

7 Schweiggers Tätigkeit nach dem Friedensschluss von 1648 – neue Aufgaben, neue Vorbilder?

Mit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges veränderte sich Georg Schweiggers künstlerisches Schaffen: Nachdem er über zehn Jahre lang fast ausschließlich kleinformatige Arbeiten aus Solnhofener Stein und Bronze hergestellt hatte, erweiterte sich das Spektrum an Materialien und Aufgaben binnen weniger Jahre erheblich. In den kommenden zwei Jahrzehnten erhielt der Bildhauer Aufträge für öffentliche Denkmalprojekte und Porträtbüsten sowie für großformatige Kreuzfixe. Als Auftakt für diese Entwicklung kann der Friedensexekutionskongress betrachtet werden, der zwischen April 1649 und Juli 1650 in Nürnberg stattfand und zu dem zahlreiche kaiserliche Botschafter sowie Gesandte aus Frankreich oder Schweden anreisten. Schon die Zeitgenossen haben die Bedeutung der Veranstaltung als wichtiger Impulsgeber für die in Nürnberg ansässigen und eigens angereisten Künstler, darunter Matthäus Merian der Jüngere und Joachim von Sandrart, herausgestellt.¹⁰⁰¹ Auch die kunsthistorische Forschung hat auf die günstige Auftragslage aufmerksam gemacht, zu der die Zusammenkunft führte.¹⁰⁰² So erteilte beispielsweise Pfalzgraf Karl Gustav von Zweibrücken-Kleeberg, Oberbefehlshaber der schwedischen Truppen in Deutschland, Joachim von Sandrart Aufträge für ein monumentales Reiterstandbild, eine Ansicht des Friedensmahls sowie zahlreiche Porträts von Teilnehmern des Friedensexekutionskongresses.¹⁰⁰³

Vor diesem Hintergrund gilt es das Schweiggersche Œuvre erneut in den Blick zu nehmen. Es konnte bereits gezeigt werden, dass die kleinplastischen Arbeiten, die der Bildhauer während des Dreißigjährigen Krieges schuf, von der bisherigen Forschung zu unrecht als retrospektive Werke oder Arbeiten einer sogenannten „Dürer-Renaissance“ beurteilt wurden, da sie neben dem Rückbezug auf die Dürer-Zeit auch vielfältige aktuelle Bezüge aufweisen. Bereits aus diesem Grund ist die von Margarete Schuster vorgenommene Einteilung von Schweiggers Werk in zwei Gruppen – retrospektive Werke einerseits und Werke des Zeitstils andererseits – nicht länger haltbar.¹⁰⁰⁴ Angemessener erscheint es, von zwei Phasen in Schweiggers Œuvre zu sprechen, die von unterschiedlichen Arbeitsbedingungen geprägt waren, so wie Dorothea Diemer dies getan hat.¹⁰⁰⁵ Dennoch wurden Schweiggers Arbeiten beider Phasen bislang nicht im Kontext des Gesamtwerkes betrachtet, was sowohl der Beurteilung der einzelnen Werke als auch des Gesamtœuvres hinderlich war. Daher soll das Augenmerk in der folgenden Darstellung auf die Charakteristika gelegt werden, welche beide Schaffensphasen miteinander verbinden.

1001 Zum Beispiel Sandrart in seiner *Teutschen Academie*, vgl. TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 344, <http://ta.sandrart.net/-text-572,10.12.2021>.

1002 Vgl. Tacke 2012, S. 44 f.

1003 Vgl. Neville 2009, S. 63 mit Verweis auf Klemm 1986, S. 177–192. Zu Joachim von Sandrarts Friedensmahl zuletzt Andreas Curtius in Ausst. Kat. Nürnberg 2012, Kat.-Nr. 2.

1004 Vgl. Schuster 1965, Inhaltsübersicht.

1005 Diemer 1994, S. 192.

7.1 Kontakte nach Nordeuropa – eine Bildnisbüste für den späteren schwedischen König

Noch im letzten Kriegsjahr erhielt Schweigger den Auftrag, für das Grabmal des Johann Schlütter auf dem Nürnberger Johannisfriedhof seine erste Bildnisbüste zu fertigen (Kat. B 6).¹⁰⁰⁶ Bei der lebensgroßen Bronzestatue für den aus Lübeck stammenden Kaufmannssohn, der auf seiner Reise nach Italien in der Nähe von Nürnberg Opfer eines Raubüberfalls geworden war, handelt es sich nach Claudia Maué „um die bedeutendste bürgerliche Porträtplastik des 17. Jahrhunderts in Nürnberg“¹⁰⁰⁷ (Abb. 205). Das aufwändige Projekt ist das erste Vorhaben, an dem Schweigger nachweislich gemeinsam mit Vertretern anderer Gewerke tätig ist, eine Arbeitsform, die typisch für die kommenden Jahrzehnte werden soll. Mit einigen Personen wird der Bildhauer ab jetzt immer wieder zusammenarbeiten. So ist der Zeugmeister Johann Carl (1587–1665), der den Gesamtentwurf für das *Schlütter-Grabmal* lieferte,¹⁰⁰⁸ kurze Zeit später auch an den Planungen für das Friedensmonument beteiligt. Mit Christoph Ritter, der das Wachsmo-
dell für die *Schlütter-Büste* lieferte, die Schweigger zum Guss vorbereitete, wird Schweigger 1657/58 am *Tucher-Altar* und ab 1660 am *Neptunbrunnen* zusammenarbeiten.¹⁰⁰⁹ Der Rotgießer Johann Wurzelbauer, der den Guss der Büste ausführte, der Schreib- und Rechenmeister Ulrich Hofmann, der die Schrifttypen für die Bronzetafeln entwarf, und der Maler Michael Herr werden in späteren Quellen zwar nicht mehr gemeinsam mit Schweigger erwähnt. Dennoch weist ihre Zusammenarbeit auf das wachsende Netzwerk des Bildhauers hin.

Mit dem Auftrag für eine Bronzestatue des Pfalzgrafen Karl Gustav, dem Oberbefehlshaber der schwedischen Truppen in Deutschland und späteren schwedischen König Karl (X.) Gustav von Schweden (Kat. B 7), gelang Schweigger im Jahr 1649 ein weiterer Karrieresprung (Abb. 206). Die Plastik, die heute als Dauerleihgabe des Schwedischen Nationalmuseums in Schloss Drottningholm aufbewahrt wird, wurde vermutlich gemeinsam mit einer Büste der Königin Christina hergestellt, die sich jedoch nicht erhalten hat (Kat. V 3). Beide Büsten sind in den Inventaren der Kunstkammer von 1652 und 1702 verzeichnet, Dokumente, welche die genauen Umstände ihrer Entstehung erhellen würden, wurden bislang jedoch nicht bekannt.

Somit konnte Schweigger Erfahrungen, die er zunächst im Rahmen eines bürgerlichen Auftrags gesammelt hatte, nur kurze Zeit später bei einem wesentlich prestigeträchtigeren Projekt einbringen. Sicherlich kam ihm dabei zugute, dass er in Nürnberg für die Herstellung von Bronzestatuen konkurrenzlos war.¹⁰¹⁰ Außerdem konnte er sich möglicherweise schon auf ältere Kontakte zu ranghohen schwedischen Kreisen berufen. Zwar spricht einiges dafür, dass es sich bei der 1633 geschaffenen Statuette von *König Gustav II. Adolf von Schweden auf dem Totenbett* (Kat. S 1) nicht um das Modell für eine geplante Ehrenkappelle in Lützen handelt, sondern um ein privates Andachtsstück, doch die Tatsache, dass es sich bis in das 19. Jahrhundert im Besitz der Wasa befand, lässt es wahrscheinlich erscheinen, dass das Werk von Beginn an für die Königsfamilie – Gustav Adolf hinterließ eine Frau und eine Tochter – oder eine Person im direkten Umfeld bestimmt war. Die auffällige Signatur spricht nicht allein für das

1006 Maué 1998 a, S. 255 ff.

1007 Ebd., S. 246.

1008 Eine Entwurfszeichnung hat sich im Kupferstichkabinett des Germanischen Nationalmuseums erhalten, Inv.-Nr. Hz 6924; vgl. Maué 1998 b, S. 20.

1009 Vgl. Kat. H 2 und Kat. B 8. Zu Christoph Ritter siehe auch Kap. II, 5, S. 62.

1010 Hans von der Pütt (1592–1653), der 1632 eine Bronzestatue von Gustav Adolf angefertigt hatte, musste Nürnberg im Jahr 1650 wegen liederlichen Lebenswandels verlassen; vgl. Grieb 2007, S. 1183.



Abb. 205 Georg Schweigger, Christoph Ritter, Johann Wurzelbauer, Bildnisbüste des Johann Schlütter, Bronze, 1647, Nürnberg, Johannisfriedhof (Kat. B 6)



Abb. 206 Georg Schweigger zugeschrieben, Büste des Pfalzgrafen Karl Gustav von Zweibrücken-Kleeburg, Bronze, 1649 (?), Stockholm, Nationalmuseum (Kat. B 16)

große Selbstbewusstsein des zu diesem Zeitpunkt erst 20-jährigen Bildhauers, sie kann auch als ein Hinweis auf einen hochgestellten Adressaten beziehungsweise Auftraggeber gewertet werden, bei dem er sich für weitere Aufgaben empfehlen wollte. Die Verbindung zu Schweden bestand offenbar noch lange weiter: In Andreas Guldens *Nachricht* wird berichtet, im Jahr 1667 habe ein Sohn des Generals Torstenson den Bildhauer aufgesucht.¹⁰¹¹

7.2 Aufstieg zur lokalen Bildhauergroße – erste Aufträge für den Rat der Stadt Nürnberg

Auch wenn das Projekt nie realisiert werden sollte, zeigt Schweiggers Beteiligung an einem 1650 vom Rat der Stadt Nürnberg vergebenen Auftrag für den Entwurf eines Friedensdenkmals an, dass er zu diesem Zeitpunkt der erste Ansprechpartner für die relevantesten Bildhaueraufgaben der Stadt war.¹⁰¹² Kurz nach Abschluss des Friedensexekutionskongresses wollte Ottavio Piccolomini, Herzog von Amalfi und Oberbefehlshaber über die kaiserlichen Truppen, auf dem Schießplatz bei Sankt Johannis ein „gewisses Monument mit einer Inskription“

1011 Siehe Anhang, Q 15.

1012 Mehrere Autoren äußerten den Verdacht, dass der ab 1660 realisierte Neptunbrunnen die verspätete Verwirklichung des Friedensmonumentes sei. Obwohl schon Mummenhoff bemerkt hatte, dass in den Dokumenten aus dem Jahr 1650 an keiner Stelle von einem Brunnen die Rede ist, hielt er einen Zusammenhang zwischen den Planungen für das Friedensmonument und den Brunnen für möglich. Weihrauch wies darauf hin, dass auch wegen der Hügellage kein Brunnen auf dem Schießplatz geplant gewesen sein könne; Weihrauch 1954, S. 104 f.

7 Schweiggers Tätigkeit nach dem Friedensschluss von 1648 – neue Aufgaben, neue Vorbilder?



Abb. 207 Peter Troschel, Ehrenpforte für Leopold I., Kupferstich, 1658



Abb. 208 Georg Schweigger oder Umkreis zugeschrieben, Zwei Gefangene, Ulme, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Kat. H 5)

errichten lassen, das an das feierliche Bankett erinnern sollte, welches Piccolomini am 4. Juli an dieser Stelle ausgerichtet hatte.¹⁰¹³ Am 20. Juli 1650 beauftragte die Stadt Nürnberg Johann Carl, Rupprecht Hauer und Georg Schweigger per Ratsverlass, „unterschiedliche Entwürfe und Abrisse fürderlich zu machen“.¹⁰¹⁴ Für die Annahme, dass Schweigger an dem Vorhaben maßgeblich beteiligt war, spricht die Tatsache, dass der Bildhauer als diejenige Person erwähnt wird, die im Fall von Nachfragen genauere Erläuterungen geben könne.¹⁰¹⁵ Obwohl die Entwürfe bei Piccolomini ein positives Echo fanden, wurde das Projekt offenbar mit der wenige Wochen später erfolgten Abreise verworfen.¹⁰¹⁶

Acht Jahre später war Schweigger an der Errichtung einer Ehrenpforte für Leopold I. beteiligt, der auf seinem Rückweg von der Kaiserkrönung am 1. August 1658 in Frankfurt am Main Station in Nürnberg machte (Kat. V 5). Das Aussehen der temporär in der Nürnberger Burg-

1013 Vgl. Maué 1997, S. 81.

1014 Ratsverlass Samstag 20. July 1650, Staatsarchiv Nürnberg, 2374, Ratsverlässe; zit. n. Weihrauch 1954, S. 124.

1015 Montag 29 July 1650 „Ihro F. Gn.... auch den Schweickhard, Bildhauer, aufwarten zu lassen, damit Er eines und anderen Fallß do von nöthen, der structurae halben mehreren bericht erstatte.“ Nürnberg, Staatsarchiv, 2374 Ratsverlässe, zit. n. Weihrauch 1954, S. 124; Zur Einschätzung dieser Stelle vgl. auch Schuster 1965, S. 138 f.

