut neutestamentlicher Überlieferung das Amt der Hohepriester innehatten, als Johannes seine Priestertätigkeit aufnahm.⁸⁹⁹

Gerade in der *Namengebung des Johannes* sind die Buchstaben auf der Tafel ein wichtiger Bestandteil der im Relief dargestellten Erzählung, denn nach dem Lukasevangelium gewann Zacharias just in dem Moment seine Sprache zurück, als er den Namen seines Sohnes „Johannes“ auf die Tafel ritzte (Abb. 182). Auf der Schrifttafel sind der Name des Johannes, hebräisch יהונן, zu erkennen (mit Umbruch, also: יו הנן), und das Wort davor (also rechts davon) kann als יקרא „er soll genannt werden“ gelesen werden, wobei nur das Zeichen א wirklich eindeutig erkennbar ist. Im Buch kann man in der ersten Zeile הוליד „er zeugte“ lesen, der Rest der Zeichen ist nicht lesbar (Abb. 183).⁹⁰⁰

Neben ihrer semantischen Funktion im Rahmen der Bilderzählung dienen die hebräischen Schriftzeichen aber noch einem weiteren Zweck: In den kleinformatigen Reliefs sind sie ästhetisch reizvolle Details, die den Betrachter dazu einladen, genauer hinzusehen.⁹⁰¹ Auch verweisen sie auf die mögliche Bildung des Betrachters.⁹⁰²

Ein grundsätzliches Interesse Georg Schweiggers für die altjüdische (Schrift-)Kultur lässt sich möglicherweise mit seinem Großvater Salomon erklären, der Ende des 16. Jahrhunderts als Gesandtschaftsprediger in den vorderen Orient, darunter auch nach Jerusalem und Bethlehem, gereist war und seine Erlebnisse in einem Reisebericht verarbeitet hatte.⁹⁰³ Jedoch belegen weder der Text noch die zahlreichen Illustrationen der *Neue[n] Reyßebeschreibung* eine Auseinandersetzung mit der hebräischen Schrift, an die Georg Schweigger für seine Reliefs hätte anknüpfen können.⁹⁰⁴ Die weitgehend korrekte Ausführung der Schriftzeichen deutet vielmehr darauf hin, dass der Bildhauer die Reliefs in enger Zusammenarbeit mit beziehungsweise im Auftrag von Personen fertigte, die des Hebräischen mächtig waren. In diesem Kontext erscheint es von Belang, dass im 17. Jahrhundert eines der Zentren für judaistische Studien

896 Hierzu siehe Hausherr 1963 und Alexander-Knotter 1999.

897 Boockmann 2013, S. 152.

898 Zu erkennen sind „י“ und „ה“, danach eventuell noch „ם“ sowie ein nicht hebräisches Zeichen, freundliche Mitteilung von Margaretha Boockmann.

899 Vgl. Hartmann-Janssen 2007, S. 204.

900 Für die Transkriptionen sei Margaretha Boockmann herzlich gedankt.

901 S. o.

902 Boockmann 2013, S. 164 f.

903 Zu Salomon Schweigger siehe S. 61 dieser Arbeit.

904 Vgl. Schweigger 1608.

in Deutschland die Academia Norica in Altdorf war.⁹⁰⁵ Seit ihrer Einrichtung im Jahr 1578 gehörte das Hebräische zum Lehrangebot.⁹⁰⁶ Zu den prominentesten Vertretern des Faches zählte Daniel Schwenter (1585–1637), der ab 1625 die Professur für alle orientalischen Sprachen übernahm und unter anderem ein hebräisch-lateinisches Taschenlexikon herausgab.⁹⁰⁷ Nach Schwenters Tod wurde Theodor Hackspan (1607–1659) zum Professor der orientalischen Sprachen ernannt, durch dessen Vermittlung im Jahr 1640 eine komplette orientalische Typographie in den Besitz der Altdorfer Universität gelangte.⁹⁰⁸ Es erscheint überaus verlockend, die hebräischen Schriftzeichen in Schweiggers Reliefs als ein herausragendes Beispiel für das Interesse gelehrter Kreise an orientalischen Schrifttypen zu verstehen, das zu dieser Zeit auch in aufwändig verzierten Titeln Altdorfer Studien zur Orientalistik Ausdruck fand.⁹⁰⁹

Die Untersuchungen zur Themenwahl, zu kompositorischen und motivischen Eigenschaften sowie den hebräischen Schriftzeichen belegen, dass Schweigger über formale Traditionen und konzeptionelle Vorläufer gut informiert war und zugleich aktuelle Entwicklungen im Blick hatte. Er beweist in seinen Kompositionen, dass er auf der Höhe seiner Zeit ist, seine Figurengestaltung, Landschaftsdarstellung und Positionierung der Figuren im Raum orientierten sich nachweislich an zeitgenössischen Umsetzungen des Themas in anderen Medien – meist, aber nicht ausschließlich niederländische Druckgraphik. Die aufgezeigten Vergleichsbeispiele deutscher, italienischer und französischer Künstler haben verdeutlicht, dass die Auseinandersetzung mit Sujets aus dem Johannesleben nicht auf die niederländische Kunst beschränkt war, wengleich die in Antwerpen produzierte Graphik einen wichtigen Anteil an der Verbreitung entsprechender Vorbilder hatte. Gerade die Graphikzyklen mit Szenen aus dem Leben des Johannes mögen Schweigger dazu inspiriert haben, ebenfalls mehrere Szenen umzusetzen, auch wenn vermutlich nie eine gesamte Reliefserie für einen einzelnen Adressaten bestimmt war. Besonders bemerkenswert ist die Tatsache, dass der Bildhauer nur wenige Jahre nachdem Rembrandt mit dieser Praxis in der Malerei begonnen hatte, seine Reliefs mit hebräischen Schriftzeichen versah. Zusammen mit den Dürer-Zitaten deuten sie auf einen gebildeten Adressatenkreis hin, wobei insbesondere die Themenwahl für die Absicht spricht, die Interessen eines internationalen Publikums zu bedienen.

6.4 Schweiggers Umgang mit graphischen Vorbildern im Kontext der zeitgenössischen Kunsttheorie und -praxis – Versuch einer Neubewertung

Wie lässt sich vor dem Hintergrund dieser neuen Erkenntnisse Schweiggers Umgang mit Dürer neu bewerten? Welche Rolle spielte Dürer für Schweigger und welche Bedeutung fällt wiederum Schweigger innerhalb der deutschen Dürer-Rezeption der 1630er und 1640er Jahre in Abgrenzung zur sogenannten „Dürer-Renaissance um 1600“ zu?

905 Zur Blüte der Orientalistik im 17. Jahrhundert an der Altdorfer Universität siehe Bobzin 2011. Seit 1597 existierte auch in Nürnberg selbst eine Schule, an der Hebräisch unterrichtet wurde, vgl. Bobzin 2011, S. 327.

906 Zur Altdorfer Akademie siehe auch S. 41 dieser Arbeit.

907 Zu Schwenters Lehrtätigkeit und Schriften siehe Mährle 2000, S. 269–271 und Bobzin 2011, S. 327–329. Zu Daniel Schwenter siehe auch S. 149 dieser Arbeit.

908 Gestiftet wurde sie vom Nürnberger Patrizier Johannes Jobst Schmidmaier von Schwarzenbruck, vgl. Bobzin 2011, S. 334.

909 Bobzin 2011, S. 335.

Charakteristisch für Schweiggers Auseinandersetzung mit Dürer ist die Auswahl von Bildmotiven aus mehreren Vorlagen und ihre Zusammenführung in neuen Kompositionen. Damit unterscheiden sich Schweiggers Lösungen von der Mehrheit der kleinformatischen Reliefs aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die ebenfalls auf Dürer-Graphiken rekurrieren. Jene beziehen sich oftmals nur auf ein druckgraphisches Blatt und sind meistens aus Elfenbein oder Holz gearbeitet: So wiederholt beispielsweise das in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datierte Elfenbeinrelief *Vier nackte Frauen* im Badischen Museum Karlsruhe detailgenau Dürers Kupferstich aus dem Jahr 1497 (Abb. 187 und 188).⁹¹⁰ Das in Wien aufbewahrte Holzrelief *Der verlorene Sohn* gibt dagegen nur einen Ausschnitt der Vorlage wieder (Abb. 189 und 190).⁹¹¹

Dennoch sind Schweiggers Arbeiten nicht die frühesten Beispiele für die Zusammenführung von Motiven aus mehreren graphischen Dürer-Blättern. Wie bereits im vierten Kapitel gezeigt wurde, setzte diese Praxis bereits zu Dürers Lebzeiten ein und wurde in den nachfolgenden Jahrzehnten kontinuierlich fortgeführt.⁹¹² Ein Beispiel, das Schweiggers Relief zeitlich nahe steht, ist das kleinformative Elfenbeinrelief mit *Christus am Ölberg*, für das der Bildschnitzer auf Motive aus drei graphischen Fassungen des Themas von Albrecht Dürer zurückgriff.⁹¹³ Der betende Christus ist nach demjenigen im Holzschnitt *Christus am Ölberg* um 1510 gearbeitet, die schlafenden Jünger aus dem Kupferstich *Christus am Ölberg* von 1508 übernommen und der Engel demjenigen in der Großen Holzschnittpassion *Christus am Ölberg* von 1497/98 entlehnt. Die Komposition des Elfenbeinschnitzers überzeugt jedoch nicht immer – vor allem mit der räumlichen Gestaltung und Vermittlung zwischen den verschiedenen Raumebenen tat er sich schwer. So erscheint die Figur des Christus im Vergleich zu den schlafenden Soldaten zu groß geraten, der Abstand von Christus und Engel zu nah und der Übergang vom Plateau, auf dem Christus betet, zum Stadttor Jerusalems im Hintergrund völlig unvermittelt. Der aus der Graphik übernommene Kunstgriff, Figuren wie die Soldaten im linken Vordergrund und den Engel oben links, anzuschneiden, erzielt im dreidimensionalen Bild eine nachteilige Wirkung: Die Einzelfiguren wirken tendenziell zu groß und wie Versatzstücke in ein zu kleines Bildfeld hineingepresst.

