

## Zusammenfassung und Ausblick

Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass Schweiggers kleinplastisches Werk, das der Bildhauer während des Dreißigjährigen Krieges schuf, keineswegs auf die Rezeption Albrecht Dürers limitiert war, sondern vielfältige Bezüge zur Kunst seiner Zeit aufweist, die umfassende Kenntnisse und personelle Netzwerke voraussetzen. Damit wurde nicht nur Schweiggers Rolle als Vertreter einer sogenannten „Dürer-Renaissance“ um 1600 endgültig zurückgewiesen, es wurde auch dargelegt, dass der Begriff der „Dürer-Renaissance“ an sich ungeeignet ist, um die vielfältigen künstlerischen Rezeptionen Dürerscher Kunst angemessen zu beschreiben. Darüber hinaus wurde herausgearbeitet, wie dieses Etikett insbesondere, aber nicht ausschließlich im Fall von Georg Schweigger die Sicht der kunsthistorischen Forschung auf andere Aspekte über viele Jahrzehnte verstellt hat. Wenngleich bereits für die Nürnberger Malerei der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts konstatiert wurde, dass Dürer nur ein Element im Gemenge vielfältiger aktueller und älterer Einflüsse darstellte, hat sich die Vorstellung, die zeitgleiche Nürnberger Kleinplastik sei rückwärtsgewandt, viel länger gehalten.

Zweifellos war die Bezugnahme auf Dürer für den Bildhauer wichtig, aber sie war nicht einfachem Nachahmungswillen mangels alternativer Vorlagen geschuldet, sondern wurde bewusst und bisweilen überraschend sparsam eingesetzt. Für konzeptionelle Aspekte, Kompositionen und Themen der Objekte konnten im Rahmen dieser Arbeit überaus vielfältige Inspirationsquellen ausgemacht werden, die umfassende Kenntnisse des Bildhauers über europaweite Trends offenbaren. So ist die Entwicklung einer Medaillonfolge berühmter Männer aus edlen Materialien nur auf den ersten Anschein traditionell, tatsächlich ist sie Ausdruck einer Sammlungs- und Erinnerungskultur, die sich zu dieser Zeit in vielen europäischen Ländern verfeinerte und innerhalb derer dem Porträt ein besonderer Stellenwert zufiel. Von Schweiggers Nähe zu gelehrten Kreisen zeugt die Verwendung korrekter hebräischer Schriftzeichen auf einigen Reliefs, die eine bemerkenswerte Parallele zu Rembrandts Interesse an jüdischer Schriftkultur sowie zur blühenden Orientalistik an der Universität Altdorf darstellt. Die intensive Auseinandersetzung des Bildhauers mit niederländischer und italienischer Graphik weist schließlich darauf hin, dass Nürnberg während des Dreißigjährigen Krieges immer noch ein wichtiger Handelsplatz war, auf dem Drucke aus ganz Europa umgeschlagen wurden und dass Schweigger auf diesem Feld bestens informiert war.

Dass der Nürnberger sich während des Dreißigjährigen Krieges auf zwei konzeptionell zusammengehörige Werkgruppen konzentrierte, ist auffällig, für Kleinplastiker generell aber nicht untypisch, und lässt sich wohl vor allem mit der Geschäftstüchtigkeit des Bildhauers erklären. Vermutlich agierte Schweigger im Auftrag von oder in Zusammenarbeit mit Kunsthändlern, welche die Objekte ins Ausland verbrachten und Kunstagenten oder Diplomaten, die sie an Höfe herantrugen. Bereits zu Lebzeiten des Bildhauers lassen sich einige seiner kleinplastischen Werke in fürstlichen Sammlungen nachweisen und wahrscheinlich gelangten weitere Arbeiten bereits im 17. Jahrhundert dorthin, auch wenn sichere Belege erst Jahrzehnte später datieren. Bemerkenswert sind die Konzentration von Schweiggers Werken in

den Sammlungen der Herzöge von Braunschweig-Wolfenbüttel und der Habsburger in Wien und Ambras sowie ihre Spuren auf dem niederländischen Kunstmarkt. Als Gründe für diesen Erfolg sind sicherlich auch die technische Exzellenz der Werke und ihre teilweise Ausführung in edlen Materialien zu nennen, die anderen Arbeiten in nichts nachstehen.