1016 Weihrauch 1954, S. 104.

„Donnerstag 1 August

Herrn Georgen Imhoffs H. Hoch: welche mündlich referirt, dass des Herrn Duca D'Amalfi F. Gn. ihr die entwürff des monumenti Pacis wohl gefallen lassen, etc. etc.“ Nürnberg, Staatsarchiv, 2374 Ratsverlässe, zit. n. Weihrauch 1954, S. 124.

straße errichteten Pforte ist durch einen Stich Peter Troschels überliefert (Abb. 207).¹⁰¹⁷ Aus einer Rechnung des Bildhauers geht hervor, dass er mit zahlreichen Figuren für die Ehrenpforte beauftragt war, darunter die bekrönenden Figurengruppen („vier Monarchien“, die vier Wappenschilder mit acht sitzenden „Kindlein“, zwei große Wappenschilder über dem mittleren Portal samt ihren Kronen sowie vier Sklaven oder Gefangene). Wenngleich sich keine der Skulpturen erhalten hat, und es sich auch bei den Schweigger zugeschriebenen Holzfiguren zweier gebeugter Sklaven nicht um Modelle für die Pforte handeln kann (Abb. 208), belegen die Quellen, dass Schweigger sein Betätigungsfeld nun also auch um ganzfigurige Skulpturen im großen Format erweitert hatte.¹⁰¹⁸ Möglicherweise hatte sich der Bildhauer mit den unmittelbar zuvor gefertigten großformatigen Holzskulpturen in der Sebalduskirche für den Auftrag empfohlen (Kat. H 2 und H 3). Jedenfalls muss sich Schweigger, der bei der Ehrenpforte wieder mit Christoph Ritter und erstmals mit Georg Pfründt zusammenarbeitete,¹⁰¹⁹ für den Rat der Stadt Nürnberg erneut als verlässlicher Partner erwiesen haben, denn nur zwei Jahre später erteilte dieser ihm gemeinsam mit Ritter den Auftrag für den Neptunbrunnen.



Abb. 209 Georg Schweigger, Wolff Hiernoymus Herold (?), Büste Kaiser Ferdinands III. im Feldharnisch, Messing, 1655, Wien, Kunsthistorisches Museum (Kat. B 7)

7.3 Verbindungen zum deutschen Kaiserhaus

Offenbar war es für den Bildhauer unproblematisch, zugleich Aufträgen für die ehemals gegnerischen Parteien der Schweden und der Habsburger nachzukommen. Auch die unterschiedliche Konfession stellte kein Hemmnis dar, für den römisch-deutschen Kaiser tätig zu werden,

1017 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HB 27060, Kaps. 1217. Der Stich zeigt eine breit gelagerte, dreiachsige Schauarchitektur mit einer höheren bogenförmigen Mittelöffnung und zwei niedrigeren Seitendurchgängen. Während oberhalb der Frieszone der Seitenachsen je eine stehende Skulptur mit Postament aufgestellt war, saßen zu dessen Seiten zwei Sklavenfiguren. Über dem Bogen der Mittelachse befand sich eine Attika mit Inschriftentafel, auf der eine Musikantenloggia gebaut war, deren Dach wiederum als Sockel für drei Skulpturen fungiert, die das Monument bekrönten. Laut Margarete Schuster wurde für die Ehrenpforte das architektonische Gerüst einer Ehrenpforte für Kaiser Karl V. weiterverwendet, deren Konzeption von 1541 stammt, jedoch zu den Einzügen der Kaiser in den Jahren 1570 und 1612 verändert worden war; vgl. Schuster 1965, S. 128. Geändert wurde nur der dekorative Schmuck, der sich jeweilig mit dem Geschmack und den verschiedenen Zeiten wandelte, vgl. Schulz 1933, S. 131 und 139.

1018 Zu sehr unterscheiden sie sich in ihrer Haltung von denjenigen Figuren, die in Troschels Stich zur Abbildung kommen. Im Gegensatz zu ihnen sitzen die beiden Sklaven gebeugt, wobei die Beine lang ausgestreckt sind. Christian Theuerkauff vermutete aufgrund ihrer Haltung einen Denkmalsockel als Bestimmungsort für die Figuren; vgl. Theuerkauff 1974, S. 66. Claudia Maué teilte diese Auffassung (Maué 1997, S. 81).

1019 Ein von dem Baumeister Friedrich Volckamer unterzeichnetes Dokument führt die Namen der drei Künstler auf; StAN, Nürnberger Stadt-Rechnungsbelege, 54 a II, Rep.Nr. 912/1.

denn nur wenige Jahre nach der Büste für den Generalissimus der schwedischen Truppen führte Schweigger 1655 eine Bildnisbüste für Kaiser Ferdinand III. aus, die erstmalig 1677 in einem Inventar der Schatzkammer erwähnt wird (Abb. 209).¹⁰²⁰ Doch auch die Verbindung zum deutschen Kaiserhaus wurde vermutlich nicht erst nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges geknüpft, sondern existierte wohl schon während des Krieges. Bereits im Jahr 1643 hatte Schweigger ein Medaillon-Porträt des Kaisers aus Solnhofener Stein angefertigt (Kat. S 8). Zudem deutet die Tatsache, dass in der Kunstkammer des Wiener Kunsthistorischen Museums vier Reliefs der Johannes-Folge aufbewahrt werden, die aus altem Sammlungsbestand stammen, darauf hin, dass sie möglicherweise schon zu Schweiggers Lebzeiten in den Besitz der kaiserlichen Familie gelangten, auch wenn dies nur für ein Relief belegt werden kann (Kat. S 12).¹⁰²¹

7.4 Sakrale Werke für bürgerliche und kirchliche Auftraggeber

Einem weiteren Betätigungsfeld Georg Schweiggers entstammen die sakralen Werke, die der Bildhauer in den späten 1650er Jahren im Rahmen von zwei bürgerlichen Stiftungen für Sankt Sebald schuf. Hier war Schweigger für den Skulpturenschmuck des Familienaltars der Tucher sowie der vom Leipziger Bürger Benedikt Winkler gestifteten Kanzel verantwortlich.

Der 1657 neu gestaltete *Tucher-Altar*, über dessen ursprüngliches Aussehen eine Zeichnung aus dem späten 18. Jahrhundert Auskunft gibt (Abb. 210),¹⁰²² bestand aus einem von Matthäus Merian dem Jüngeren gemalten *Ecce Homo* (Abb. 211) sowie einer aufwändigen plastischen Rahmenarchitektur mit gedrehten Säulen und einem gesprengten Giebel, der von der Statue eines Christusknaben bekrönt wurde.¹⁰²³ Christoph Ritter lieferte das vergoldete Laubwerk aus Blei und die beiden Säulen.¹⁰²⁴ Beim Skulpturenschmuck, von dem sich die Figur eines Christusknabens, zwei Engelsköpfe und ein Wappenschild erhalten haben, handelt es sich um die frühesten großformatigen und vollrunden Arbeiten aus Holz, die für Schweigger belegt sind (Abb. 212). In kleinem Format hatte der Bildhauer mit diesem Material jedoch schon während des Krieges Erfahrungen gesammelt, wie das Relief einer betenden Greisin aus dem Jahr 1641 belegt (Abb. 213). Nach dem *Schlütter-Grabmal* handelt es sich beim *Tucher-Altar* um das zweite Projekt, an dem Schweigger und Ritter gemeinsam beschäftigt waren.

Eine weitere leicht unterlebensgroße Skulptur eines Christus sowie Reliefs der vier Evangelisten schuf Schweigger 1659 für die neue Kanzel, die bei der Regotisierung der Kirche im

1020 Ähnliches ist auch für andere zeitgenössische Künstler belegt. So kam der reformiertgläubige Matthäus Merian Aufträgen von römisch-katholischer Seite, wie beispielsweise das Fürstbistum Bamberg, nach und malte der calvinistische Joachim von Sandrart Altarbilder für die Benediktiner/innenklöster in Eichstätt, Regensburg, Lambach und Waldhausen; vgl. Nieden 2002, S. 44 und Anm. 199 und 200. Zum speziellen Fall von Joachim von Sandrart siehe Meier 2012.

1021 Vgl. auch die Ausführungen in Kapitel 6 auf S. 247–249.

1022 StadtAN, Repertorium E 29/II FA Tucher Nr. 1610: Tucherische Monumenta in Nürnberger und auswärtigen Kirchen (St. Sebald, Lorenz, Egidien, Frauenkirche, Heil. Geist, Kapelle in der Grasersgrasse und in Maiach, Dom zu Regensburg, Kirche zu Hersbruck u. a.), Kolorierte Handzeichnungen aus dem Ende des 18. und Anf. des 19. Jahrhunderts, 72 Blätter, 1°. Anlässlich der Neuordnung des Archivs 1937 in einem Band vereinigt von Josef Rufmüller, Buchbindermeister am Germanischen National-Museum in Nürnberg, Blatt 1 Altar in der Sebalder Kirche.

1023 Matthäus Merian, *Ecce homo*, Öl auf Leinwand, 202 × 135 cm, Museen der Stadt Nürnberg/Museum Tucher-schloss und Hirsvogelsaal, Inv. Nr. 65 (Leihgabe der Evang.-Luth. Kirchengemeinde Nürnberg, St. Sebald); vgl. Nieden 2002, S. 82–84 und Kat.-Nr. 23.

1024 Schwemmer 1962, S. 56.

7.4 Sakrale Werke für bürgerliche und kirchliche Auftraggeber



Abb. 210 Anonymer Zeichner, Tucheraltar, kolorierte Handzeichnung, Ende des 18./Anfang des 19. Jhs., in: Tucherische Monumenta in Nürnberg und auswärtigen Kirchen, Stadtarchiv Nürnberg



Abb. 211 Matthäus Merian d. J., Ecce Homo, Öl auf Leinwand, Museen der Stadt Nürnberg



Abb. 212 Georg Schweigger, Christus auf der Weltkugel, Lindenholz, 1657 oder 1658, Museen der Stadt Nürnberg (Kat. H 2)



Abb. 213 Georg Schweigger, Relief einer betenden Alten, Laubholz (Buchsbaum?), 1641, Basel, Historisches Museum (Kat. H 1)

19. Jahrhundert verdrängt wurde und von der sich lediglich die Figur des *Salvators* erhalten hat, die heute auf einer Empore an der Nordseite der Kirche aufgestellt ist (Abb. 214).