Auf den ersten Blick geglückter wirkt dagegen das bereits im Zusammenhang mit den Dürer-Monogrammen in Kapitel 4.2.2 erwähnte Relief der *Anbetung der Könige* in Wien, für das ebenfalls mehrere Graphiken Dürers als Vorbilder dienten (Abb. 191–193).⁹¹⁴ Tatsächlich erinnert der Ort des Geschehens an die ruinenhafte Architektur in Albrecht Dürers Holzschnitten der *Anbetung der Könige* von 1503 und 1511. Anders als im Ölberg-Relief besteht die

910 Unbekannter Elfenbeinschnitzer/Süddeutschland, Vier nackte Frauen, 1. Hälfte 17. Jh., Elfenbein, 21 × 26,5 cm; Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Inv.-Nr. 95/846. Als Vorlage diente: Albrecht Dürer, Vier nackte Frauen, Kupferstich, 1497; vgl. Ausst. Kat. Karlsruhe 1996, Kat.-Nr. 68 (Alexandra Neuner). Die Tafel hat sich zusammen mit einem Pendant erhalten, das die Darstellung der drei Grazien zeigt.

911 Deutschland 17. Jh., Der verlorene Sohn, Buchsbaum, 8,2 × 12 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 4200; Als Vorlage diente: Albrecht Dürer, Der verlorene Sohn, Kupferstich von 1496; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 99 (Herbert Beck und Bernhard Decker).

912 Vgl. Kapitel 4 ‚Plastiken nach Dürer-Graphik und mit Dürer-Monogramm – eine Bestandsaufnahme und kritischer Vergleich mit Schweiggers Umsetzungen‘, hier bes. S. 165 f.

913 Deutschland, Ende 16. Jh./ Beginn 17. Jh., Christus am Ölberg, Elfenbein auf Ebenholztäfelchen aufgelegt, 11,8 × 9,4 cm; München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R2524; Vorlage: betender Christus aus Holzschnitt *Christus am Ölberg* um 1510, Jünger aus Kupferstich *Christus am Ölberg* von 1508 und Engel aus der Großen Holzschnittpassion *Christus am Ölberg* von 1497/98; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 102 (Herbert Beck und Bernhard Decker).

914 Vgl. S. 184 f. dieser Arbeit.

6.4 Schweiggers Umgang mit graphischen Vorbildern



Abb. 187 Unbekannter Bildschnitzer, Vier nackte Frauen, Elfenbein, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum



Abb. 188 Albrecht Dürer, Die vier Hexen, Kupferstich, 1497



Abb. 189 Unbekannter Bildschnitzer, Der verlorene Sohn, Buchsbaum, 17. Jh., Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 190 Albrecht Dürer, Der verlorene Sohn, Kupferstich, 1496



Abb. 191 Unbekannter süddeutscher Bildschnitzer, Anbetung der Könige, Birnbaumholz, um 1600 (?), Wien, Kunsthistorisches Museum

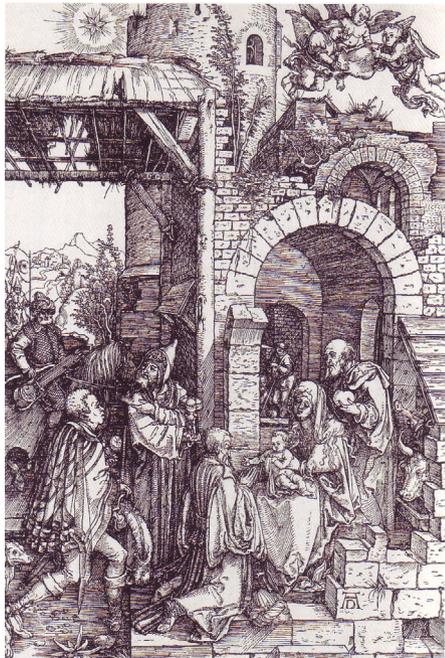


Abb. 192 Albrecht Dürer, Anbetung der Könige, Holzschnitt, 1503



Abb. 193 Albrecht Dürer, Anbetung der Könige, Holzschnitt, 1511

Lösung des Bildschnitzers jedoch nicht darin, Kopien dieser beiden Versionen zu kombinieren, sondern aus bekannten Elementen ein neues Setting zu erschaffen. Auch wurde keine der in den Graphiken dargestellten Figuren in ihrer Haltung oder Kleidung vom Bildhauer treu nachgeahmt. Dieser freie und souveräne Umgang ähnelt demjenigen Schweiggers in den Johannesreliefs, wobei sich die Ergebnisse in technischer und stilistischer Hinsicht voneinander unterscheiden. So ist die Wiener *Anbetung der Könige* nicht nur in flacherem Relief gearbeitet, vor allem die im Verhältnis zum Bildraum viel kleineren Figuren sorgen für eine vollkommen andere Wirkung. Allerdings kann das Relief aufgrund seiner unsicheren Datierung in die Zeit um 1600 nur bedingt als Vergleichsbeispiel dienen.

Im Unterschied zu diesem und anderen ins 17. Jahrhundert datierten Reliefs, die sich auf Dürer-Graphiken beziehen, zeichnen sich Schweiggers Arbeiten jedoch nicht nur durch einen höheren Grad an Komplexizität im Umgang mit den Vorlagen und eigenständige, in sich harmonische Bildgestaltungen aus. Vor allem aber die Integration aktueller Bezüge ist in anderen Reliefs dieser Zeit nicht anzutreffen.

Erweitert man das Vergleichsfeld hingegen um Reliefs, die sich nicht auf graphische Vorlagen Albrecht Dürers stützen, wird ersichtlich, dass auch das Interesse anderer zeitgleich zu Schweigger wirkender Kleinplastiker keineswegs auf Graphik des 16. Jahrhundert beschränkt war, sondern sich auf ein breites Spektrum an Bildvorlagen erstreckte. So etwa diente dem um 1650 von einem flämischen Kleinplastiker geschnitzten Relief mit der *Anbetung der Könige* ein Kupferstich Nicolaas Lauwers nach Peter Paul Rubens' Hochaltarbild für die Kapuzinerkirche in Tournai (1618/20) als Vorbild (Abb. 194 und 195).⁹¹⁵ Eine *Verkündigung an Maria* des fränkischen Elfenbeinschnitzers Adam Lenckhardt orientiert sich an einem themengleichen Stich von Crispijn de Passe (Abb. 196 und 197).⁹¹⁶ Wie Sabine Haag nachweisen konnte, rekurriert das Georg Pfründt zugeschriebene Relief mit der Darstellung von *Ceres und Bacchus bei Venus* (Abb. 51) auf graphische Blätter aus dem Kreis der rudolfischen Hofkünstler in Prag um Bartholomäus Spranger und Hendrick Goltzius.⁹¹⁷

Für die Bildschnitzer der 1640er und 1650er Jahre gehörte die Auswahl, Kombination und Abwandlung graphischer Vorlagen also zur üblichen Praxis und war nicht auf Dürer-Graphik beschränkt. Die zugrundeliegende künstlerische Technik, die *electio*, war bereits in der antiken Anekdote über den Künstler Zeuxis beschrieben worden und gehört seit ihrer Aufnahme durch Leon Battista Alberti zu den wiederkehrenden Topoi der neuzeitlichen Kunstliteratur.⁹¹⁸ Im Folgenden sei kurz skizziert, in welchen Kontexten die Auswahl von Vorlagen

915 Anonymer Künstler, flämisch, um 1650, Elfenbein, 59 × 34 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. KK 3791. Als Vorbild diente: Nicolaas Lauwers nach Peter Paul Rubens, *Anbetung der Könige*, 1620–1652; vgl. Haag 2007, S. 98 f.

916 Adam Lenckhardt, *Verkündigung an Maria*, Elfenbein, 9,9 × 10,1 cm; Sammlung Reiner Winkler, Inv.-Nr. W. 54; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 2011, Kat.-Nr. 1 (Maraike Bückling).

917 Georg Pfründt, *Ceres und Bacchus bei Venus*, um 1640/50, Elfenbein, 36,2 × 26 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. KK 3665; vgl. Haag 2007, S. 92 f.

918 In der von Cicero in *De inventione* (2.1. 1–3) in Bezug zur Rhetorik gesetzten und von Plinius d. Ä. in der *Naturalis historia* (XXXV, 64) weiterverbreiteten Anekdote wählte der Künstler Zeuxis für ein Bildnis der Helena die fünf schönsten Jungfrauen aus und bildete von jeder ihr jeweils schönstes Körperteil nach. Demzufolge war vollendete Schönheit an einer Person in der Natur nicht anzutreffen und wurde die Auswahl guter Vorbilder zur entscheidenden Leistung des Künstlers erhoben, siehe Lehmann/Petri 2012, S. 2. Für die Wiedergabe der Anekdote bei Leon Battista Alberti siehe Alberti (Ed. Bätschmann/Schäublin 2000), S. 168 f. (De Statua 17) und S. 300 f. (De Pictura 56).