Welche Rolle der Dürer-Bezug für die Sammler beziehungsweise Käufer spielte, lässt sich dagegen heute nicht mehr eindeutig klären. Freilich wird es für den gelehrten Betrachter reizvoll gewesen sein, in den Reliefs Motive aus ihm bekannten Dürer-Graphiken wiederentdecken oder Porträtfassungen auf ältere Vorbilder zurückführen zu können. Doch ging der Bezug zu Dürer – zumindest bei den Reliefs – über Anleihen von Kompositionen oder Zitate einzelner Figuren hinaus. Das Dürer-Monogramm, das dem Bildhauer später den Vorwurf des Fälschers einbrachte, muss Schweigger zweifellos in Kenntnis der Vorstellung angebracht haben, Dürer sei auch als Bildhauer tätig gewesen, denn hierfür lassen sich bereits im frühen 17. Jahrhundert erste Belege finden. Auch wenn Schweiggers eigene Signatur auf der Rückseite gegen betrügerische Absichten spricht, muss weiterhin offen bleiben, ob die Zeitgenossen die Arbeiten als Dürer-Originale oder als Schweiggersche Tribute an Dürer verstanden. Spätestens im frühen 18. Jahrhundert wurden seine „AD“-monogrammierten Werke in Sammlungsinventaren dann tatsächlich als authentische Bildhauerwerke Albrecht Dürers gelistet.

Es wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit erstmals nachgezeichnet, wie Berichte über vermeintliche Dürer-Skulpturen mit dem Mythos von Dürer als Bildhauer im 18. und 19. Jahrhundert verwoben sind, und welche Rolle in diesem Kontext „AD“-monogrammierten Skulpturen, nicht nur von Schweigger, zufiel. Während Bildhauerarbeiten von Dürer über einen langen Zeitraum eine sehr positive Rezeption erfuhren, wuchs mit dem Aufkommen erster kunstwissenschaftlicher Studien die Skepsis angesichts des Umfangs von Dürers bildhauerischem „Œuvre“. Gleichzeitig wurde deutlich, dass das große Interesse an Bildhauerarbeiten des Nürnbergers auch betrügerische Aktivitäten hervorrief. Hiervon zeugt nicht nur die Feststellung, dass zahlreiche Skulpturen – teilweise ohne erkennbaren Dürer-Bezug – nachträglich mit dem „AD“-Monogramm versehen wurden, sondern auch die Beobachtung, dass einige Werke möglicherweise zu diesem Anlass neu angefertigt wurden. Zu wechem Zeitpunkt dies genau geschah, lässt sich jedoch nicht mehr ausmachen.

Was Schweiggers Werke betrifft, ist bemerkenswert, dass sie selbst dann noch als die vorzüglichsten Belege für Dürers Schaffen als Bildhauer galten, als die Zahl der bildplastischen Werke, die man Dürer zuschrieb, immer weiter schrumpfte. Dies änderte sich schlagartig, als Ende des 19. Jahrhunderts der eigentliche Urheber wiedererkannt wurde. Die einstige Wertschätzung schlug um in eine Diskreditierung von Schweiggers Werken als Fälschungen beziehungsweise als Objekte einer sogenannten „Dürer-Renaissance“ oder Ausdruck der retrospektiven Tendenzen, die man der deutschen Skulptur des 17. Jahrhunderts lange Zeit attestierte.