Darüberhinaus haben sich drei großformatige Kruzifixe erhalten, von denen zwei aufgrund der Bildhauersignatur sicher für Schweigger in Anspruch genommen werden können und einer aufgrund stilistischer Eigenschaften Schweigger zugeschrieben wird (Abb. 215–217). Zwar haben sich für den Kruzifixus aus Holz, der sich heute in der Barmherzigen Kirche in Graz befindet (Abb. 215), den 1685 von Hieronymus Wolf und Balthasar Herold gegossenen Kruzifixus, der über dem Hauptaltar von St. Kastor in Koblenz hängt (Abb. 216), und den Bronze-Kruzifixus in der Pfarrkirche San Bartolomeo von Bannio Anzino im Piemont (Abb. 217) keine Anhaltspunkte über die Auftraggeber erhalten, doch ist unwahrscheinlich, dass die Werke vom Bildhauer über den Kunstmarkt vertrieben wurden. Zu hoch dürften der zeitliche Aufwand und Materialverbrauch und vor allem bei den Bronzekruzifixen die entsprechenden Kosten gewesen sein, mit denen der Bildhauer hätte in Vorleistung gehen müssen.¹⁰²⁵ Auch Andreas Gulden, der als einziger Zeitgenosse in der Schweigger-Vita von 1660 über zwei Kruzifixe berichtet, bleibt Angaben über die Empfänger der Werke schuldig:

„Ao. 1652 verfertigte er ein Crucifix von Meßing über Lebensgröß, auf die / . Schuh lang, trefflich gearbeitet, welches 516 Pfd. gewogen, bald darauf machte er auch ein dergleichen Crucifix von Holz.“¹⁰²⁶

Weitere Dokumente zu den beiden signierten Kruzifixen datieren erst in das frühe 18. Jahrhundert: Der Grazer Kruzifixus wurde mit dem von Antonio Bormastino in seiner 1719 erschienenen *Historischen Beschreibung von der Kayserlichen Residentz-Stadt Wienn und Ihren Vor-Städten* erwähnten „unvergleichlichen höltzenen Creutz zu Grätz“ identifiziert, das als Meisterstück von Albrecht Dürer angesehen wurde.¹⁰²⁷ Der Kruzifixus, der sich heute in Koblenz befindet, ist bereits vor 1722 auf der Feste Ehrenbreitstein belegt, doch wie er dorthin gelangte, entzieht sich unserer Kenntnis.¹⁰²⁸ Der Schweigger zugeschriebene Kruzifixus in Bannio kam laut einer Quelle des 19. Jahrhunderts Ende des 18. Jahrhunderts aus den Niederlanden über das spanische Cadix ins Piemont.¹⁰²⁹

Ein Hinweis darauf, dass für Schweigger weitere Kruzifixe unterschiedlicher Größe und unterschiedlichen Formats in Anspruch genommen werden können, findet sich in Doppelmayrs *Historischer Nachricht* von 1730:

„Um A. 1652, verfertigte er neben besagten Rittern aus Messing ein groses Crucifix, das über 5 Centner schwer und bey 7 Schuhen groß war, mit vielen Fleiß und groser Kunst, und darauf noch andere von verschiedener Groeße aus Holz, die nach Cölln, Prag ja gar in Pohlen verschicket wurden. Er machte ebenfalls viele kleine Crucifixe, auch [...]“

1025 Als Anhaltspunkte für den Materialverbrauch und die Kosten lebensgroßer Bronzeplastiken dienen die von Wehrauch publizierte Dokumente, die sich für die Figuren des Neptunbrunnens erhalten haben sowie der Kostenvoranschlag für das Reiterstandbild in Graz, vgl. Kat. B 8 und Anhang, Q 12.

1026 Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828), S. 75.

1027 Bormastino 1719, S. 66. Für das ausführliche Zitat siehe Kat. H 4.

1028 Vgl. Kat. B 15.

1029 Pfarrarchiv Bannio (Italien, Provinz Novara), Bericht des Bartolomeo Giovanninetti, Pfarrer von Bannio, über die Geschichte des großen Bronze-Kruzifixus aus der Pfarrkirche von Bannio, niedergeschrieben 1842 (publiziert bei Schuster 1965, Dokumente Nr. 4).



Abb. 214 Georg Schweigger, Christus als Erlöser, Holz, 1657/59, Nürnberg, Sankt Sebald, Empore an der Nordseite (Kat. H 3)



Abb. 215 Georg Schweigger, Kruzifixus, Lindenholz, nach 1652, Graz, Barmherzigenkirche (Kat. H 4)



Abb. 216 Georg Schweigger, Kruzifixus, Bronze, 1685 (Guss), Koblenz, St. Kastor (Kat. B 15)

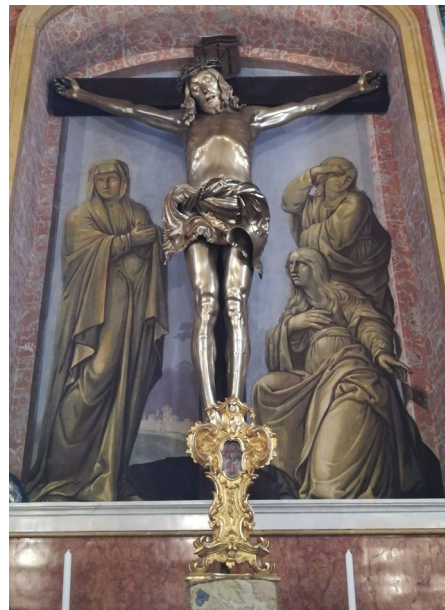


Abb. 217 Georg Schweigger zugeschrieben, Kruzifixus, Bronze, Bannio, S. Bartolomeo (Kat. B 25)



Abb. 218 Georg Schweigger und Friedrich Hinterhäusl, Epitaph Andreas Georg Paumgartner, Bronze, 1679, Nürnberg, Johannisfriedhof (Kat. B 12)

Tatsächlich wurden in den vergangenen Jahrzehnten neben den drei großformatigen Kruzifixen mehrere kleinere Kruzifixe aus Holz und Bronze mit Georg Schweigger in Verbindung gebracht (Kat. H 8, H 10 und B 26), deren Einordnung in das Gesamtwerk aufgrund der unterschiedlichen Stilausprägungen jedoch umstritten ist und weitere Untersuchungen erfordern wird.

Gesichert ist hingegen, dass Schweigger ab 1654 mindestens sechs Bronze-Epitaphien für Nürnberger Bürger schuf (Kat. B 9–B 14). Die in den meisten Fällen signierten und datierten Epitaphien haben sich bis heute auf dem Nürnberger Johannisfriedhof erhalten und sind teilweise sehr aufwändig mit Ornamenten und Figuren ausgestaltet (Abb. 218). Auftraggeber waren der Glasschneider Georg Schwanhardt (1601–67), der 1654 für sich und seine Frau Susanna ein Epitaph anfertigen ließ, Wolf Jacob Nützel (1660–1725), der seine Frau Anna Maria 1688 im Kindbett verloren hatte, der Kriegshauptmann und zweite Losunger der Stadt Nürnberg Andreas Georg Paumgartner (1613–1686), der Kaufmann und Marktvorsteher Hieronymus Gutthäter (1617–1699), der Münzmeister Georg Friedrich Nürnberger (Wirkenszeit 1677–1710) sowie der Ratsbaumeister Friedrich Volckamer (1619–1682). Sie zeugen von Schweiggers guter Einbindung in die Nürnberger Gesellschaft und können in mindestens zwei Fällen auf jahrzehntelange persönliche Bekanntschaften zurückgeführt werden: So stand Schweigger mit Friedrich Volckamer bei der Errichtung der Ehrenpforte für den Einzug Kaiser Leopolds 1658 und während der Entstehung des Neptunbrunnens ab den 1660er Jahren beruflich in Ver-



Abb. 219 Georg Schweigger, Neptunbrunnen, 1660–1702, Peterhof (Kat. B 8)

bindung.¹⁰³⁰ Gutthäter und Schweigger kannten sich ebenfalls schon in den 1660er Jahren, als Gutthäter den wohl aus Italien angereisten Paul Fürleger beherbergte, der dem Bildhauer für die Figur des Neptun Modell stand.¹⁰³¹ Für die Epitaphien wurde Schweigger bereits zu Lebzeiten Aufmerksamkeit gezollt, wie eine entsprechende Aussage in Andreas Guldens Schweigger-Vita von 1660 sowie die ausführlichen Beschreibungen in Christoph Friedrich Gugels 1682 in Nürnberg erschienenem *Norischer Christen Freydhöfe Gedächtniß* belegen.¹⁰³²

7.5 Der Neptunbrunnen für den Nürnberger Hauptmarkt – Krönung einer langen Bildhauerkarriere?

Zwischen 1660 bis 1668 arbeitete Georg Schweigger gemeinsam mit Georg Ritter am *Neptunbrunnen* für den Nürnberger Hauptmarkt (Abb. 219), der ihm bereits zu Lebzeiten große Aufmerksamkeit bescherte und den größten Nachruhm einbringen sollte. Dies belegen neben mehreren Schweigger-Biographien, in denen dem Brunnen der meiste Platz eingeräumt wird, Zeichnungen und Graphiken und nicht zuletzt die wechselvolle Geschichte des Brunnens sowie ihrer um 1900 gefertigten Kopie. Zahlreiche Ratsverlässe, Voranschläge und Rechnungen, die weitestgehend 1954 von Hans Weihrauch publiziert wurden, geben detailliert Aus-

1030 Vgl. Kat. V 5 und Kat. B 8. Siehe auch Maué 2013 b, S. 328.

1031 Maué 2013 b, S. 332.

1032 So heißt es bei Gulden: „Es werde auch auf S. Johannes Kirchhof unterschiedl. schöne Epitaphia, so von ihm gemacht, als Hr. Friederich Volckamers, Georg Schanhardts, und andere gefunden.“; vgl. Anhang, Q 15. Für die Beschreibungen bei Gugel siehe Kat. B 9, B 11, B 12.

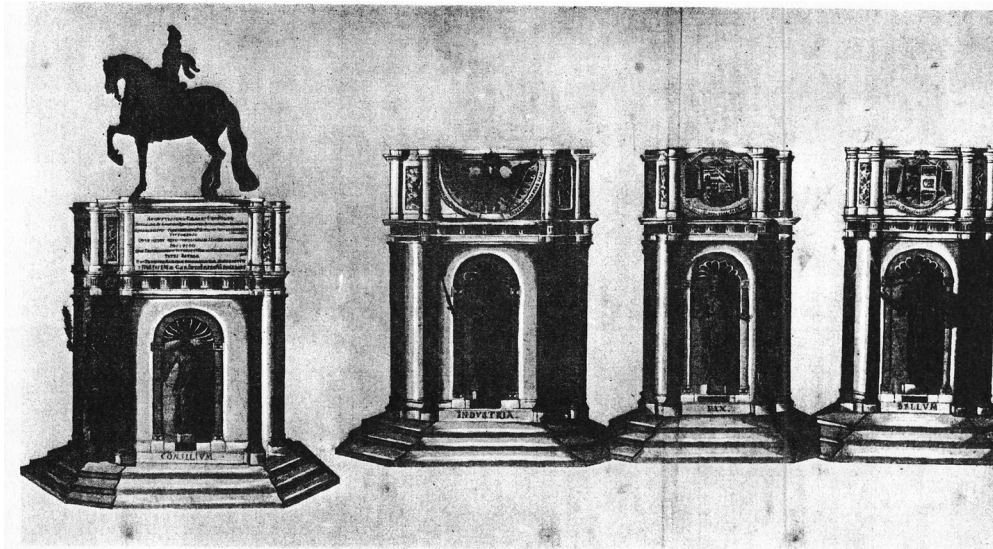


Abb. 220 David Menasse, Entwurf für ein Reiterdenkmal Leopold I. auf dem Neuen Platz in Klagenfurt, Kupferstich, 1660, Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv

kunft über den Beginn und Verlauf der Arbeiten, die Höhe der Ausgaben sowie über organisatorische Details und die technische Umsetzung.¹⁰³³ Der Anlass für den Brunnen liegt dagegen bis heute im Dunkeln: Dass es sich um die verspätete Realisierung des nach Abschluss der Friedensverhandlungen geplanten *monumentum pacis* handelt, wie einige Autoren annehmen, ist als unwahrscheinlich anzusehen.¹⁰³⁴ Zwar war an den Planungen zum Friedensmonument im Jahr 1650 auch Georg Schweigger beteiligt gewesen, doch waren diese nicht über das erste Anfangsstadium hinausgekommen und das Aussehen des Monuments noch gar nicht bestimmt worden. Weiterhin wird weder im Erlass des Nürnberger Rats vom 23. Mai 1660 noch in Schweiggers und Ritters gemeinsamen Kostenvoranschlag Bezug auf das ältere Projekt genommen.¹⁰³⁵ Naheliegender ist, dass die Stadt mit dem Auftrag für den *Neptunbrunnen* an ein noch weiter zurückliegendes Vorhaben anknüpfte, denn bereits 1620 waren Abraham Graß und Johann Wurzelbauer auf Kosten des Rats nach München und Augsburg geschickt worden, um die dortigen Wasserkünste zu besichtigen.¹⁰³⁶ Bereits Hans Weihrauch und zuletzt Karin Jeltsch haben sich für diese Möglichkeit ausgesprochen.¹⁰³⁷

Ab Juni 1660 erhielt der Stadtbaumeister Friedrich Volckamer wöchentlich 50 fl. aus der Losungsstube, um mit Schweigger die Ausgaben abzurechnen.¹⁰³⁸ Anders als in Augsburg, wo die Gussvorbereitung in der Hand des Gießers und das Nachziselieren bei den Goldschmieden

1033 Vgl. Weihrauch 1954, S. 124–138. So findet sich darin beispielsweise die Information, dass Schweigger für die Oxidation 10 Prozent berechnete, vgl. Weihrauch 1967, S. 19 und Weihrauch 1954, S. 136.