Abb. 194 Flämisch (?), Die Anbetung der Könige, Elfenbein, um 1650, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 195 Nicolaas Lauwers nach Peter Paul Rubens, Anbetung der Könige, Kupferstich, 1620–1652



Abb. 196 Adam Lenckhardt, Verkündigung an Maria, Elfenbein, 1633, Sammlung Reiner Winkler



Abb. 197 Magdalena van de Passe nach Crispijn de Passe, Verkündigung an Maria, Kupferstich, 1610–1638

in kunsthistorischen Texten des 16. und 17. Jahrhundert thematisiert wurde, und mit welchen Herausforderungen für den Künstler sie verknüpft waren.

Die früheste Bezugnahme auf die antike Anekdote in deutscher Sprache ist in Dürers Aufzeichnungen für sein Lehrbuch der Malerei anzutreffen:

„Dorum so thut nott, wiltw ein gut bild machen, das dw van etlichen das habbt nimest, van anderen dy prust, arm, pein, hend und füs, also durch alle glidmas alle art ersuchest.“⁹¹⁹

Auch in späteren Texten wurde der hohe Stellenwert des Auswählens, fragmentarischen Kopierens und Neukombinierens für den Lehrling hervorgehoben.

Klaus Irles Analyse der Maler-Praxis des 16. Jahrhunderts hat vor Augen geführt, dass so prominente Künstler wie Raffael, Vasari oder Rubens die *electio* von Vorbildern praktizierten, wobei sich in vielen Fällen eine Spezialisierung auf einen einzelnen Maler beobachten lässt.⁹²⁰ Wie Irle nachwies, war die *imitazione d'altrui* in einigen Fällen vom Auftraggeber dezidiert gefordert oder kann mit dem Bestimmungsort erklärt werden.⁹²¹ Mitnichten wurde diese Form der Nachahmung als Zeichen schöpferischen Unvermögens angesehen, vielmehr galt sie als Ausweis hoher künstlerischer Qualität, wie zahlreiche Äußerungen zu konkreten Beispielen belegen, die von zeitgenössischen Autoren wie Giorgio Vasari, Giovanni Paolo Lomazzo, Franco und Ludovico Dolce stammen.⁹²²

Als separates Phänomen sah man das Zitatwesen an, unter der die Entlehnung von *invenzioni* verstanden wurde.⁹²³ Die Wahl und Anzahl der Vorbilder seien am *ingenio* des Künstlers auszurichten. Vasari unterschied beispielsweise zwischen begabten Malern wie Raffael, die zur Nachahmung großer Künstler fähig waren, und Malern wie Battista Franco und Pontormo, denen dieses Talent fehlte.⁹²⁴ Ein Talentmangel äußerte sich entweder in einer pedantischen, akribischen Nachahmung, welche die Anstrengung des Imitierenden offenlegte⁹²⁵, oder in einer zu kleinteiligen und unüberlegten *electio*, wie folgende Äußerung Lomazzos unterstreicht:

„Certi pittori, che rubbano una mano del Mose di Michelangelo, un panno d'una stampa, un piede die Apolline, una testa di Venere, cose impossibili che convegnano tutte insieme.“⁹²⁶

Auch Karel van Mander empfahl in seinem Lehrgedicht *Grondt der edel vry schilder-const*, das er dem 1604 publizierten *Schilder-Boeck* voranstellte, Malern in Ausbildung das Nachahmen. Wie Strophe 46 des ersten Teils des *Grondt* sehr bildhaft schildert, sollten sie Motive aus mehreren Kunstwerken frei wählen und kombinieren:

919 Zit. n. Lehmann/Petri 2012, S. 2.

920 Irle 1997, S. 220.

921 So wurden beispielsweise in Caraccis Gewölbefresken der Galleria Farnese Werke aus dem Besitz der Farnese zitiert; vgl. ebd., S. 222.

922 Ebd., passim.

923 Ebd., S. 219.

924 Ebd., S. 191.

925 Ebd., S. 223.

926 Lomazzo, S. 249, zit. n. Irle 1997, S. 193.

„Dies hörend, o Jünglinge, betretet rasch / den Weg der Arbeit, denn das Ende ist süß / Malt, zeichnet, kritzelt, beschmutzt frisch einen Teil Papier, / wovon ihr gewöhnlich viel habt. / Stehlt Arme, Beine, Hände, Füße, / es ist hier nicht verboten; die, die wollen, müssen / den Rapiamus gut spielen. / Gut gekochte Rüben geben eine gute Suppe.“⁹²⁷

Wie Hessel Miedema betonte, habe sich die Empfehlung jedoch nur an junge Künstler gerichtet.⁹²⁸ Fortgeschrittene Künstler müssten auch andere Fähigkeiten wie Erfundungsgeist, *invenzione*, und Erinnerungsvermögen, *memoria*, entwickeln:

„Die Erfindung muss von Jugend auf auch mitwachsen, sonst könnten wir schwerlich komponieren oder wir müssten uns nach den Schatzkästen anderer umsehen. Wir müssen auch auf Proportion Acht geben, wenn wir vergrößern und verkleinern wollen. Besonders müssen wir das, was wir zeichnen gut im Kopf behalten, denn seht, Memoria ist die Mutter der Musen.“⁹²⁹

Die *imitazione d'altrui*, im *Schilder-Boeck* als „het repen“ bezeichnet, wurde somit als wichtiger Teil des künstlerischen Lernprozesses angesehen, jedoch nicht als empfehlenswerte Praxis für den fertig ausgebildeten Künstler.⁹³⁰

Wie Caecilie Weissert dargelegt hat, fand nur wenige Jahrzehnte nach Manders Publikation ein radikaler Wandel in der Bewertung des künstlerischen Zitierens und Kopierens statt.⁹³¹ In der 1642 in Leiden erschienenen Schrift *Lof der Schilder-Konst* diskutierte der niederländische Maler, Stecher und Kunstschriftsteller Philips Angels (1618–1664), inwiefern die Nachahmung des Stils von Werken anderer Künstler und das Entlehnen von Motiven rechtmäßig seien.

927 Grondt I, Strophe 46, zit. n. Mander 1606 (Ed. Hoecker 1916), S. 37. Im Original heißt es:

„Dit hoorend, o Jonghers, treedt als den radden
Den wegh des arbeydts, want t'eynd' is besoeten,
Schildert, teyckent, crabbelt, wilt vry becladden
Een deel Pampiers, als die geeren veel hadden,
Steelt armen, beenen, lijven, handen, voeten
T'is hier niet verboden, doe willen, moeten
Wel spelen Rapiamus personnage,
Wel ghecoockte rapen is goe pottage.
Steelt armen, beenen, lijven, handen, voeten
T'is hier niet verboden, doe willen, moeten
Wel spelen Rapiamus personnage,
Wel ghecoockte rapen is goe pottage.“

928 Miedema 1973, S. 662.

929 Grondt II, Strophe 16, zit. n. Mander 1606 (Ed. Hoecker 1916), S. 61. Der Hinweis auf diese Strophe bei Miedema 1973, S. 662. Im Original:

„Iuenty van jonghs moet oock med' opwassen,
Anders wy qualijck ordineren soudn,
En moesten dan om sien naer anders cassn,*
Wy moeten oock op property wel passen,
Als wy vergrooten, oft vercleenen wouden,
En sonderlingh moesten wy wel onthouden,
T'ghene wy teecken om worden vroeder,
Want siet, Memoria is de Muses Moeder.“

930 Vgl. Miedema 1973, S. 662.

931 Vgl. Weissert 2005, passim.

Anders als Van Mander betrachtete Angels jedoch nicht die Situation des Lehrlings, sondern des fertig ausgebildeten Malers. Um positiv bewertet zu werden, müssten zwei Kriterien erfüllt sein: Erstens seien die Anleihen nahtlos in die eigene Komposition zu integrieren, so dass sie nur mit Mühe entdeckt werden können.⁹³² Zweitens solle das angeeignete Motiv kaum verändert werden. Auf diese Weise verschönere der Künstler, der das Zitat eines anderen Werks anwende, sein eigenes Werk und ehre den Künstler, den er zitiere.⁹³³ Dies gelinge jedoch nur dann, wenn er einen neuen Kontext für das finde, was er entlehnt habe und wo es unabhängig sein könne, das heißt wiedererkennbar, aber gleichzeitig eingebettet in eine neue schlüssige Struktur.⁹³⁴ Dies setze einen einheitlichen Stil voraus, der sich von demjenigen des Vorbilds unterscheiden müsse.⁹³⁵

Georg Schweiggers Johannes-Reliefs entsprechen mit ihrer Aneignung von Motiven aus der Dürer-Graphik, die der Bildhauer in eine aktuelle Formensprache übersetzte und innerhalb neuer Kompositionen platzierte, genau Angels Ideal und heben sich damit von den anderen zuvor gezeigten Reliefs ab, die ebenfalls Dürer-Motive integrieren. Jene waren entweder nicht überzeugend in eine neue Struktur eingebettet, wie im Fall des Ölberg-Reliefs, oder zu stark verändert wie im Münchener Relief der *Anbetung* gesehen. Freilich kann nicht davon ausgegangen werden, dass Schweigger Angels Text bekannt war. Auch konnten zeitnahe Schriften in deutscher Sprache, die sich explizit mit Aspekten des Nachahmens und Kompilierens auseinandersetzten und über die sich der Diskurs an Schweigger vermittelt haben könnte, bislang nicht ausfindig gemacht werden. Doch belegen zeitgleich entstandene Arbeiten der Nürnberger Maler Michael Herr und Paul Juvenel, dass die Auswahl und Verbindung von Elementen unterschiedlichen zeitlichen und geographischen Ursprungs in der Nürnberger Kunstpraxis ein Thema von Bedeutung war.⁹³⁶