Dabei war die Dürer-Rezeption während des Dreißigjährigen Krieges weder in der Kleinplastik noch in anderen Medien auf Nürnberg oder Süddeutschland beschränkt. Wenngleich Georg Petel und Leonhard Kern aufgrund ihrer europäischen Itinerare und vermeintlich stärker ausgeprägter Bezüge zur flämischen und italienischen Kunst gerne als Gegenpole zu Schweigger aufgebaut wurden, lassen sich auch bei ihnen Bezugnahmen auf Dürers Druckgraphik feststellen. Da Dürer-Werke seit dem späten 16. Jahrhundert gezielt gesammelt wurden, und auch Arbeiten, die sich auf Dürer bezogen, nachweislich sehr geschätzt waren, werden diese Rückgriffe in jedem Fall verkaufsfördernd gewesen sein. Gerade in Zeiten, in denen es an großen öffentlichen Aufträgen mangelte, war der Einsatz Dürerscher Motive ein erfolgsversprechendes Mittel unter vielen, um das Begehren von Kunstsammlern zu wecken. Zugleich

zeugt der freie und souveräne Bezug zu Dürer vom Selbstbewusstsein der Bildhauer, was Seitenblicke auf den zeitgleichen Umgang von Malern und Kupferstechern untermauern.

Dass nach Ende des Dreißigjährigen Krieges Dürers Kunst keine erkennbare Rolle mehr für Schweigger spielte, sollte daher nicht überinterpretiert werden. Die Hinwendung zu anderen Orientierungspunkten kann vor allem mit den neuen Aufgaben erklärt werden, die sich dem Bildhauer nun stellten. Die bislang vertretene Ansicht, Schweiggers Œuvre zerfalle in zwei Phasen, die sich durch unterschiedliche Stilausprägungen kennzeichnen – neben der „retrospektiven Kunstübung“ die „modern orientierte Monumentalplastik“ – ist jedenfalls zurückzuweisen. Stattdessen konnte gezeigt werden, dass Schweiggers nach Ende des Dreißigjährigen Krieges entstandene Arbeiten bereits in vielerlei Hinsicht Vorläufer im kleinplastischen Werk hatten. Eröffneten sich zwar erst durch die veränderten politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse Möglichkeiten, Betätigungsfelder und Adressatenkreise zu erweitern, so waren die grundsätzlichen Voraussetzungen dafür schon zu Kriegszeiten geschaffen worden. Dies betrifft sowohl die künstlerischen Interessen und handwerklichen Fertigkeiten des Bildhauers als auch sein Netzwerk zu anderen Nürnberger Kunstschaffenden sowie Kontakte zu potentiellen Auftraggebern und Käufern.

Es bleibt zu hoffen, dass mit der vorliegenden Untersuchung und dem Katalog andere Forschungsarbeiten zur Nürnberger Kunst sowie zur europäischen Plastik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erleichtert und weiterführende Studien angeregt werden. Wünschenswert sind unter anderem weiterführende Studien zur fränkischen Epitaphienkunst der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, innerhalb derer Schweiggers und Eißlers Beiträge zu verorten wären. Da Peter Zahn seine Forschungen zu den Nürnberger Epitaphien 2013 mit dem dritten Band zu den Werken bis 1650 beschlossen hat, steht eine solche für die danach entstandenen Werke noch aus. Vielversprechend erscheint auch eine eingehendere Auseinandersetzung mit Kruzifixdarstellungen des 17. Jahrhunderts, die von der Forschung bislang als retrospektiv eingestuft wurden. Einiges deutet darauf hin, dass nicht nur Schweigger, sondern auch andere Bildhauer sich in dieser Zeit zwar an spätgotischen Darstellungstypen beispielsweise eines Veit Stoß orientierten, diese aber mithilfe der Kenntnis jüngerer Kruzifixdarstellungen eines Michelangelo, Duquesnoy oder Rubens, die sich über die Druckgraphik verbreiteten, aktualisierten. Nicht zuletzt bieten die Ergebnisse der Arbeit Anschlussmöglichkeiten für größer angelegte, vergleichende Untersuchungen zum Verhältnis von Kunsthandel, kunsthistorischer Forschung und Kunstschaffen im 19. und frühen 20. Jahrhundert.

Die vorliegende Arbeit versteht sich somit nicht nur als ein Beitrag zur Forschung über die süddeutsche Plastik während des Dreißigjährigen Krieges sowie über die Dürer-Rezeption im 17. und 18. Jahrhundert, sondern auch zur kunsthistorischen Wissenschaftsgeschichte.