1034 Mummenhof 1902, jüngst wieder Bosch 2005, jedoch ohne Kenntnis von Weihrauch 1954, der erstmals Zweifel an diesem Zusammenhang geäußert hatte. Zum geplanten Friedensmonument siehe S. 254 f. und Kat. V 4 dieser Arbeit.

1035 Weihrauch 1954, S. 124 f.

1036 Vgl. Jahresregister 1620, transkribiert bei Mummenhof 1891, S. 327, Anm. 304.

1037 Weihrauch 1954, S. 105 und Jeltsch 1998, S. 67.

1038 Weihrauch 1954, S. 106.

lag, waren Schweigger und Ritter auch an diesen Arbeitsvorgängen beteiligt, das heißt sie lieferten nicht nur die Hohlformen zur Herstellung des Gussmodells, sondern übernahmen auch die nachträgliche Ausarbeitung des Gusses.¹⁰³⁹ In den Jahren 1661 bis 1665 wurden zunächst Najaden, Reitergruppen, Delphine, Drachen und Kinder sowie die Schilde und Fischmasken gegossen, 1667 die Neptunfigur, 1668 folgten nur noch Einzelstücke. Das Gussmaterial bestand sowohl aus alten Geschützen, die vom Zeughaus zur Verfügung gestellt wurden, als auch aus Rohmessing, das nach Bedarf zugekauft wurde.¹⁰⁴⁰

Offenbar erzeugten die Arbeiten am *Neptunbrunnen* auch über die Stadtgrenzen hinaus Aufmerksamkeit. Zu Beginn der 1660er Jahre erreichte Schweigger eine Anfrage der Kärntner Landstände für den Guss des Figureschmucks eines Reiterdenkmals für Kaiser Leopold I. auf dem Neuen Platz in Klagenfurt. Das Aussehen des Denkmals stand im Großen und Ganzen fest, als man sich zum ersten Mal an den Bildhauer wandte: Ein kolorierter Kupferstich von David Menasse aus dem Jahr 1660 zeigt einen mächtigen Sockel aus Stein mit in Nischen eingestellten Personifikationen von Consilium, Industria, Pax und Bellum, eine hohe Attika und eine im Verhältnis zum Sockel eher kleine Reiterfigur (Abb. 220). Die in Bronze geplanten Teile waren im Stich vergoldet und umfassten neben dem Reiterstandbild und den vier Sockelstatuen die Kapitelle und Basen der Säulen, die Metopen des Gebälks und Details des Doppeladleremblems.¹⁰⁴¹ Doch offenbar waren die von Schweigger zunächst veranschlagten Kosten zu hoch, weshalb in Erwägung gezogen wurde, das Reiterbild kleiner auszuführen und die Nischenfiguren wegzulassen, wie aus einem vom Bildhauer unterzeichneten Kostenvoranschlag hervorgeht.¹⁰⁴² Das Projekt zog weite Kreise – im Jahr 1665 berichtete sogar der Sekretär der deutschen Kanzlei in Nürnberg König Friedrich III. von Dänemark, dass Schweigger an einem Kostenvoranschlag für ein überlebensgroßes Reiterdenkmal arbeite.¹⁰⁴³ Letztlich wurde jedoch nur das Postament aus Marmor angefertigt und darauf die Reiterfigur aus Holz aufgestellt, die zur Erbhuldigung des Kaisers Leopold I. im Jahr 1660 angefertigt worden war und als Ausgangspunkt für die Planungen eines Monuments aus dauerhaftem Material gedient hatte.¹⁰⁴⁴ Nichtsdestotrotz bleibt das Projekt im Kontext der Entwicklung des monumentalen Reiterstandbildes in Europa bemerkenswert. Wie schon Leonore Pühringer-Zwanowetz betont hat, steht es zwischen den Reitermonumenten florentinischer Tradition, die ihren Anfang mit Donatello und Verrocchio genommen hatten, und den Reiterstandbildern für die französischen Könige, die ab der Mitte der 1660er Jahre geplant wurden.¹⁰⁴⁵ Für den deutschen Sprachraum hätte das Klagenfurter Monument die früheste überlebensgroße Umsetzung des Typus des schreitenden Pferdes überhaupt bedeutet – tatsächlich wurde dieser dann in den Jahren 1696–1708 mit Andreas Schlüters Berliner Denkmal des Großen Kurfürsten erstmals zur Ausführung gebracht.

1039 Ebd., S. 107.

1040 Ebd., S. 110–112.

1041 Pühringer-Zwanowetz 1965, S. 728.

1042 Ebd., S. 717, S. 732–734. Für den genauen Wortlaut des Kostenvoranschlags siehe Anhang, Q 12.

1043 Dass davon ausgegangen werden kann, dass es sich bei dem in Uhlichs Brief erwähnten Reiterdenkmal um das Monument in Klagenfurt handelt, legte im Jahr 1965 Leonore Pühringer-Zwanowetz überzeugend dar, vgl. ebd., S. 717 f. Für eine Transkription des entsprechenden Auszugs siehe Anhang, Q 11.

1044 Als terminus ante quem für die Aufgabe des Projekts dient die erste Auflage von Johann Weikhard von Valvasors *Topographia Archiducatus Carinthiae moderna* aus dem Jahr 1681, da sie zwei Stiche umfasst, die das Denkmal auf dem Neuen Platz in Klagenfurt samt einer Reiterstatue darstellen; vgl. Pühringer-Zwanowetz 1965, S. 734 f. Als Grund dafür, dass der Guss nicht finanziert werden konnte, verwies Pühringer-Zwanowetz auf die militärischen Konflikte zwischen dem Habsburgerreich und dem Osmanischen Reich; vgl. ebd.

1045 Pühringer-Zwanowetz 1965, S. 735.

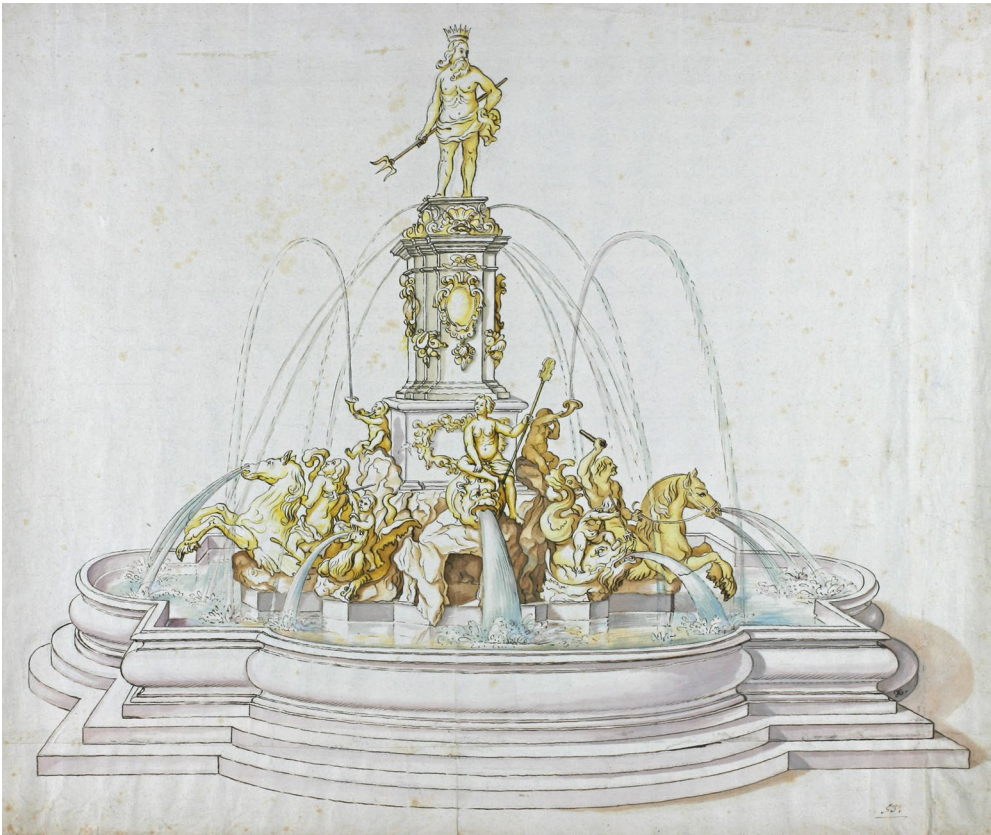


Abb. 221 Johann Anton Graf, Vorderansicht des Neptunbrunnens, Tusche, gelb und grau getönt, vor 1701, Nürnberg, Staatsarchiv

Auch das Projekt für den Nürnberger *Neptunbrunnen* stand inzwischen nicht mehr unter einem guten Stern. Obwohl Ende 1668 alle Figuren gegossen waren und nur noch das Becken und die Steine fehlten, beschloss der Rat aufgrund finanzieller Lasten, die Aufstellung bis auf weiteres zu verschieben.¹⁰⁴⁶ Erst zwanzig Jahre später, kurz vor Schweiggers Tod, wurden die Arbeiten noch einmal aufgenommen und Schweiggers Schüler und Werkstattfolger Eißler fertigte bis 1694 die Attribute der Figuren (Dreizack, Ruder, Wasserhörner und Schilfkolben), die Schrifttafeln, Festons mit Muscheln und Korallen sowie die Zäune. Als nach Eißlers Tod die Aufstellung erneut thematisiert wurde, ergab ein Gutachten des Röhrenmeisters Martin Löhner, dass Wasserbeschaffung und Zuleitung zu aufwändig seien, woraufhin die Brunnenfiguren über mehrere Jahrzehnte in der Peunt, dem städtischen Bauhof, aufbewahrt wurden.¹⁰⁴⁷ Dort wurden sie auf einem gezimmerten Attrappenunterbau zusammengesetzt und hochrangigen Besuchern der Stadt gezeigt, wie zahlreiche Reiseberichte, unter anderem von Charles Patin, dokumentieren.¹⁰⁴⁸

1046 Wehrauch 1954, S. 112.

1047 Ebd., S. 114.

1048 Vgl. Kat. B 8, S. 318.



Abb. 222 Johann Sebastian Ries, Delphin, Seepferd und Seedrache mit Reitern, Nachgüsse der Originalmodelle des Neptunbrunnens, Bronze, 1827–29, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 223 Kopie des Neptunbrunnens auf dem Nürnberger Hauptmarkt, Aufnahme Nürnberg, Stadtarchiv

Vier Ansichten des Brunnens von Johann Anton Graf (1637–1701) zeigen, wie die Aufstellung mit Bassin und Wasserfontänen ursprünglich geplant war (Abb. 221): Im Zentrum des figurenreichen Brunnens, der von einem breitgelagerten Becken eingefasst wird, zu dem drei Stufen hochführen, erhebt sich auf einem Postament die lebensgroße Neptunfigur mit Dreizack in der rechten Hand. Die untere Ebene des Postaments wird von mächtigen Felsblöcken umgeben, auf denen an der Vorder- und Rückseite jeweils eine Najade auf einer Urne sitzt und zu den Seiten je ein auf einem Muschelhorn blasender Putto, vor denen sich zwei Hippokampen mit Reitern befinden. Zwischen Najade und Seereiter ist jeweils ein Putto auf einem Delphin beziehungsweise einem Seedrachen platziert. Das Postament ist auf der obersten Ebene zu allen vier Seiten mit Blattmasken versehen, auf der mittleren Ebene mit Wappenkartuschen und Festons und auf der unteren Ebene – jedoch nur auf der Vorder- und Rückseite – mit Inschriftenfeldern. Ein Kupferstich von Johann Adam Delsenbach (1687–1785), der 1715/16 in den *Nürnbergischen Prospecten* und ein Kupferstich von Johann Michael Rößler (1703–1777), der 1730 in *Doppelmayrs Historische Nachricht von den Nuernbergischen Mathematicis und Künstlern* publiziert wurde, zeigen zwei eigenständige, aber sehr ähnliche Lösungen. Im Unterschied zu den älteren Zeichnungen enthalten sie jedoch noch ein weiteres Detail, den Doppeladler mit Krone im Feston auf der Hauptansicht.