Auch wenn für Schweigger kein Aufenthalt in München belegt ist, sei in diesem Zusammenhang auf die mit Georg Vischer assoziierten gemalten Dürer-Capriccios hingewiesen, die einen vergleichbar souveränen Umgang mit ihren Vorlagen offenbaren. Gisela Goldberg hat in der von ihr kuratierten Münchener Dürer-Renaissance-Ausstellung im Jahr 1971 darauf aufmerksam gemacht, dass die *Zwölf Apostel* aus zwei Werken Dürers kompiliert sind, den *Vier Aposteln* und den Aposteln der Mitteltafel des *Heller-Altars* (Abb. 198–200).⁹³⁷ Da sich beide Dürer-Gemälde ab 1627 im Besitz des Kurfürsten Maximilians I. von Bayern befanden, ist davon auszugehen, dass die *Zwölf Apostel* frühestens in diesem Jahr von einem Künstler gefertigt wurden, der Zugang zur Sammlung hatte.⁹³⁸ Neben dieser konzeptuellen Neuschöpfung aus mehreren Dürer-Vorlagen hat sich mit der Münchener *Kreuztragung* auch ein Beispiel

932 Weissert 2005, S. 583 f.

933 Ebd., S. 584.

934 Ebd.

935 Die Nachahmung des Stils sei dagegen nur bei exakten Kopien vollständiger Kompositionen erlaubt, vgl. ebd.

936 Während bei Michael Herr vor allem Bezugnahmen auf italienische und niederländische Graphiken festgestellt werden konnten, beispielsweise von Marcantonio Raimondi (vgl. Gatenbröcker 1995, Kat.-Nr. Z 16 und Z 17) und Christijn de Passe (Z 20), sowie auf eigene Zeichnungen nach Gemälden Veroneses, Tizians und Adam Elsheimers, die Herr während seines Italien-Aufenthalts angefertigt hatte, lassen sich bei Juvenel auch Beispiele finden, in denen konkrete Dürer-Gemälde zitiert oder die Raumarchitektur von Stichen Dürers übernommen wurden; vgl. auch S. 49 dieser Arbeit.

937 Unbekannter Maler des 17. Jahrhunderts, *Zwölf Apostel*, Leinwand, 254,5 × 204,5 cm; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 1412; vgl. Ausst. Kat. München 1971, Kat.-Nr. 12 und Grebe 2013, S. 252.

938 Tatsächlich kann die Provenienz nicht über das Jahr 1770 hinaus zurückverfolgt werden; vgl. Ausst. Kat. München 1971, Kat.-Nr. 12.

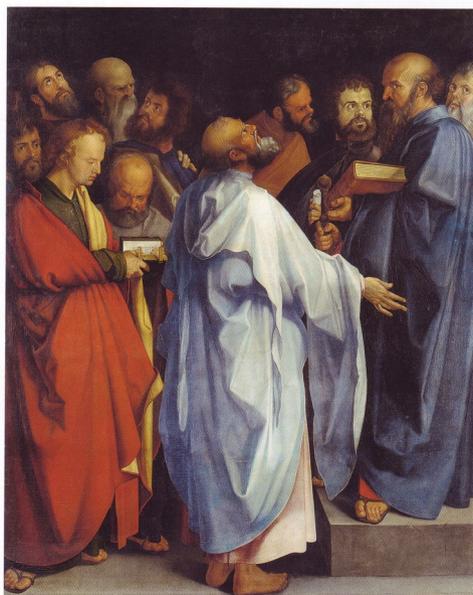


Abb. 198 Münchener Maler des 17. Jahrhunderts (Georg Vischer ?), Zwölf Apostel, Ölgemälde auf Holz, nach 1627, München, Alte Pinakothek



Abb. 199 Albrecht Dürer, Apostelbilder, Ölgemälde auf Holz, 1526, München, Alte Pinakothek



Abb. 200 Jost Harrich, Kopie der Mitteltafel des Heller-Altars nach Albrecht Dürer, Ölgemälde auf Holz, 1612, Frankfurt, Historisches Museum



Abb. 201 Georg Vischer (?), Kreuztragung, Ölgemälde auf Holz, um 1630/40, München, Alte Pinakothek



Abb. 202 Albrecht Dürer, Zehntausend Märtyrer, Holzschnitt, um 1496

erhalten, das Elemente aus Graphiken Dürers mit denjenigen anderer Künstler, darunter Hans Bol, Tizian und Guido Reni, vereint (Abb. 201).⁹³⁹ Während die Bildkomposition auf Dürers Holzschnitt der *Zehntausend Märtyrer* basiert (Abb. 202), greifen andere Motive Elemente von Zeichnungen und Gemälden auf, die damals in der Kammergalerie aufbewahrt wurden, wie beispielsweise die Veronikafigur, die auf eine Kopie von Guido Renis *Heiliger Magdalena* zurückgeht.⁹⁴⁰ Da sich Vischer Ende der 1620er Jahre in Nürnberg aufhielt, um mehrere Kopien von Gemälden Dürers anzufertigen, ist denkbar, dass hier ein Gedankenaustausch zwischen dem Münchener Maler und Protagonisten des Nürnberger Kunstbetriebs stattfand, wobei Schweigger zu diesem Zeitpunkt noch sehr jung war.⁹⁴¹

Als Ausblick sei in diesem Kontext auf die Praxis verwiesen, die Joachim von Sandrart einige Jahrzehnte später im Umgang mit seinen Text- und Bildquellen in der *Teutschen Academie* (Nürnberg 1675–80) anwendete. Sandrart griff für seinen Text auf eine große Fülle älterer und aktueller Texte von Autoren unterschiedlicher Herkunft zurück, ließ sie – teilweise zum ersten Mal überhaupt – ins Deutsche übersetzen und kombinierte sie in freier Weise neu oder

939 Georg Vischer (?), Kreuztragung, um 1630/40, Ölgemälde auf Holz; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 635; vgl. siehe Ausst. Kat. München 1971, Kat.-Nr. 19 und Grebe 2013, S. 248–251.

940 Vgl. Grebe 2013, S. 250 f.

941 So fertigte Georg Vischer die Kopien der *Vier Apostel* an, bevor die Originale nach München verbracht wurden, vgl. auch S. 57 dieser Arbeit.

fügte eigene Kommentare ein.⁹⁴² Besonders deutlich wird Sandrarts Vorgehen auch in den Kupferstichen und Radierungen der *Teutschen Academie*, in denen Figuren aus unterschiedlichen Quellen aufgegriffen, kombiniert und umgedeutet werden.⁹⁴³ Sandrart selbst hat diese Arbeitsweise nicht kommentiert oder kritisch reflektiert, doch wurde sie von Zeitgenossen offenbar sehr geschätzt, was nicht zuletzt durch seine Aufnahme in die *Fruchtbringende Gesellschaft*, die damals größte deutsche Sprachgesellschaft, im Jahr 1676 verbürgt ist.⁹⁴⁴

6.5 Entstehungskontext und Adressatenkreis

Doch wie verhalten sich die zahlreichen werkimmanenten Hinweise auf einen gelehrten und internationalen Adressatenkreis nun zu den Kenntnissen über die frühe Provenienz der kleinteiligen Arbeiten Schweiggers, die aus schriftlichen Quellen gewonnen werden können? Können sie die Vermutung stützen, dass der Bildhauer gezielt für einen ausländischen Kunstmarkt und fürstliche Sammler produzierte?

Es ist bereits bei der Vorstellung der untersuchten Objektgruppen in Kapitel 3 darauf hingewiesen worden, dass sich keine zeitgenössischen Dokumente erhalten haben, die über den Kontext, in welchem die Medaillons und die Steinreliefs hergestellt wurden, Auskunft geben würden. Zwar existieren in Sammlungsinventaren einige wenige Einträge, die zu Schweiggers Lebzeiten datieren, doch verzeichnen diese weder Schweiggers Namen noch enthalten sie Informationen darüber, ob die Arbeiten als Schenkungen oder als Ankäufe in die Sammlung gelangten.

Zwei zeitgenössische Berichte liefern jedoch zumindest Anhaltspunkte zum Entstehungskontext und Adressatenkreis der Steinreliefs. So schrieb der Nürnberger Künstlerbiograph Andreas Gulden (1606–1683) in der Vita Georg Schweiggers seiner bis 1660 verfassten Fortsetzung der von Johann Neudörffer begründeten *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten*, dass die Reliefs für hohe Preise an ausländische Kunden verkauft worden seien.⁹⁴⁵ Einen Hinweis auf eine bestimmte geographische Region oder konkrete Personen lieferte er dabei nicht. Etwas aussagekräftiger ist die Schweigger-Vita im 1675 herausgegebenen zweiten Teil der *Teutschen Academie* des deutschen Malers und Kunstschriftstellers Joachim von Sandrart. Darin heißt es, der Autor sei bei einer Auktion in Amsterdam so überzeugt von der Qualität zweier Tafeln mit der Geburt Johannes des Täufers gewesen, dass er mitgeboten habe.⁹⁴⁶ Jedoch gibt auch Sandrart, der in den Jahren 1637 bis 1645 in Amsterdam lebte und sich in dieser Zeit vor

942 Die Identifizierung und Visualisierung der Text- und Bildquellen von Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie* war eines der Ziele von Sandrart.net, einem in den Jahren 2007–2012 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierten Forschungsprojekt, vgl. <http://www.sandrart.net/de/projekt/> (Zugriff vom 10.12.2021).