Im Jahr 1778 schickte man zwei Zeichnungen nach dem Neptunbrunnen von Johann Eberhard Ihle (1727–1814), Direktor der Nürnberger Malerakademie, nach Petersburg.¹⁰⁴⁹ 1797 erwarb Zar Paul I. von Russland den Brunnen für 66000 fl. und ließ ihn nach Peterhof verbringen, wo er heute noch im Schlosspark steht.¹⁰⁵⁰ Im Unterschied zum ursprünglichen Konzept, das im Zentrum ein relativ hohes Postament vorsah, das vorne mit dem von der Kaiserkrone überhöhten doppelköpfigen Reichsadler und zu den Seiten mit den Nürnberger Stadtwappen versehen war, wurde am neuen Aufstellungsort in Peterhof ein niedrigerer und breiterer Sockel angefertigt.¹⁰⁵¹ Anstelle des Reichsadlers brachte man das Wappen der

1049 Weihrauch 1954, S. 137. Ihr Verbleib ist unbekannt. Zu dieser Gruppe gehörten noch elf weitere Zeichnungen, die heute in Nürnberg aufbewahrt werden; Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Hz 396-406 Kapsel 1061.

1050 Für den Kaufvertrag siehe Weihrauch 1954, S. 138.

1051 Bosch 2005, S. 28.

Romanow an. Zu Jahresbeginn 1799 wurde der Brunnen mit 26 verschiedenen Wassersäulen in Betrieb genommen.¹⁰⁵²

Dass die Erinnerung an den Neptunbrunnen in Nürnberg auch nach seinem Verkauf nie ganz erlosch, belegen Reduktionskopien, die Johann Sebastian Ries Ende der 1820er Jahre herstellte (Abb. 222),¹⁰⁵³ und die Gipsabgüsse der Brunnenfiguren, die Ende des 19. Jahrhunderts auf Initiative des Nürnberger Malers und Direktors der Nürnberger Kunstgewerbeschule Friedrich Wanderer (1840–1910) hergestellt und in der Katharinenkirche ausgestellt wurden.¹⁰⁵⁴ Dank einer Stiftung des Hopfenhändlers Ludwig Ritter von Gerngroß (1839–1916) und seiner Frau Julie konnte der Kunstgießer Ernst Lenz (1856–1908) eine Brunnenkopie in Bronze und Stein ausführen, die am 22. Oktober 1902 auf dem Nürnberger Hauptmarkt aufgestellt wurde (Abb. 223).¹⁰⁵⁵ Der vom Stadtrat beauftragte und von Wanderer gestaltete Ehrenbürgerbrief zeigt den Stifter zusammen mit den Schöpfern des Brunnens (Abb. 224).¹⁰⁵⁶ Doch



Abb. 224 Friedrich Wanderer, Ehrenbürgerbrief für Ludwig Gerngroß, 1901, Nürnberg, Stadtarchiv

auch der Brunnenkopie war keine ruhige Geschichte beschieden. Nach einer antisemitischen Hetzkampagne gegen den jüdischen Stifter wurde sie im Jahr 1934 vom Hauptmarkt entfernt und zunächst auf dem Schlageterplatz vor der Parteizentrale (!), drei Jahre später auf dem Marienplatz, dem heutigen Willy-Brandt-Platz, wiedererrichtet.¹⁰⁵⁷ Seit 1962 befindet sich der Brunnen im Nürnberger Stadtpark im Osten des Stadtteils Maxfeld (Abb. 225), doch wurde anlässlich der Neugestaltung des Hauptmarktes in der jüngsten Vergangenheit eine mögliche Wiederaufstellung an diesem Ort diskutiert, bei der sich besonders die Stadtheimatpflegerin Claudia Maué und der Stadthistoriker Helmut Beer für eine Standortverlegung einsetzten.¹⁰⁵⁸ Ihr vorläufiges Ende fand die mehrjährige Debatte, die auch in der Lokalpresse und in der

1052 Zur Aufstellung des Brunnens im Oberen Schlosspark von Peterhof und zu seiner Deutung in russischen Quellen siehe Bosch 2005, S. 30 f.

1053 Vgl. auch Kat. B 8.

1054 Vorausgegangen waren mehrjährige Verhandlungen zwischen Berlin und St. Petersburg über einen Rückkauf des Brunnens. 1895 wurde Bayerns Minister Rudolf Christian Freiherr von Gasser die Genehmigung erteilt, Kopien von den Figuren für Nürnberg zu machen, womit der Münchner Modellmeister Ludwig Leichmann beauftragt wurde; vgl. Bosch 2005, S. 32 f. und Mulzer 1988, S. 36 f. Für ein Foto der Brunnenkopie aus Gips in der Katharinenkirche siehe Mulzer 1988, Abb. 10.

1055 Zur Rezeption der Kopie siehe Mulzer 1988, S. 40–42.

1056 Friedrich Wanderer, Ehrenbürgerrechtsbrief für Ludwig Gerngroße, 1901, Nürnberg, Stadtarchiv, A3_45.

1057 Zu den Hintergründen der Standortwechsel und ihrem Echo in der zeitgenössischen Presse siehe Mulzer 1988, S. 462–52.

1058 Siehe beispielsweise Claudia Maués Leserbrief *Falscher Platz für Neptunbrunnen. Leserbrief. Zu: Diskussion um Neptunbrunnen*, in: Nürnberg Zeitung Nr. 96 vom 27. April 2010, S. 10.



Abb. 225 Ernst Lenz, Kopie des Neptunbrunnens, 1902, Bronze, Nürnberg, Stadtpark

Nürnberger Öffentlichkeit großen Widerhall fand,¹⁰⁵⁹ im Jahr 2012 mit der Entscheidung, dass der Brunnen im Stadtpark verbleibt.¹⁰⁶⁰

Kurioserweise befand sich ab Sommer 1942 für kurze Zeit auch wieder der originale Brunnen in der Stadt, da die Nationalsozialisten ihn in Peterhof abgebaut und die Figuren in zwei Eisenbahnwaggons nach Nürnberg verbracht hatten, wo sie in einem Bunker untergebracht wurden, um später im Innenhof des geplanten Neubaus des Germanischen Nationalmuseums errichtet zu werden.¹⁰⁶¹ Wie Karin Jeltsch zeigen konnte, wurde der Brunnen ausdrücklich wegen seiner herausragenden kunsthistorischen Bedeutung für die deutsche Kunstgeschichte aus Peterhof nach Deutschland geholt.¹⁰⁶² Zugleich handelt es sich um einen der seltenen Fälle der NS-Raubkunst, in dem Raub und Restitution lückenlos dokumentiert sind.¹⁰⁶³ Schon im Oktober 1947 traten die weitestgehend unbeschädigten Figuren ihre Rückreise nach Russland an, allerdings fehlten ein Pferd mit Reiter und eine Nymphe, die von deutschen Einheiten eingeschmolzen worden waren.¹⁰⁶⁴ Sie wurden erst in den 1960er Jahren nachgegossen, bevor der Brunnen wieder in Betrieb genommen wurde.¹⁰⁶⁵ Trotz seiner turbulenten Geschichte galt der

1059 Siehe die von der Lokalredaktion der Nürnberger Zeitung veranstaltete Leserumfrage vom 06.10.2010, <https://www.nordbayern.de/2,5886/forum-soll-der-neptunbrunnen-auf-den-hauptmarkt-1.193595> (Zugriff vom 13.05.2022).

1060 Vgl. www.nuernberginfos.de, ein Internetangebot hrsg. v. Matthias Weinrich, <https://nuernberginfos.de/brunnen-nuernberg/neptunbrunnen-nuernberg.php> (Zugriff vom 10.12.2021).

1061 Zur Geschichte des Brunnens in den Jahren 1942 bis 1947 siehe Maué 2013 a.

1062 Jeltsch belegt dies mit einem Brief des Oberbefehlshabers der Heeresgruppe Nord, Generalfeldmarschall von Kuchler, an den Oberbürgermeister von Nürnberg; vgl. Jeltsch 1998, S. 71.

1063 Vgl. Kulturstiftung der Länder/Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2015, S. 10.

1064 Ebd.

1065 Ebd.

Neptunbrunnen stets als das Hauptwerk Schweiggers, für das dem Bildhauer – zumindest in seiner Heimatstadt – die größte Aufmerksamkeit, wenn auch nicht immer im positiven Sinne, zuteil wurde.

7.6 Verschiedene Aufgaben, verschiedene Stile?

Wie gezeigt wurde, konnte Schweigger seinen Wirkungskreis nach Kriegsende auf viele verschiedene Tätigkeitsfelder ausweiten. Die von nun an ausgeführten Arbeiten unterscheiden sich bezüglich ihres Formates, des Materials und ihrer Funktion von der Mehrheit der Werke, die der Bildhauer während des Krieges ausgeführt hatte, doch lassen sich immer auch Anknüpfungspunkte zur früheren Tätigkeit identifizieren. In Hinblick auf den Adressaten- bzw. Auftraggeberkreis ist bemerkenswert, dass Schweigger bereits während des Krieges Arbeiten schuf, die im Zusammenhang mit dem schwedischen Königshaus, dem deutschen Kaiserhaus und dem Nürnberger Rat zu sehen sind. In technischer Hinsicht ist darauf hinzuweisen, dass Schweigger mit der *Schlütter-Büste* noch vor Kriegsende Erfahrungen mit lebensgroßer Bronzeplastik sammelte, und vermutlich auch – zumindest im kleinen Format – als Holzbildhauer arbeitete. Nicht zuletzt ist davon auszugehen, dass Schweigger schon während des Krieges Verbindungen zu anderen Handwerkern unterhielt und ein zunehmend größeres Netzwerk spinn, wobei besonders die Beziehung zu Christoph Ritter hervorzuheben ist. Ohne diese Erfahrungen und Voraussetzungen wäre es Schweigger nicht möglich gewesen, den vielfältigen neuen Aufgaben derart erfolgreich zu begegnen.

In stilistischer Hinsicht fächert sich das Repertoire des Bildhauers nur auf den ersten Blick weiter auf. Vielmehr wird deutlich, wie sehr der formale Bezugsrahmen einer Plastik oder Skulptur von ihrer Funktion beeinflusst war. Rückgriffe auf Dürer-Graphiken sind in den Werken, die nach Kriegsende entstanden sind, tatsächlich keine mehr festzustellen. Dies kann jedoch in erster Linie damit erklärt werden, dass Schweigger nun keine kleinformatigen Reliefs mehr fertigte, eine Gattung, die für die Aufnahme von Motiven aus dem Medium der Druckgraphik prädestiniert war, wie auch die Vergleichsbeispiele gezeigt haben.¹⁰⁶⁶

Dass beispielsweise bei der zeremoniell bedeutsamen Ehrenpforte für das traditionsreiche Ereignis des Kaiserzugs die Architektur und Dekoration älterer Ehrenporten maßgeblich waren und der Einfluss des Bildhauers auf die formalen Vorbilder sehr gering gewesen sein dürfte, versteht sich von selbst.¹⁰⁶⁷ Ähnliches gilt für Schweiggers Porträtbüsten: Auch hier ließen die Konventionen eher wenig Spielraum in der Gestaltung zu. Da eine Untersuchung der Porträtplastik im deutschsprachigen Raum im 17. Jahrhundert bislang aussteht und mir keine Arbeit bekannt geworden ist, welche die europäische Porträtplastik dieser Zeit in den Blick nimmt, muss sich die Einordnung und Beurteilung von Schweiggers Büsten auf einige eher allgemein gehaltene formale Beobachtungen stützen.

Bei der *Büste des Andreas Schlütter* und der *Büste des Pfalzgrafen Karl Gustav* handelt es sich um das jeweils einzige rundplastische Bildnis des Porträtierten, weshalb direkte Vergleiche mit

¹⁰⁶⁶ Vgl. Kapitel 6. 4.

¹⁰⁶⁷ Margarete Schuster wies darauf hin, dass seit 1541 auf dasselbe architektonische Gerüst zurückgegriffen und zu jeder Kaiserkrönung mit jeweils neuem plastischen Schmuck ausgestattet wurde. So sei die Ehrenpforte, an der Schweigger mitgewirkt habe, eng verwandt mit der Ehrenpforte für Kaiser Matthias, die 1612 nach dem Entwurf von Friedrich von Valckenburg errichtet worden war; vgl. Schuster 1965, S. 128.



Abb. 226 Adriaen de Vries, Rudolf II., Bronze, 1603, Wien, Kunsthistorisches Museum

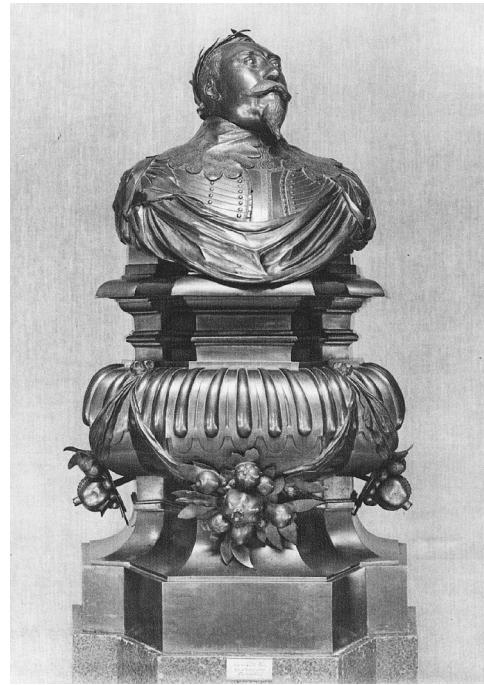


Abb. 227 Hans von der Pütt, Gustav Adolf, Bronze, 1632, Stockholm, Försvarets Materialverk

den Umsetzungen anderer Bildhauer nicht möglich sind. Zumindest für den Pfalzgrafen und späteren schwedischen König ist die Ähnlichkeit zur dargestellten Person durch Bildnisse in anderen Medien verbürgt. Wie bereits Margarete Schuster dargelegt hat, weisen diese und die *Büste des Kaisers Ferdinand III.* für die zeitgenössische Herrscherplastik ganz übliche Merkmale auf. Dies betrifft beispielsweise die Barhäufigkeit, den Büstenausschnitt und die Kombination von Harnisch und Feldbinde der *Büste des Pfalzgrafen Karl Gustav* (Abb. 206). Auch für die leichte Wendung des Kopfes nach rechts, die eine gewisse Dynamik transportiert aber zugleich Distanz erzeugt, gibt es zahlreiche Vorläufer, beispielsweise die *Büste Kaiser Rudolfs II.* von Adriaen de Vries (1556–1626) aus dem Jahr 1603,¹⁰⁶⁸ die sich bis zur Plünderung Prags durch die Schweden in der Kunstkammer befand und 1652 im Inventar der Königin Christina von Schweden Erwähnung fand (Abb. 226). Auch die 1632 in Nürnberg von Hans von der Pütt (um 1590–1653) geschaffene *Büste des schwedischen Königs Gustav Adolf* weist eine leichte Rechtsdrehung des Kopfes auf (Abb. 227).¹⁰⁶⁹

Der streng symmetrische Aufbau mit erhobenem Kopf und geradeaus gerichtetem Blick, der für Schweiggers *Büste Kaiser Ferdinands III.* (Abb. 209) charakteristisch ist, ist in ähnlicher Weise bei der 1632 von Georg Petel skulptierten und 1643 von Christoph Neidhard (III)

1068 Adriaen de Vries, *Büste Kaiser Rudolfs II.*, Bronzeguss, H. 112 cm, B. 70 cm, T. 41 cm, Signatur: „ADRIANVS FRIES HAGIEN FECIT 1603“, Beschriftung: „RVD. II. ROM. IMP. CAES. AVG. AET. SVAE. LI. ANNO 1603“; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. KK 5506; vgl. Ausst. Kat. Amsterdam/Stockholm/Los Angeles 1998/2000, Kat.-Nr. 13 (Frits Scholten).

1069 Hans von der Pütt, *Gustav-Adolf-Büste*, Bronze, 1632, H. 69 cm ohne Sockel, Stockholm, Försvarets Materialverk; vgl. Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, Kat.-Nr. 1076 (Susanne Tauss).

7 Schweiggers Tätigkeit nach dem Friedensschluss von 1648 – neue Aufgaben, neue Vorbilder?



Abb. 228 Georg Petel, Christoph Neidhard (III), Gustav II. Adolf, Bronze, 1632/1643, Stockholm, Nationalmuseum



Abb. 229 Hubert Le Sueur, Karl I. von England, Bronze, Modell nach 1631, Guss 1. Hälfte 17. Jh., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen



Abb. 230 François Dieussart, Christian IV., Bronze, 1643 (Guss 1650?), Kopenhagen, De Danske Kongers Kronologiske Samling på Rosenborg

in Augsburg gegossenen *Büste von Gustav Adolf* (Abb. 228)¹⁰⁷⁰ oder bei der vom französischen Bildhauer Hubert Le Sueur (um 1580/90–um 1670) gearbeiteten *Porträtbüste Karls I. von England* (Abb. 229) anzutreffen.¹⁰⁷¹ Im Vergleich mit dieser oder der *Büste Christians IV.* des flämischen Bildhauers François Dieussart (1600–1661) aus dem Jahr 1643 (Abb. 230)¹⁰⁷² wird die ruhige Wirkung von Schweiggers Büsten deutlich, die zum einen in der großflächigen Modellierung und einem klaren Lineament, zum anderen in der zurückgenommenen Oberflächenbearbeitung begründet liegt.¹⁰⁷³ Nichtsdestotrotz lässt sich innerhalb von acht Jahren eine deutliche Entwicklung von einer sehr summarischen Auffassung der Physiognomie, Haaren und Kleidung bei der *Schlütter-Büste* hin zu zunehmend differenzierter gestalteten Körpern und Texturen, insbesondere bei der *Büste Ferdinands III.*, feststellen. Während im Fall von Andreas Schlütter denkbar wäre, dass eine Totenmaske abgenommen wurde, an der sich der Bildhauer orientiert hat,¹⁰⁷⁴ ist bei Karl Gustav unklar, ob Schweigger den Oberbefehlshaber der schwedischen Armee während seiner Anwesenheit in Nürnberg selbst porträtierte oder für die Modellierung der Büste auf graphische Porträts anderer Künstler zurückgriff.¹⁰⁷⁵ Auch für Ferdinand III. haben sich keine Belege dafür erhalten, dass der Bildhauer den Kaiser nach dem Leben porträtiert haben konnte – aller Wahrscheinlichkeit nach musste Schweigger auch für die Modellierung dieser Büste auf Kupferstiche zurückgreifen.¹⁰⁷⁶

Auch wenn Schweigger sich bei seinen Porträtbüsten eng an die zeitgenössische höfische Porträtplastik anlehnte, gelang es ihm dennoch auch in diesem Bereich eine eigene Handschrift auszubilden.

Für Schweiggers *Neptunbrunnen* haben Kunsthistoriker immer wieder auf potentielle Vorbilder in anderen Städten verwiesen, so Giambolognas *Neptunbrunnen* in Bologna, die drei Prachtbrunnen in Augsburg und den *Residenzbrunnen* in Salzburg. Die Ähnlichkeiten zum *Neptunbrunnen* in Bologna, welche die Grundlage für einen vermeintlichen Italienaufenthalt Schweiggers bildeten, beschränken sich jedoch auf ein paar wenige eher grundsätzliche Eigenschaften wie das Motiv der erhöhten Zentralfigur, des architektonischen Sockels und der

1070 Georg Petel, Bildnisbüste Gustav II. Adolf, König von Schweden, Bronze, H. ohne Sockel 67 cm, H. mit Sockel 202,5 cm, Signatur und Datierung: „GEORG PETEL AD VIV SCULP. 1632 CHRISTOF NEIDHARDT IN AUGSBURG GOS MICH 1643“, Stockholm, Statens Konstmuseer, Nationalmuseum, Inv.-Nr. NM Sk 353; vgl. Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, Kat.-Nr. 1057 (Karin Sidén). Ein weiterer Guss im Stockholmer Nationalmuseum, Kungl. Husgeräds-kammaren, ist wohl identisch mit der bereits 1632/33 gegossenen Fassung, welche die Stadt Augsburg 1636 an König Ferdinand verehrte, der sie in die Kunstkammer Rudolfs II. auf dem Hradschin integrierte und die 1648 als schwedische Beute in die Kunstsammlung Christianas gelangte; für die Auswertung der entsprechenden Quellen siehe jüngst Kranz 2009, S. 136–141. Eine um 1650 zu datierende Replik befindet sich in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung; vgl. Ausst. Kat. Berlin 1995, Kat.-Nr. 191 (Martin Raumschüssel).

1071 Hubert Le Sueur, Karl I. von England, Bronzeguss, H. 65,5 cm, B. 60,5 cm, T. 27,5 cm; Modell nach 1631, Guss 1. Hälfte 17. Jh., Dresden, Staatliche Museen, Inv.-Nr. H4 154/024.

1072 François Dieussart, Christian IV, 1643 (Guss 1650?), Bronze, Sockel aus Marmor, H. 103 cm, Kopenhagen, De Danske Kongers Kronologiske Samling på Rosenborg, Inv.-Nr. 2-48; vgl. Ausst. Kat. Münster/Osnabrück 1998, Kat.-Nr. 1122 (Jørgen Hein) mit älterer Literatur.

1073 Zu einer ähnlichen Einschätzung kam auch Schuster 1965, S. 119.

1074 Claudia Maué, die die Bildnisbüste erstmals publiziert hat, konnte trotz umfangreicher Recherchen keinen Porträtstich ausfindig machen; vgl. Maué 1998 a, S. 257 und Anm. 75.

1075 Wie schon Karl Erik Steneberg festgestellt hat, steht die Büste dem 1650 datierten Kupferstich Cornelis Galles nach Anselm van Hulle besonders nahe; vgl. Steneberg 1958, S. 96. Für eine Abbildung siehe ebd., Abb. 5.

1076 Margarete Schuster hielt eine Begegnung von Schweigger und Ferdinand III. für möglich, konnte jedoch keinen Beleg dafür vorbringen; vgl. Schuster 1965, S. 115.