943 Zu Sandrarts kompilierender Methode in den Bildtafeln siehe Schreurs 2007, Thimann 2007, Schreurs 2010 a, insbesondere S. 239–253, Schreurs 2010 b, S. 250 und Ott 2012.

944 Vgl. Schreurs 2010 a, Kap. 2.1.1. Erste Kontakte und Aufnahme 1676.

945 Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828), S. 245: „Machte bei seinen jüngern Jahren ganze Historien von kleinen Figuren, halb rund in Stein, die an Ausländische in sehr hohem Werth verkaufft worden.“

946 TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 353: „Seine erste Werke hab ich zu Amsterdam gesehen/ da er in zweyen steinernen Täffelein die Geburt S. Johannis des Tauffers/ mit allen zugehörigen Personen in Bildern einer Spannen hoch/ so zierlich/ wol und fleißig vorgestellt/ daß ich dergleichen Arbeit in Stein niemals gesehen/ dannhero auch in einem Ausruff daselbst/ durch die Mänge der Liebhabere/ derselben auf 300. und 400. Gulden getrieben worden.“, zit. n. Sandrart 1675–80 (Online-Ed. 2012), <http://ta.sandrart.net/-text-581,22.04.2022>.

allem als Porträtist und Kunstvermittler betätigte,⁹⁴⁷ keine genaueren Informationen über den Zeitpunkt oder den Ort der Auktion an.⁹⁴⁸

Im Folgenden sollen die heute bekannten Informationen zur Provenienz der Reliefs dahingehend geprüft werden, inwiefern sie die Angabe der zeitgenössischen Biographen, Schweigger habe seine Reliefs an ausländische Käufer adressiert, stützen oder konkretisieren können. Angesichts der gemäßigten Auftragslage während des Dreißigjährigen Krieges und der traditionell guten internationalen Vernetzung des Nürnberger Kunstbetriebs scheint die Vorstellung, dass der Bildhauer kleinformatige Objekte gezielt für den Export herstellte, grundsätzlich naheliegend.⁹⁴⁹ Doch reicht dies nicht als Erklärung dafür aus, dass die Mehrheit von Schweiggers Reliefs – ausgenommen sind das Londoner Relief mit der *Geburt und Namengebung des Johannes*, das Hamburger *Kephalos und Prokris*-Relief und die *Heimsuchung Mariens* in Brügge – sowie die fünf für Schweigger gesicherten Bronzemedailleurs heute in den Nachfolgeinstitutionen fürstlicher Sammlungen aufbewahrt werden. Weiterhin gilt es Sandrarts Hinweis auf den Verkaufsort Amsterdam weiter nachzugehen, vor allem nach dem Befund, dass Schweiggers Reliefs stark von niederländischer Kunst beeinflusst sind. Produzierte der Nürnberger Bildhauer möglicherweise gezielt für den niederländischen Kunstmarkt?

Von den beiden bei Sandrart erwähnten Reliefs mit der *Geburt Johannes des Täufers* lässt sich heute nur noch eines nachweisen. Es handelt sich um diejenige Arbeit, die 1824 durch eine Schenkung von Richard Payne Knight in die Sammlungen des British Museum gelangte, wo sie bis heute aufbewahrt wird (Kat. S 5). Dazu, wo und unter welchen Umständen der 1750 geborene Kunstsammler das Relief erworben hatte, ist bislang kein Dokument bekannt geworden.⁹⁵⁰ Jedoch findet sich 1988 bei Christian Theuerkauff der Hinweis, Knight habe das Relief Ende des 18. Jahrhunderts als Arbeit Albrecht Dürers erworben.⁹⁵¹ Zwar blieb Theuerkauff einen Quellennachweis schuldig, doch erscheint naheliegend, dass er seine Aussage auf Mary Heatons 1870 veröffentlichte Dürer-Monografie *History of the Life of Albrecht Dürer* stützte, in der das Londoner Johannes-Relief ausführlich gewürdigt wurde. Darin heißt es:

„It was acquired by Payne Knight in the Netherlands about the end of the last century for the sum of 500 l., and was bequeathed by him to the British Museum with the rest of his art collection.“⁹⁵²

Jüngst entdeckte Christian Tico Seifert im persönlichen Exemplar von William Bell Scotts 1869 publizierter Monographie *Albert Durer. His Life and Works* eine handschriftliche Anmerkung des Autors, die besagt, Payne Knight habe das Relief Ende des 18. Jahrhunderts für die Summe

947 Vgl. Klemm 2005.

948 Dies macht er nur im Fall der am 9. April 1639 stattgefundenen Auktion der Kunstsammlung von Lucas van Uffelen (1580–1637), bei der er versuchte, Raffaels Bildnis des Baldassare Castiglione zu ersteigern, vgl. TA 1675, I, Buch 3 (Malerei), S. 55, <http://ta.sandrart.net/-text-142>, 22.04.2022.

949 Zum Nürnberger Kunstbetrieb während des Dreißigjährigen Krieges siehe S. 48 f.

950 Zu Knights Sammlung siehe den von Nicholas Penny und Michael Clarke herausgegebenen Ausst. Kat. Manchester 1982, zu Schweiggers Relief im British Museum ebd., Kat.-Nr. 70, S. 145. Der Katalog befasst sich vornehmlich mit der Bedeutung Knights als Sammler antiker Kunst, Zeichnungen sowie Gemälden alter Meister. Dabei fällt Knights große Vielseitigkeit und Breite an Interessen und Sammlungsgegenständen auf. Ein Hinweis darauf, worin sein Interesse für Dürer begründet liegen könnte, konnte bislang nicht ausgemacht werden.

951 Vgl. Theuerkauff 1988 a, S. 70.

952 Heaton 1870, S. 238 f.

von 500 Pfund in Amsterdam erworben.⁹⁵³ Weder Heaton noch Scott liefern einen Beleg für ihre Aussage. Die Frage, ob sich die von Heaton und Scott geäußerten Berichte über einen Ankauf des Reliefs in den Niederlanden auf Sandrarts *Teutsche Academie* stützen oder auf eine weitere, heute nicht mehr nachweisbare Quelle, muss daher offen bleiben.⁹⁵⁴ Auch wenn bei Scott die präzisere Angabe des Kauforts Amsterdam (Heaton schreibt lediglich Niederlande), darauf hindeutet, dass den beiden Autoren unterschiedliche Quellen vorlagen, ist nicht auszuschließen, dass Scotts undatierte handschriftliche Notiz auf Heatons Bericht basiert.⁹⁵⁵

Auch für das Relief mit der *Heimsuchung Mariens*, das heute im Grootseminarie Ten Duinen in Brügge aufbewahrt wird (Kat. S 7), existieren Hinweise, dass es bereits kurze Zeit nach seiner Entstehung ins Ausland gelangt sein könnte. Eine lateinische Inschrift, die der britische Kunsthistoriker William Henry James Weale (1832–1917) in der dritten Auflage seines Reiseführers *Bruges et ses Environs* von 1875 im Zusammenhang mit dem Relief zitiert, besagt, dass ein gewisser Engelbert van der Woude es der Brügger Abtei Ten Duinen im Jahr 1714 überlassen habe.⁹⁵⁶ Zwar macht Weale keine genaueren Angaben dazu, wo die Inschrift angebracht war und es kann heute nicht mehr nachvollzogen werden, wo sie sich befunden haben könnte, doch besteht kein Anlass, den Hinweis nicht ernst zu nehmen.

Zu Engelbert van der Woude (1644–1721) Leben haben sich Dokumente im Archiv des Grootseminarie Ten Duinen in Brügge sowie im Brügger Stadtarchiv erhalten.⁹⁵⁷ Mehrere Quellen bestätigen die in der von Weale zitierten Inschrift gemachte Angabe, Engelbert van der Woude sei zum Zeitpunkt der Schenkung ehemaliger Prior gewesen.⁹⁵⁸ Der Anlass seiner Schenkung dürfte das 50. Jubiläum seiner Professio gewesen sein.⁹⁵⁹

Van der Woude war 1666 in das Kloster Ten Duinen eingetreten, das sich damals noch im 45 Kilometer von Brügge entfernten Koksijde befand, und hielt bis zu seinem Tod 1721 verschiedene Funktionen inne.⁹⁶⁰ Er stammte aus einer wohlhabenden Brügger Familie, wie aus der Übersicht über den Güterbestand hervorgeht, die anlässlich seines Eintritts in das Kloster aufgestellt wurde und heute im Stadtarchiv Brügge aufbewahrt wird.⁹⁶¹ Das umfang-

953 „Bequeathed by Pane Knight to the Museum. He bought it in Amsterdam for £ 500.“, vgl. Scott 1869, Exemplar der British Library London, Sign. C.61.b.8, S. 229, handschriftliche Anmerkung zit. n. Seifert 2013, S. 1067, Anm. 51.

954 Auch in den Museumsunterlagen haben sich keine Angaben über Knights Ankauf erhalten, freundliche Mitteilung von Dora Thornton vom British Museum.