Abb. 231 Tommaso di Garona (?), Residenzbrunnen, 1656–1661, Salzburg Domplatz

Stadtwappen, die sich jedoch auch an zahlreichen anderen Brunnen finden.¹⁰⁷⁷ Hans Weihrauch hat treffend dargestellt, dass der Brunnen sich nicht nur hinsichtlich des Motivs der Meerrösser auf den Salzburger Brunnen bezieht, sondern auch bezüglich der Klippen mit natürlichem Felsen, die ihrerseits auf Berninis Vierströmebrunnen in Rom zurückgehen (Abb. 231).¹⁰⁷⁸ Von den Augsburger Prachtbrunnen habe Schweigger dagegen die hohen Sockel übernommen.¹⁰⁷⁹ Margarete Schuster machte zudem darauf aufmerksam, dass der Grundriss des ursprünglich vorgesehenen Brunnenbeckens, wie er auf Röslers Stich zu sehen ist, sich an denjenigen des Augsburger *Augustusbrunnens* anlehnt.¹⁰⁸⁰

Ein Vergleich der beiden zentralen Gruppen der Reiter auf ihren Hippokampen mit den Seerössern des Salzburger Brunnens führt schließlich die hohe Qualität von Schweiggers Modellierung vor Augen: Während die Salzburger Figuren sowohl in ihrer Körperhaltung als auch in der Oberflächengestaltung sehr schematisch gearbeitet sind, erinnern Schweiggers Meerrösser mit ihren nervösen Nüstern, hervortretenden Adern und zurückgeworfenen Ohren an tatsächliche Pferde und gerne möchte man für wahr nehmen, der Bildhauer habe

1077 Für eine umfassende Darstellung von Giambolognas Neptunbrunnen im Kontext der Entwicklung des italienischen Figurenbrunnens im Cinquecento siehe Morét 2002, S. 58–60 und 225–246. Zum vermeintlichen Italienaufenthalt Schweiggers siehe auch S. 19 und S. 64 dieser Arbeit.

1078 Weihrauch 1954, S. 119.

1079 Ebd.

1080 Die Bögen, die aus den Seiten des Quadrats austreten, haben jedoch nicht die Form von Halbkreis-, sondern von Segmentbögen; vgl. Schuster 1965, S. 150.

diese – ebenso wie die Najaden und den Neptun – nach lebenden Vorbildern geschaffen, wie Andreas Gulden berichtet:

„Der Neptunus, sehr starck und lang, ist ein Conterfait Pauli Fürlegers, so sich dazumahl bey Herren Gutthäter aufgehalten, und sich ganz entblößt, also abzeichnen lassen. Einer schönen und langen Jungfrau, hat er 20. Rthl. Bezahlt, ihren blossen Leib zu stellen, und dadurch einen grossen Anlauff unterschiedl. Weibspersonen nach und nach bekommen, Geld damit zu erwerben. Dabey sind auch 2. Meerperde oder Seeroße geconterfait, deren das eine Ungarisch, das andere Spanisch, denebst sind verfertigt worden, [...]“¹⁰⁸¹

Was weitere Vorbilder für die Figuren betrifft, wurde darauf hingewiesen, dass die Nymphen sich nicht an den muskulösen und dem italienischen Manierismus verpflichteten Najaden vom Augsburger *Herkulesbrunnen* von Adriaen de Vries orientieren – was naheliegend gewesen wäre – sondern den Frauengestalten eines Rubens oder Artus Quellinus nahestehen.¹⁰⁸² Auch die Figur des Neptun hebt sich in ihrem Haltemotiv von allen anderen großformatigen rundplastischen Neptunfiguren, darunter Georg Petels *Bronze-Neptun* in München, ab.¹⁰⁸³

Große Ähnlichkeiten sind dagegen – trotz des unterschiedlichen Materials und Formats – zu einigen Figuren in Schweiggers kleinplastischen Reliefs zu beobachten: So sind die Augenform, die gerade Nase, der aus fließenden Strähnen bestehende Bart und der geöffnete Mund des Neptun vergleichbar beim Zacharias im Wiener Relief der *Verkündigung an Zacharias* gestaltet (Abb. 232 und 233). Das Verhältnis von Haar und Kopf sowie die Nasen- und Kinnpartie beim Reiter weisen Parallelen zu einem der *Gefangenen* auf, die Schweigger zugeschrieben werden (Abb. 234 und 235). Der Übergang von Stirn und Haar, die gerade Stirn-/Naselinie und das kleine Kinn der Nympe weisen wiederum erstaunliche Ähnlichkeit zur *Susanna im Bade* auf (Abb. 236 und 237).

Was das grundsätzliche Motiv des Brunnens angeht, wurde im Kontext von Schweiggers Brunnen bislang nicht auf die Tatsache hingewiesen, dass die Darstellung von Meerestieren im Nürnberger Metallguss seinen Ausgangspunkt am Sebaldusgrab der Vischer-Werkstatt hatte und auch im 17. Jahrhundert überaus beliebt war.¹⁰⁸⁴ Aus dieser Zeit haben sich mehrere Darstellungen von Neptun auf dem Delphin beziehungsweise mit einem Seepferdgespann sowie ein tritonblasender Knabe auf einem Delphin erhalten.¹⁰⁸⁵

Schweiggers Vorlagen und Inspirationsquellen für den Neptunbrunnen waren somit zahlreich und unterschiedlichen zeitlichen sowie räumlichen Ursprungs. Wie bereits für die kleinformatigen Reliefs im Detail herausgearbeitet wurde, lässt sich auch für den Neptunbrunnen konstatieren, dass der Bildhauer partiell an konzeptionelle Vorläufer und bekannte Formen

1081 Neudörffer/Gulden 1548/1660 (Ed. 1828), S. 75.

1082 Schuster 1965, S. 152.

1083 Zu Georg Petels 1632 gegossener Neptun-Figur, die in der Münchener Residenz aufgestellt ist, siehe Kreppe/Söding 2009, Abb. auf Tf. 8. Als weitere Beispiele, die diese These untermauern, führte Margarete Schuster Giovanni da Bolognas Neptun des Bologneser Neptunbrunnens, Adriaen des Vries' Figuren für den Brunnen für Schloss Frederiksberg (heute im Schlosspark von Drottningholm) und für den Brunnen des Palais Waldstein in Prag sowie Hans Reichles Neptun für den Langen Markt in Danzig ins Feld; vgl. Schuster 1965, S. 160–162.

1084 Vgl. Kammel 2009, S. 97, S. 101.

1085 Werkstatt Benedikt Wurzelbauer, Neptun auf dem Delphin, Nürnberg, um 1600, Messing, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O.568; vgl. Kammel 2009, S. 97; Neptun auf dem Delphin, Nürnberg, um 1610/20, Messing, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O.1874; Tritonblasender Knabe auf dem Delphin, Nürnberg, um 1620/30, Messing, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl.O.2848; vgl. Kammel 2009, S. 99.

7 Schweiggers Tätigkeit nach dem Friedensschluss von 1648 – neue Aufgaben, neue Vorbilder?



Abb. 232 Detail Neptun, Neptunbrunnen, Peterhof (Kat. B 8)



Abb. 233 Detail Zacharias, Verkündigung an Zacharias, Wien (Kat. S 9)

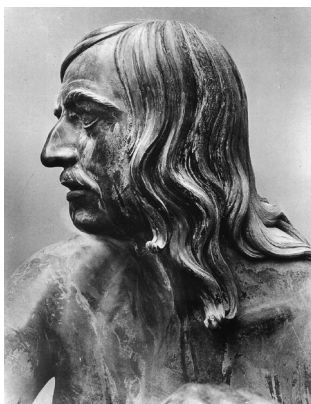


Abb. 234 Detail Reiter, Neptunbrunnen, Peterhof (Kat. B 8)



Abb. 235 Detail Gefangener, Nürnberg (Kat. H 5)



Abb. 236 Detail Nymphe, Neptunbrunnen, Peterhof (Kat. B 8)



Abb. 237 Detail Susanna im Bade, Relief Wien (Kat. S 9)

anknüpfte, diese Elemente jedoch zu einer letztlich neuen, eigenständigen Lösung weiterentwickelte und dabei seinen Figurenstil, den er im Rahmen seiner mehrjährigen Tätigkeit als Kleinplastiker entwickelt hatte, überzeugend in das überlebensgroße Format übertrug.

Ein Betätigungsfeld, in dem ein erneuter Rückgriff auf die Druckgraphik Albrecht Dürers gut vorstellbar gewesen wäre, sind Schweiggers religiöse Werke, allen voran die Kruzifixe. Zum einen, weil Dürer den gekreuzigten Christus mehrfach dargestellt hat, beispielsweise um 1498 in einem Holzschnitt der *Großen Passion* und auf einem Blatt der *Kupferstichpassion* aus dem Jahr 1511. Zum anderen, weil andere Bildschnitzer des 17. Jahrhunderts für Kruzifixe nachweislich auf druckgraphische Vorlagen zurückgriffen. Belegt ist dies für den Typus der Kreuzigung von Matthias Grünewald, der durch Raphael Sadlers Stich von 1605 Verbreitung fand und von dem sich mehrere plastische Umsetzungen erhalten haben.¹⁰⁸⁶

Stattdessen waren für Schweigger die in Nürnberg vorhandenen bildplastischen Kruzifixe von Veit Stoß maßgeblicher Orientierungspunkt, worauf erstmals Heinrich Klapsia hingewiesen hat.¹⁰⁸⁷ Insgesamt befanden sich vier Skulpturen des Gekreuzigten von Veit Stoß in Nürnberg: das sogenannte *Wickelsche Kruzifix* in St. Sebald,¹⁰⁸⁸ das *Kruzifix* auf dem Hochaltar in St. Lorenz,¹⁰⁸⁹ das *Kruzifix* aus dem Heiliggeist-Spital¹⁰⁹⁰ und das *Kruzifix*, das heute in der Burgkapelle aufbewahrt wird.¹⁰⁹¹ Sie zeichnen sich durch gestreckte Arme und Beine und einen leicht nach links geneigten, auf das Brustbein gelegten Kopf mit geschlosse-

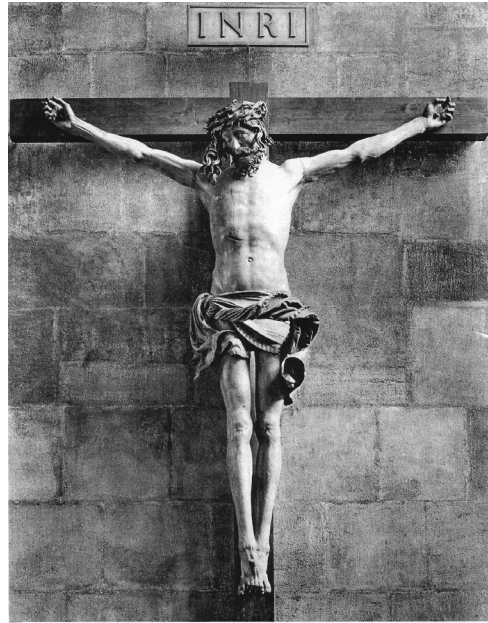


Abb. 238 Veit Stoß, Kruzifixus, Lindenholz, 1520, Nürnberg, St. Sebald (sog. Wickelscher Kruzifixus)

- 1086 Als erster stellte Adolf Feulner diese Verbindung für das Kruzifix im Frankfurter Kunstgewerbe-Museum her, das er versuchsweise Georg Petel zuschrieb, vgl. Feulner 1935. Im Ausst. Kat. Frankfurt a. M. 1981, Kat.-Nr. 158 (Bernhard Decker) werden weitere Versionen dieses Typus genannt. Für eine Abbildung von Sadlers Kupferstich siehe Abb. 58 derselben Publikation.
- 1087 Während Klapsia jedoch meinte, dass der heute in St. Lorenz aufbewahrte Kruzifixus als Vorbild für den Grazer Kruzifixus von Georg Schweigger diene, verwies Theodor Müller auf den *Wickelschen Kruzifixus*; vgl. Klapsia 1934, S. 200 f. und Müller 1942, S. 191.
- 1088 Veit Stoß, Wickelscher Kruzifix, 1520, Lindenholz, ehemals farbig gefasst, H. 207,5 cm, Spannweite: 190 cm; vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1983, Kat.-Nr. 23 (Ulrich Schneider).
- 1089 Veit Stoß, Kruzifix auf dem Hochaltar, 1516–20, Lindenholz mit originaler hellbrauner monochromer Lasur, H: 207 cm, Spannweite: 195 cm; Nürnberg, St. Lorenz; vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1983, Kat.-Nr. 16 (Ulrich Schneider).
- 1090 Veit Stoß, Kruzifix aus dem Heiliggeist-Spital, 1505–1510, Lindenholz mit originaler farbiger Fassung, H: 201 cm, Spannweite: 199 cm; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O 6 (Leihgabe der Stadt Nürnberg seit 1898); vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1983, Kat.-Nr. 5 (Ulrich Schneider).
- 1091 Veit Stoß, Kruzifix, um 1500, Lindenholz mit originaler farbiger Fassung, H. 156 cm, Spannweite: 153,5 cm, Kreuz: H. 246 cm, B. 162,2 cm, Nürnberg, Burgkapelle; vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1983, Kat.-Nr. 25 (Ulrich Schneider).

nen Augenlidern und geöffnetem Mund aus. Die Oberflächen sind differenziert ausgestaltet, an den Armen und Beinen treten Muskeln, Sehnen und Gefäße gut sichtbar hervor, ebenso wie der Brustkorb. Die Hände sind entspannt, die Finger leicht eingebeugt. Die verhältnismäßig breite Dornenkrone – sofern erhalten – besteht aus vielen Zweigen, die unregelmäßig miteinander verflochten sind.