955 Zum Verhältnis von Scotts und Heatons fast zeitgleich erschienenen Publikationen siehe Seifert 2013, S. 1066.

956 Weale 1875, S. 218. Die dort zitierte Inschrift lautet: „Pro monasterio suo Dunensi procuravit hanc imaginem Fr. Engelbertus van der Woude Exprior Dunensi nona Ianuarii anni 1714. Requiescat in pace.“

957 Brügge, Stadsarchief: „Doo-, Trouwen en Begraafboeken, Nr. 48: „12 October 1644 baptisatus est Ingelbertus Ignatius filius M(agist)ri Adriani wander Woude et Jacobae Davis coniugum, susceptoribus Ingelberto Stoet et xxxv van Mourisse“. Archief Grootseminarie Brugge, 134/58 bis, Necrologium Dunense. Hierin heißt es in einem Eintrag zum Jahr 1721: „6 Juny oblit Brugis in infirmitorio nonnus Engelbertus Van der Woude Jub.: rentarius et quondam prior, aetat. 78, prof. 56, sac. 52, jubil. 6.“

958 Neben dem Nekrolog (siehe Anm. 957) handelt es sich dabei um ein um 1740 erstelltes Verzeichnis, aus dem hervorgeht, dass Van der Woude von 1705–1710 Prior war; vgl. Archief Grootseminarie Brugge, *Handschriften*, 163/88, f. 314v. Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Jan Van Acker.

959 Archief Grootseminarie Brugge, *Ten Duinen-Ter Doest*, B2771, 18 juni 1714. Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Jan Van Acker.

960 Zur Geschichte des Klosters mit einem Verzeichnis der relevanten Quellen und Ausführungen zu den aus ihm hervorgegangenen Gelehrten, Künstlern und Äbten siehe *Monasticon belge*, hrsg. vom Centre national de recherches d'histoire religieuse, Teil 3 Province de Flandre Occidentale, Bd. 2, Liège 1966, S. 354–445 (Abbaye des Dunes, à Koksijde et à Bruges).

961 Brügge, Stadsarchief, Staten van goed, 2de reek, Nr. 5939, 1666.

reiche Dokument, in dem neben allen Besitztümern wie Immobilien und Grundstücken auch regelmäßige Einnahmen sowie Zahlungsverpflichtungen erfasst wurden und die für den Eintritt in die Abtei zu leistenden Ausgaben für Studium, Mobiliar und Kleidung detailliert aufgeführt sind, enthält jedoch keinen Hinweis auf den Besitz von Kunstwerken.⁹⁶² Somit scheint van der Woude erst während seiner Zeit in der Abtei in den Besitz des Reliefs gelangt zu sein und darüberhinaus weitere Kunstwerke gesammelt zu haben, wenn man seinem Lebenslauf Glauben schenken möchte, den der Brügger Künstlerbiograf Pieter Le Doulx Ende des 18. Jahrhunderts verfasste.⁹⁶³ Darin heißt es, dass der Mönch als Miniaturmaler tätig gewesen sei und einen großen Schatz an Kunstwerken besessen habe.⁹⁶⁴ Wie er in den Besitz dieser Werke gelangte und wie sich dies mit dem eigentlich besitzlosen Leben eines Mönches vereinbaren ließ, ist unklar. Bekannt ist hingegen, dass sich van der Woude in einem sehr kunstaffinen Umfeld bewegte.⁹⁶⁵ Die konkreten Umstände, unter denen der Mönch in den Besitz des Reliefs gelangte, bleiben jedoch im Dunkeln. Da das Thema der *Heimsuchung Mariens* im Besitz eines Mönches eher ungewöhnlich erscheint, könnte man die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass das Relief ursprünglich einer seiner beiden Schwestern, die Maria hießen, gehörte und nach deren Tod in Engelberts Besitz kam. Diese Annahme lässt sich bislang jedoch nicht erhärten.⁹⁶⁶ Auch wenn also heute nicht mehr geklärt werden kann, wann genau und auf welchem Weg das Relief nach Flandern kam, ist nicht auszuschließen, dass es bereits früher, eventuell unmittelbar nach seiner Entstehung, in die Region vermittelt wurde.

Schließlich sei ein Blick auf die heute konstruierbare Provenienz von Schweiggers kleinplastischen Werken in den Sammlungen in Wien und in Braunschweig geworfen.

Das 1643 gearbeitete Medaillon-Porträt Kaiser Ferdinands III. aus Solnhofener Stein (Kat. S 8) ist der früheste Hinweis für einen Kontakt des Bildhauers mit dem Kaiserhaus, auch wenn das Relief erst 1753 im Besitz der Habsburger verbürgt ist, wie Marquard Herrgotts Erwähnung und Abbildung in der *Nummotheca Principium Austriae* belegt (Abb. 203). Hans Weihrauch zog in Erwägung, dass es sich bei dem Relief um das Modell für eine repräsentative Medaille gehandelt haben könnte, deren Ausführung Christoph Ritter als Auftragsarbeit für den kaiserlichen Hof vornahm.⁹⁶⁷ Zusammen mit drei Johannes-Reliefs des Kunsthistorischen Museums Wien (Kat. S. 9, S 10 und S 13) befand es sich ursprünglich in der von Erzher-

962 Für die freundliche Unterstützung bei meinen Recherchen im Brügger Stadtarchiv danke ich Noël Geirnaert.

963 Pieter Le Doulx: *Levens der konst-schilders, konstenaers en konstenaeressen. Soo in't schilderen beeld-houwen als ander konsten de welke van de Stadt van Brugge gebooren syn, ofte aldaer hunne konsten geoeffent hebben; verrykt met veel aenmerkeyke en historyke aenteekeningen, getrokken uyt verscheyde chryvers, hand-schriften en andere bewys-stukken opgesteld door P: Le Doulx*, Brügge, Stadsarchief, Ende 18. Jahrhundert, collectie Handschriften (reeks 539 van het Oud Archief), hs. 18 en Archief van de Academie nr. 230 (reeks 409 van het Oud Archief), ein nach Künstlern durchsuchbares Digitalisat des Manuskripts ist verfügbar unter: <https://erfgoedbrugge.be/pieter-le-doulx-vermaarde-bruggelingen/> (Zugriff vom 10.12.2021).

964 „Hij was een bijzonder minnaar der schilderkonste en heeft veel schone stukken gemaakt, namenlijk in miniature, bezittende eenen grooten schat van uitnemende konststukke“, zit. n. Le Doulx, S. 222.

965 So war etwa im Jahr 1664 der Landschaftsmaler Donatiaan van den Bogaerde (1644–1695) in die Abtei eingetreten und die Maler Jacques d'Arthois (1636–1697) und Balthasar d'Hooghe (1636–1697) fertigten Arbeiten für die Abtei an; vgl. Lobelle-Caluwé 2002.

966 Engelbert hatte eine Schwester namens Maria, die am 18.01.1646 getauft wurde und eine Halbschwester desselben Namens, die am 29.03.1649 getauft wurde. Beide Frauen waren verheiratet, doch nur eine ist in den Brügger Begräbnisbüchern nachweisbar. Sie starb am 23.03.1708.

967 Weihrauch 1954, S. 96.

zog Ferdinand II. (1529–1595) begründeten Sammlung in Ambras⁹⁶⁸ und gelangte erst im 19. Jahrhundert nach Wien. Darüber, wann und unter welchen Umständen die Werke nach Ambras gelangten, sind bislang keine Dokumente bekannt geworden.

Das vierte heute im Wiener Kunsthistorischen Museum aufbewahrte Johannes-Relief, die im Jahr 1648 entstandene *Johannespredigt* (Kat. S 12), wurde dagegen bereits 1659 im Inventar Erzherzog Leopold Wilhelms aufgeführt.⁹⁶⁹ Damit handelt es sich um das früheste heute bekannte schriftliche Zeugnis über den Aufbewahrungskontext einer Arbeit Schweiggers überhaupt. Das Inventar war anlässlich der Errichtung einer Gemäldegalerie in der Wiener Stallburg erstellt

worden, nachdem Leopold Wilhelm aus den Spanischen Niederlanden zurückgekehrt war, wo er während seiner Tätigkeit als Statthalter in den Jahren 1647 bis 1656 eine umfangreiche Kunstsammlung aufgebaut hatte.⁹⁷⁰ Dies deutet darauf hin, dass auch das Relief von Georg Schweigger nicht auf direktem Wege von Nürnberg, sondern über die Niederlande nach Wien gelangt sein könnte. Es haben sich mehrere Briefe des Erzherzogs an seinen Bruder in Wien, Kaiser Ferdinand III., erhalten, in denen er begeistert das reiche Angebot des flämischen Kunstmarkts schildert.⁹⁷¹ Dieses lässt sich teilweise mit der Zerschlagung etlicher englischer Kunstsammlungen nach der Hinrichtung des englischen Königs Karl I. im Jahr 1649 erklären, welche die Ermordung zahlreicher englischer Adelige zur Folge hatte.⁹⁷² In Leopold Wilhelms Briefen an seinen Bruder ist jedoch vornehmlich von Gemälden die Rede, wohingegen Skulpturen und Kunsthandwerk nicht explizit erwähnt werden. Zwar erteilte der Erzherzog auch Aufträge an Bildhauer wie beispielsweise Jérôme Duquesnoy und François Dieussart, die Porträtbüsten von ihm schufen, die größte Aufmerksamkeit scheint er jedoch der Einrichtung einer Gemäldegalerie gewidmet zu haben. Dieser Eindruck wird gestützt von den Rechnungen des Kammerdieners Ebersberg und des Hofpfennigmeisters Mätz sowie von umfangreicher Korrespondenz zu Ankäufen und Schenkungen, die Franz Mareš ausgewertet hat.⁹⁷³ Das besondere Interesse des Erzherzogs für die Malerei bezeugen auch die Galeriebilder, die David Teniers der Jüngere zwischen 1651 und 1653 für ihn ausführte, sowie das Projekt des *Theatrum*



Abb. 203 Abbildung von Schweiggers Medaillonbildnis Kaiser Ferdinands III. (Kat. S 8), in: Herrgott 1753 II, Tf. XXXIV, XXV

968 Zur Geschichte und zu den Beständen der Ambraser Sammlung noch immer grundlegend Schlosser 1978, S. 45–118.

969 Inventar Leopold Wilhelm 14.06.1659, Verzeichnusz der stainenenen, metallenen Statuen, anderer Antiquitäten vndt Figuren, S. 449, Nr. 143:

„Ein Stuckh von Stain geschnitten, warin der heyl. Johannes Baptista in der Wüsten prediget. In einer schwartzen Ramen von einem moderno nürnbergischen Maister, 1 Span 3 Finger hoch vndt braidt 1 Span genaw.“

970 Zu Erzherzog Leopold Wilhelm siehe Schreiber 2004. Zu seinem Wirken als Mäzen und Sammler vor allem Kapitel 6, S. 89–129.

971 Einige Auszüge aus Leopold Wilhelms persönlichen Briefen bei Schreiber 2004, S. 94–96.

972 Schreiber 2004, S. 98 f.

973 Neben Gemälden beziehen sie sich auf Tapeten und Gobelins. Leider hat sich darin kein Hinweis auf das Relief erhalten; vgl. Mareš 1887, S. 343–363.

Pictorium, ein illustriertes Verzeichnis der italienischen Gemälde Leopold Wilhelms.⁹⁷⁴ Über die Frage, auf welchem Weg genau Schweiggers Relief in die Sammlung Leopold Wilhelms gelangte, ob es aus dem Bestand einer zerschlagenen englischen Sammlung, von einem Nürnberger oder lokalen Kunstagenten oder einer Privatperson an Leopold Wilhelm vermittelt oder geschenkt wurde, lässt sich heute nur noch mutmaßen.⁹⁷⁵ Nicht ausgeschlossen werden kann zudem die Möglichkeit, dass Leopold Wilhelm das Relief im Zeitraum zwischen seiner Rückkehr aus den Niederlanden im Jahr 1656 und der Abfassung des Inventars 1659 erwarb. In dieser Zeit unternahm der Erzherzog Reisen in die Bistümer Ölmütz und Breslau und begleitete im Jahr 1658 seinen Neffen Leopold I. auf der Rückkehr von der Kaiserkrönung in Frankfurt,⁹⁷⁶ die auch durch Nürnberg führte, eine Stadt, zu der das Kaiserhaus gute Beziehungen unterhielt.⁹⁷⁷ Verwunderlich bleibt, dass das Relief im Inventar von 1659 als Werk „von einem moderno nürnbergischen Meister“ und nicht mit dem Namen Georg Schweigger verzeichnet ist, obwohl der Bildhauer zuvor bereits eine Bronzebüste des Kaisers (Kat. B 7) gefertigt hatte und dadurch zumindest ab 1656 am Wiener Hof namentlich bekannt war.⁹⁷⁸ Dies lässt sowohl die Möglichkeit, dass die Arbeit vom Bildhauer selbst, beispielsweise als Schenkung, an Leopold Wilhelm herangetragen wurde, als auch die Vorstellung eines Ankaufs vor Ort in Nürnberg eher fraglich erscheinen.

Ein genauerer Blick auf die Sammlungen der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg des Hauses Wolfenbüttel scheint aus dem Grund besonders lohnenswert, weil das Herzog Anton Ulrich-Museum neben zwei signierten Reliefs (Kat. S 6 und S 11) und zwei eigenhändigen Bildnismedaillons Schweiggers (Kat. B 4 und B 5) auch das repräsentativste gemalte Porträt des Bildhauers von Gottfried Kneller besitzt (Kat. P 6).

Während die Bronze-Medaillons mit den Bildnissen Martin Luthers und Erasmus von Rotterdams bereits im Inventar von 1787 Erwähnung fanden, wurden das *Kephalos und Prokris*-Relief und das Relief mit der *Johannespredigt* zum ersten Mal im Inventar des Kunst- und Naturalienkabinetts Herzog Karls I. von 1798 aufgeführt, wobei das *Kephalos und Prokris*-Relief als eine Arbeit Georg Schweiggers verzeichnet ist, das Johannesrelief hingegen als Arbeit Albrecht Dürers. Dafür, dass sich zumindest die *Johannespredigt* schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Schloss Salzdahlum befand, spricht eine Passage in den Reisebeschreibungen von Zacharias Konrad Uffenbach, der 1709 mit seinem Bruder das Schloss besuchte. Wie schon an anderer Stelle betont wurde, dürfte es sich bei dem im sechsten Kabinett erwähnten „Johannes in der Wüsten predigend, von Albrecht Dürer klein in Holz geschnitten“ trotz der abweichenden Materialbezeichnung um das Relief von Georg Schweigger handeln.⁹⁷⁹ Gottfried Knellers Porträt von Schweigger befand sich zu dieser Zeit ebenfalls schon in Salzdahlum, wie die Erwähnung des Gemäldes im Katalogteil von Tobias Querfurts um 1710 veröffentlichter *Kurtze[r] Beschreibung des Fürstl. Lust-Schlusses Saltzdahlum* belegt.⁹⁸⁰

974 David Teniers: *Theatrum Pictorium*, Antwerpen 1660.

975 Zur internationalen Ausrichtung des Nürnberger Kunsthandels siehe Kapitel 2.2 dieser Arbeit, hier besonders S. 44 f.

976 Vgl. Mareš 1887, S. 355 f.

977 1645 besuchte Erzherzog Leopold Wilhelm, 1658 Kaiser Leopold I. die *Bibliotheca Reipublicae Norimbergensis in Monasterio Praedicatorum*, vgl. Jürgensen 2002, S. 19 f.

978 Ein im Hofkammerarchiv erhaltener Rechnungsbeleg aus dem Jahr 1656 dokumentiert die Zahlung von 600 fl. an den Bildhauer; vgl. Kat. B 7.

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

980 Querfurt 1710, fol. C4r.

Zu welchem Zeitpunkt genau vor 1709/10 Schweiggers Werke in die Sammlungen der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg des Hauses Wolfenbüttel gelangten, lässt sich heute allerdings nicht mehr sagen.⁹⁸¹ Für die Möglichkeit, dass sie bereits kurz nach ihrer Entstehungszeit, also in den 1630er/40er Jahren dorthin kamen, sprechen mehrere Argumente: In diesen Jahren wurde das Haus von Herzog August dem Jüngeren regiert (1597–1666, reg. ab 1635), der mit einer großen Leidenschaft Bücher, technische Geräte und Kunstkammergegenstände sammelte.⁹⁸² Ein besonderes Interesse des Herzogs galt Albrecht Dürer, wie beispielsweise der Erwerb der *Vier Bücher von menschlicher Proportion* im Jahr 1652 für 200 Reichsthaler belegt.⁹⁸³ Zudem unterhielt der Herzog Beziehungen zu zahlreichen Nürnberger Persönlichkeiten, wie beispielsweise seinem Korrespondenten Georg Forstenheuser (1584–1659), der ihn beim Ankauf von Büchern für die Bibliothek, aber auch von Kunst und kunsthandwerklichen Objekten unterstützte.⁹⁸⁴ Es ist aber auch denkbar, dass Schweiggers Werke über einen der beiden aus Nürnberg stammenden Prinzenerzieher nach Wolfenbüttel gelangten: in den Jahren 1645–46 war Sigmund von Birken (1626–1681), ab 1648 Hieronymus Imhof (1606–1668) in dieser Funktion am Hofe Augusts tätig.⁹⁸⁵

Die zahlreichen Verbindungen nach Nürnberg und Augusts großes Interesse an Kunstgegenständen lassen es also durchaus realistisch erscheinen, dass die Reliefs bereits wenige Zeit nach ihrem Entstehen nach Braunschweig oder Wolfenbüttel gelangten. Es muss jedoch auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass die Reliefs erst im späteren Verlauf des 17. Jahrhunderts und nicht auf direktem Wege aus Nürnberg nach Braunschweig kamen, weshalb auch die Sammlungen der Söhne Herzog Augusts in den Blick zu nehmen sind.

Für Augusts zweiten Sohn, den späteren Herzog Anton Ulrich (1633–1714), ist bereits im Jahr 1663 ein Raritätenkabinett belegt.⁹⁸⁶ Schon vor dem 1688 begonnen Schlossbau in Salzdahlum gab es einen Vorgängerbau, der „mit vielen Raritäten und Gemälden von unten bis obenwärts ausgefüllt“ war.⁹⁸⁷ Nachrichten zu Aufträgen oder Erwerbungen haben sich allerdings kaum erhalten. 1709 bestanden die Sammlungsräume aus der Großen Galerie mit sechs an deren Rückseite gelegenen Kabinetten und der Kleinen Galerie mit zwei gegenüberliegenden Kabinetten. Die Kabinette an der Großen Galerie verwahrten Kunsthandwerk, Kleinplastik, Miniaturen, Fremdländisches und Naturalien. In der kleinen Galerie wurden Graphiken ausgestellt, wie Uffenbach berichtet:

„Unter diesen ware ein grosses (Portefeuille) voll von Albrecht Dürers Sachen; unter jenen aber die vortrefflichsten Italiänischen und Französischen Collectiones, als die Pieces du Cabinet zu Roy und dergleichen.“⁹⁸⁸

981 Zur Kunstammer der Sammlungen der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg des Hauses Wolfenbüttel siehe Walz 2000, S. 18–21.