Wie schon Theodor Müller erkannt hat, war der *Wickelsche Kruzifixus* in St. Sebald, für den das nach rechts wehende Schamtuch charakteristisch ist, offenbar das maßgebliche Vorbild für die Kruzifixe in Graz und in Koblenz (Abb. 238).¹⁰⁹² Mit dem komplexen und sehr voluminösen Faltenwurf hatte sich Schweigger bei der Restaurierung des Kruzifixes im Jahr 1652 vertraut machen können.¹⁰⁹³ In demselben Jahr entstand möglicherweise der Kruzifixus für Koblenz, wie eine Anmerkung in Andreas Guldens Schweigger-Vita annehmen lässt.¹⁰⁹⁴ Das Lententuch der Christusfigur in Bannio (Abb. 217) ist dagegen anders gestaltet: Eng um die Hüfte gewunden, ist es links geknotet und in horizontalen Zügen gefältelt, jedoch kaum gebauscht. Damit erinnert es mehr an die früher zu datierenden Kruzifixe aus dem Heiliggeist-Spital und in der Burgkapelle, wobei das Motiv dort seitenverkehrt erscheint.¹⁰⁹⁵

Es wäre noch genauer zu untersuchen, inwiefern es im 17. Jahrhundert zu einer gesteigerten Wertschätzung der Werke von Veit Stoß seitens der Künstler und Kunstliebhaber in Nürnberg und darüber hinaus kam und wie Schweiggers sichtbare Bezugnahme auf die Stoßschen Kruzifixe damit zusammenhängt. Als ein Indiz dafür, dass zumindest Nürnberger Künstler des 17. Jahrhunderts Veit Stoß' Arbeiten schätzten, können zwei Zeichnungen angesehen werden, die Michael Herr nach dem *Englischen Gruß* anfertigte.¹⁰⁹⁶ Die bislang bekannten Dokumente zur Rezeption der drei Schweiggerschen Kruzifixe enthalten allerdings keine Hinweise auf die Bezugnahme auf Veit Stoß. Erstaunlicherweise galt jedoch eine der Plastiken zumindest zeitweise als Werk Albrecht Dürers. Antonio Bormastino berichtete in seiner 1719 erschienenen *Historischen Beschreibung von der Kayserlichen Residentz-Stadt Wienn und Ihren Vor-Städten* über den Grazer Kruzifixus:

Wann man in diese Augustiner-Kirch hinein gehet / fallet einem gleich ein höltzenes-Crucifix in die Augen / von dem Bettel gemacht / als einem andern teutschen Michel Engel / welches von dem unvergleichlichen höltzenen Creutz zu Grätz allein übertroffen wird: das Meister-Stück ist von Albert Dürer.¹⁰⁹⁷

1092 Müller 1942, S. 191.

1093 Vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1983, S. 289 und Anhang, Q 6. Wilhelm Schwemmer wies in diesem Kontext darauf hin, dass Schweigger als Mittelsmann des Kurfürsten von Mainz dem Rat 1000 Dukaten bot, wenn dieser sie ihm zum Kauf gäbe. Das Ansuchen wurde jedoch abgelehnt, und der Kruzifix kam am 28. November 1652 wieder in die Sebalduskirche zurück; vgl. Schwemmer 1979, S. 35 mit Verweis auf StAN, Rep. 52a, Nr. 321a, S. 22.

1094 „Ao. 1652 verfertigte er ein Crucifix von Meßing über Lebensgröß, auf die /. Schuh lang, trefflich gearbeitet, welches 516 Pfd. gewogen, bald darauf machte er auch ein dergleichen Crucifix von Holz.“; vgl. Anhang, Q 15.

1095 Vgl. Ausst. Kat. Nürnberg 1983, Kat.-Nr. 5 und Kat.-Nr. 25.

1096 Vgl. Gatenbröcker 1995, S. 305. Michael Herr, Der Englische Gruß nach Veit Stoß, Deckfarben-Miniatur auf Papier, 336 × 201 mm, Nürnberg, Stadtgeschichtliche Museen, Freiherr von Tucher-Stiftung; Gatenbröcker 1995, Kat.-Nr. Z 24 und Michael Herr, Der Englische Gruß nach Veit Stoß, 1616 (?), Deckfarbenminiatur auf Pergament, über Bleivorzeichnung, 342 × 210 mm, München, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 39982; vgl. Gatenbröcker 1995, Kat.-Nr. Z 249.

1097 Bormastino 1719, S. 66. Für die Identifizierung des Dürer-Kruzifixus mit der Grazer Skulptur von Schweigger siehe Feuchtmayr/Schädler 1973, S. 113.

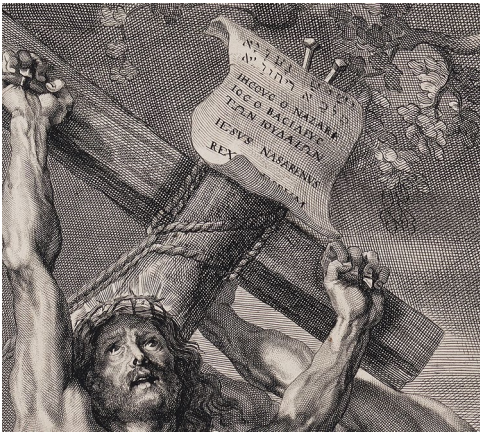


Abb. 239 Detail aus: Jan Witdoek nach Rubens, Kreuz-
aufrichtung, Kupferstich, 1630/42



Abb. 240 Detail aus: Unbekannter Stecher nach Peter
Paul Rubens, Christus am Kreuz mit dem Lanzenstich
des Hl. Longinus, Kupferstich, nach 1649

Warum der Kruzifixus als Dürer-Werk angesehen wurde und aus Bormastinos Sicht Georg Petels sogenannten „Pälffy-Crucifixus“¹⁰⁹⁸ sogar übertraf, kann heute nicht mehr geklärt werden.

Drei Eigenschaften von Schweiggers Kruzifixen lassen sich jedoch nicht allein mit der Kenntnis der Stoßschen Werke erklären, sondern setzen weiteres Wissen voraus und könnten auf die Rezeption älterer und zeitgenössischer Druckgraphik hinweisen. Zunächst ist die Wahl des Materials bemerkenswert: In zwei Fällen handelt es sich um überlebensgroße Güsse aus Bronze, für die es zu dieser Zeit im deutschsprachigen Raum gar nicht so viele Vorläufer gab: Der *Corpus Christi* von Hans Reichle (1565/70–1642), der über dem Hl. Kreuz-Altar im Mittelschiff von St. Ulrich und Afra in Augsburg hängt,¹⁰⁹⁹ weist auf die Schulung des aus Tirol stammenden Bildhauers in der Florentiner Werkstatt von Giambologna hin. Wenngleich aus Holz gearbeitet, durch die goldfarbige Fassung jedoch wie eine Bronzeplastik wirkend, muss an dieser Stelle auch auf die 1649 vollendete überlebensgroße Kreuzigungsgruppe hingewiesen werden, die Justus Glesker (1610/1623–1678) für den Bamberger Dom schuf.¹¹⁰⁰ Da Schweigger im Unterschied zu Reichle und Glesker nicht auf eine Ausbildung beziehungsweise Erfahrungen in einer Werkstatt aufbauen konnte, die Großplastiken herstellte, sind seine Leistungen in diesem Bereich umso mehr herauszustellen.

Die zweite Besonderheit von Schweiggers Bronze-Kruzifixen ist formaler Natur: So ist zwar auch bei den Skulpturen von Veit Stoß die Seitenwunde dargestellt, das austretende Blut jedoch nicht plastisch ausgebildet wie bei Schweigger, sondern durch Bemalung kenntlich gemacht. Bereits in den beiden Kephala- und Prokris-Reliefs (Kat. S 2 und S 6) waren die Wunde der sterbenden Prokris und das daraus austretende Blut vergleichbar aufgefasst (Abb. 40).

1098 Georg Petel, um 1629/30, heute in Marchegg (Niederösterreich), Christkönig-Kirche; vgl. Feuchtmayr/Schädler 1973, S. 112–114, Kat.-Nr. 26.

1099 Hans Reichle (Modellierung), Wolfgang Neidhardt (Guss), Kreuzigungsgruppe vor dem Hochchor, 1605–1607. Zum Altar siehe Friedel 1974, S. 88–97, zum Bild des Gekreuzigten ebd., S. 91 f.

1100 Justus Glesker, Kreuzigungsgruppe, 1648–1653, Holz, goldgefasst, vgl. Herzog/Ress 1962.

Schließlich weist der dreisprachige Titulus des Koblenzer Kruzifixes auf die Kenntnis zeitgenössischer niederländischer Kupferstiche hin. So stimmt der Wortlaut bei Schweigger beispielsweise mit den Titulus auf dem Blatt mit der Kreuzaufrichtung überein, das Jan Witdoeck zwischen 1630 und 1642 nach einer Erfindung Rubens stach (Abb. 239),¹¹⁰¹ oder auf dem von Frederik de Wit nach 1649 ebenfalls nach einer Zeichnung Rubens verlegten Stich mit der Darstellung von Christus am Kreuz mit dem Lanzenstich des Heiligen Longinus (Abb. 240).¹¹⁰² Diese Beobachtung steht auch im Einklang mit den Ergebnissen von Margaretha Boockmann, die in der flämischen/niederländischen Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen spürbaren Anstieg hebräischer und hebraisierender Inschriften – sehr oft als Kreuzestituli – festgestellt hat.¹¹⁰³

Auch wenn, gerade zu den Kruzifixen, weitere Untersuchungen wünschenswert wären, kann vorerst festgehalten werden, dass auch die bisherige Beurteilung derjenigen Werke, die Schweigger nach Ende des Dreißigjährigen Krieges schuf, einer Korrektur bedarf. Die von Margarete Schuster vorgenommene Einteilung in „Werke des Zeitstils“ (Porträtplastik, Neptunbrunnen) und „retrospektive Großplastik“ (die Kruzifixdarstellungen) wird den Werken nicht gerecht. Vielmehr lässt sich in allen Werken Schweiggers die Weiterentwicklung traditioneller Konzepte durch die Kombination mit modernen technischen und aktuellen formalen Aspekten beobachten. Zwar mögen die jeweiligen Anteile variieren und muss die Innovationskraft von Fall zu Fall unterschiedlich eingeschätzt werden, was oftmals eng mit der Funktion des jeweiligen Werkes zusammenhängt, doch letztlich zieht sich die Unbedarftheit des Bildhauers, Dinge anders und auf seine ganz eigene Art und Weise anzugehen, durch seine gesamte Schaffenszeit.

1101 Vgl. VKK, <http://kk.haum-bs.de/?id=witdoeck-j-ab2-0003> (Zugriff vom 10.12.2021).

1102 Vgl. VKK, <http://kk.haum-bs.de/?id=wit-f-d-exc-ab2-0005> (Zugriff vom 10.12.2021). Siehe auch VKK, <http://kk.haum-bs.de/?id=conradus-a-j-ab3-0012> (Zugriff vom 10.12.2021).

1103 Boockmann 2013, S. 150. Siehe in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen zur Verwendung hebräischer Schriftzeichen in Schweiggers Johannesreliefs auf den S. 229 ff. der vorliegenden Arbeit.