982 Zu Herzog Augusts Faible für Zeitmesser, Musikautomaten, astronomische, geometrische, geodätische und optische Instrumente siehe Otte 1999.

983 Vgl. Berthold Hinz in Dürer 1528 (Ed. Hinz 2011), S. 358.

984 Zu Georg Forstenheuser siehe auch S. 45 dieser Arbeit.

985 Siehe Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1979, S. 249, zu Kat.-Nr. 507 (Maria Mundig). Silke Gatenbröcker hält es für die große Anzahl der Zeichnungen des Nürnberger Malers Michael Herr in der Braunschweiger Sammlung für möglich, dass sie durch Sigmund von Birken an den Hof vermittelt wurden; vgl. Gatenbröcker 1995, S. 149.

986 Zur Kunstsammlung Anton Ulrichs siehe Johanna Lessmann, [Sektion] D Anton Ulrich als Kunstsammler, II. „Kunstsachen und Seltenheiten“ in Ausst. Kat. Braunschweig 1983, S. 153–162.

987 Zit. n. Lessmann 1983, S. 153.

988 Uffenbach 1753, S. 322, zit. n. Lessmann 1983, S. 160.

Ein besonderes Interesse Anton Ulrichs für die Kunst Albrecht Dürers lässt sich bis in seine Kindheit zurückverfolgen: Ab 1643 erhielt der Prinz Fernunterricht durch den württembergischen Theologen und Hofprediger Johann Valentin Andreae (1586–1654).⁹⁸⁹ Den Briefwechsel mit Augusts drei Söhnen sowie seiner ältesten Tochter publizierte Andreae in zwei Bänden, wobei der erste den drei Brüdern (Ulm 1649), der zweite Sibylle Ursula gewidmet ist (Ulm 1654). Aus einem der darin dokumentierten Briefe geht hervor, dass Andreae Anton Ulrich im Jahr 1646 einen Kupferstich von Dürer nach dem heiligen Eustachius schickte.⁹⁹⁰ Bereits im Jahr 1644 hatte Andreae vom zehnjährigen Prinzen eine Federzeichnung nach Dürers Holzschnitt *Noli me tangere* der Kleinen Holzschnittpassion erhalten (Abb. 204).⁹⁹¹

Doch auch Augusts dritter Sohn, Herzog Ferdinand Albrecht (1636–1687), eiferte seinem Vater in dessen Sammelleidenschaft nach.⁹⁹² Er besuchte auf Reisen zahlreiche Kunstkammern in Deutschland, darunter in Nürnberg, wo er Johann Michael Dilherr (1604–1669) kennenlernte, der seit 1646 erster Prediger von Sankt Sebald war und eine große Bibliothek und Kunstsammlung hinterließ.⁹⁹³ Das Verzeichnis seiner Kunstkammer in Bevern aus dem Nachlassinventar von 1687⁹⁹⁴ enthält zwar vorwiegend ethnologische, mineralogische und zoologische Raritäten, jedoch auch einige kunsthandwerkliche Arbeiten. Auch wenn keiner der Einträge sich mit einem der Werke von Schweigger in Verbindung bringen lässt, belegen die aufgeführten Arbeiten der Nürnberger Wachsbossiererin Anna Maria Braun,⁹⁹⁵ „ein Stein in grösse eines Ganß-Eys, so vermuthlich Dr. Sauberto zu Nürnberg aus-



Abb. 204 Herzog Anton Ulrich, Christus und Maria Magdalena, *Noli me tangere*, Federzeichnung mit Tusche, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek

989 Ausst. Kat. Braunschweig 1983, Kat.-Nr. A 6 (Johanna Lessmann)

990 Andreae schreibt am 8. November 1646 an Anton Ulrich, dass er außer dem Heiligen Eustachius, den er ihm schon als Geschenk gesandt habe, für ihn noch anderes Gesammeltes bereithalte. Anton Ulrich bedankt sich in einem Brief an Andreae am 10. November 1646 für einen Kupferstich, der am Unterrand das Monogramm AD trage, jenes Nürnberger Malers, den man nur neben Zeuxis und Parrhasius stellen könne; Briefwechsel in Selenia Augustalia Johannis Valentin Andreae, Ulm 1649, S. 200 f.; vgl. Ausst. Kat. Braunschweig 1983, Kat.-Nr. A 9 (Johanna Lessmann).

991 Herzog Anton Ulrich, Christus und Maria Magdalena, *Noli me tangere*, Federzeichnung mit schwarzer Tusche, Kopie nach Dürer, doppelt gerahmt mit Fußleiste, 137 × 95 mm, aufgeklebt; Schriftzug Andreaes: „Pinxit Anthon: Vlricus, Princeps Brunovicens. et Luneburg. Mense Januario 1644, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 96. 4 Extrav.; vgl. Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1979, Kat.-Nr. 516 mit Abb.

992 Vgl. Kapitel „Die Kunstkammer zu Bevern“ in Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988, S. 114–130.

993 Adalbert Elschenbroich: „Dilherr, Johann Michael“, in: Neue Deutsche Biographie 3 (1957), S. 717–718 [Onlinefassung]; <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118525697.html> (Zugriff vom 10.12.2021).

994 Abgedruckt im Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988, S. 125–128.

995 Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988, Kat.-Nr. 136/137.

geschnitten“,⁹⁹⁶ sowie „Ein Schächtelgen mit alten Korn, so zu Nürnberg anno 1347 aufgeschüttet“,⁹⁹⁷ einmal mehr den regen Austausch des Braunschweig-Wolfenbütteler Herzogtums mit Nürnberg.

Die gesichteten Quellen untermauern die zeitgenössischen Berichte Guldens und Sandrats hinsichtlich ihrer Angaben, dass zumindest einige Reliefs schon zu Schweiggers Lebzeiten ins Ausland gelangten. Bei der Erwähnung der *Johannespredigt* im Inventar Erzherzog Leopold Wilhelms aus dem Jahr 1659 handelt es sich um den bislang frühesten bekannten Nachweis eines Schweigger-Reliefs in einer fürstlichen Sammlung. Er legt nahe, dass auch die anderen Reliefs bereits im 17. Jahrhundert in die fürstlichen Sammlungen von Ambras und Braunschweig-Wolfenbüttel eingingen, auch wenn die erhaltenen Dokumente erst Jahrzehnte später datieren.

Die genauen Umstände, wie die Arbeiten in den Besitz der Fürsten kamen, lassen sich heute nicht mehr rekonstruieren. Es gibt keinerlei Anhaltspunkte, dass sie als Auftragswerke für ihre späteren Besitzer angefertigt wurden. Dies schließt aber nicht aus, dass Schweigger seine Reliefs im Auftrag von Kunstagenten oder Personen herstellte, welche die Objekte dann gezielt an die entsprechenden Höfe herantrugen. Bemerkenswert ist, dass in den allermeisten Fällen bereits wenige Jahre oder Jahrzehnte nach der Produktion der Reliefs nicht mehr bekannt (oder nicht von Belang) war, dass sie von Georg Schweigger stammten. Entweder schrieb man, die Reliefs seien von einem modernen Nürnberger Meister gearbeitet, wie im Wiener Inventar von 1659,⁹⁹⁸ oder sie wurden als Dürer-Arbeiten aufgeführt, wie Uffenbachs Reisebericht von 1709 und das Inventar der Braunschweiger Sammlung von 1798 belegen.⁹⁹⁹ Nur im Fall des Braunschweiger *Kephalos und Prokris*-Reliefs ist bereits im frühesten bekannten Dokument zu diesem Objekt aus dem Jahr 1798 korrekt der Name Schweigger vermerkt.¹⁰⁰⁰ Damit handelt sich zugleich um die früheste Erwähnung des Nürnberger Bildhauers in einem Sammlungsinventar überhaupt.

Während das ausgeprägte Sammlungsinteresse für Dürer und die vielfältigen Beziehungen zu Nürnberg im Fürstentum Braunschweig-Wolfenbüttel dafür sprechen, dass Schweiggers Werke in diesem Fall direkt an den Hof herangetragen wurden, sprechen die Dokumente zum Brügger und das Londoner Relief dafür, dass der Bildhauer zumindest einige seiner Werke gezielt für den niederländischen Kunstmarkt produzierte. Im Fall der Schweiggerschen Objekte in Ambras und Wien ist dagegen sowohl denkbar, dass sie von Nürnberg aus direkt an den Kaiser vermittelt wurden, da Schweigger zumindest später nachweislich mit dem Hof in Verbindung stand, als auch, dass sie ebenfalls über den (niederländischen) Kunstmarkt in die Habsburger Sammlungen gelangten. Diese Ergebnisse fügen sich gut zu dem im Verlauf der Arbeit wiederholt gemachten Befund, dass Schweiggers Werke thematisch und konzeptionell an die zeitgenössische europäische Kunst anknüpfen und auch in der technischen Ausführung höchsten Ansprüchen gerecht werden.

996 Verzeichnis der Bevrnschen Kunstkammer aus dem Nachlassinventar von 1687, S. 100, zit. n. Ausst. Kat. Wolfenbüttel 1988, S. 126.

997 Ebd., S. 101.

998 Vgl. Kat. S 12.

999 Vgl. Kat. S 11.

1000 Vgl. Kat. S 6.