Neue Serie
HORIZONTE
Nuova Serie
Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur
Rivista d'Italianistica e di letteratura contemporanea

Dürer und Raffael als Künstler-Vorbilder im 19. Jahrhundert

Gerd Reichardt

Besucher des Stuttgarter Lapidariums mögen sich die Frage stellen, wer der sympatisch-bemooste Mann in der altertümlichen Kleidung ist (Abb. 1)?

Abb. 1: Theodor Scheerer, *Albrecht Dürer*

Das ist Albrecht Dürer, genauer gesagt, ein Standbild Albrecht Dürers, das bis 1944 das Hauptportal des Westflügels der Polytechnischen Schule Stuttgarts, der heutigen Universität, flankierte.[1] Von diesem Gebäude hat nur das heutige Rektorat den zweiten Weltkrieg überstanden (Abb. 2); und auch das so stark verändert, dass beim Wiederaufbau Hauptportal und Standbilder aus der Fassade entfernt worden sind. Albrecht

1 Siehe hierzu einführend: Zahlten, Johannes: «Florenz am Neckarstrand? Zur Wiedergeburt der Künste und zu ihrer Geschichte an der Polytechnischen Schule in Stuttgart»; in: Hering, Jürgen (Hg): *125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart. Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag*, Stuttgart 1991, S. 43–82.

Dürer stand auf der rechten Seite des Portals, Johannes Kepler auf der linken. Beide wurden dort aufgestellt, als die, wie es 1879 die *Schwäbische Chronik* erklärt, «Repräsentanten der großen Zeit der Wiedergeburt der nationale[n] Kunst. […] Es ist Joh. [annes] Kepler, der die Wissenschaft, es ist Albrecht Dürer, der die Kunst vertritt.»[2]

Abb. 2: Joseph v. Egle / Alexander von Tritschler, *Polytechnikum in Stuttgart, Ansicht von Nordwesten*, Zustand vor 1944

Geht man nun der Frage nach, wie gerade Albrecht Dürer, der von 1471 bis 1528 lebte, zu einem Repräsentanten der deutschen Kunst werden konnte, so ist festzustellen, dass wohl die Begegnung mit dem italienischen Künstler Raffael, geboren 1483, gestorben 1520, maßgeblich dazu beitrug. Das ist nicht zuletzt deshalb erstaunlich, weil diese Begegnung eine literarische Fiktion ist. Im Zentrum der Beobachtungen soll aber nicht die Fiktionalität dieser Begegnung stehen: Es soll vielmehr nachvollzogen werden, wann diese fiktive Zusammenkunft ihre besondere Ausprägung erhalten hat, wodurch sie motiviert wurde und inwieweit sie im 19. Jahrhundert folgenreich war.

Am Beginn wird die Beschäftigung mit Texten des 18. Jahrhunderts stehen; im zweiten Teil der Ausführungen sollen Beispiele aus Malerei und Graphik vorgestellt werden, die Raffael und Dürer zum Thema haben. Der dritte Teil wird schließlich den Weg beider Künstler in die Bildprogramme der kunsthistorischen Museen des 19. Jahrhun-

2 Zit. n. Zahlten 1991, S. 60.

derts verfolgen, wobei sich der Beitrag exemplarisch auf das Fassadenprogramm der Dresdener Gemäldegalerie konzentrieren wird.

Die Forschung zu beiden Künstlern ist nahezu unüberschaubar. Als 1984 in Urbino und Florenz eine Tagung unter dem Titel *Studi su Raffaelo* abgehalten wurde, zu der 1987 eine zweibändige Publikation erschien,[3] konnte Jan Bialostocki bereits auf grundlegende Studien, wie zum Beispiel die von Matthias Mende aus den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts zurückgreifen.[4] Gerade der Dürer-Experte Matthias Mende kann es sich auch als Verdienst anrechnen, auf heute verlorene Kunstwerke hingewiesen zu haben, die Raffael und Dürer gemeinsam darstellen.[5]

I

Auf die gegenseitige Wertschätzung beider Künstler wird bereits in Giorgio Vasaris *Vita di Raffaelo da Urbino…* aus dem Jahre 1550 hingewiesen. Dürer habe Raffael ein – heute verlorenes[6] – Selbstporträt zugesandt, das diesem «ganz wunderbar» («maravigliosa») erschienen sei[7]. Raffael schickte Dürer daraufhin, wie es in der Übersetzung heißt, «viele von ihm gezeichnete Blätter, die Albrecht lieb und teuer waren»[8]. Vasaris Bericht wird durch eine 1515 datierte Zeichnung bestätigt, die sich heute in der Albertina in Wien befindet (Abb. 3). Albrecht Dürer hat darauf Folgendes vermerkt: «Raffahell de Urbin / der so hoch peim (/) pobst geacht ist gewest hat / der hat (/) dyse nackette bild gemacht und hat / sy dem albrecht dürer gen nornberg / geschickt, Im

3 *Studi su Raffaello. Atti del Congresso internazionale di Studi (Urbino/Firenze 6–14 aprile 1984)*, Urbino 1987.

4 Bialostocki, Jan: «Raffaello e Dürer come personificazioni di due ideali artistici nel Romanticismo», in: *Studi su Raffaello. Atti del Congresso internazionale di Studi (Urbino/Firenze 6–14 aprile 1984)*, Urbino 1987, pp. 133–144.

5 Mende, Matthias: «Die Transparente der Nürnberger Dürer-Feier von 1828», in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1969, S. 177–209; Mende, Matthias: «‹O Gieb uns, Vater Dürer, Deinen Segen!› Bemerkungen zum Dürerkult des 19. Jahrhunderts», in: Ders. / Hirschmann, Gerhard (Hg.): *Nürnberger Dürerfeiern 1828–1928 (Ausstellung der Museen der Stadt Nürnberg und des Stadtarchivs Nürnberg. Dürerhaus 30. Juli bis 31. Dezember 1971)*, Nürnberg 1971, S. 4–26.

6 Anzelewsky, Fedja: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Neuausgabe in 2 Bdn., Bd. 2: Textband, S. 229.

7 Vasari, Giorgio: *Das Leben des Raffael*, neu übers. v. Hanna Gründler und Victoria Lorini, komm. und hg. v. Hanna Gründler, Berlin 2004, S. 61. Vgl. auch: Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, vol. 4, a. c. d. Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Firenze 1976, p. 189; zur Identifikation des inzwischen verlorenen Porträts siehe Vasari 2004, S. 147, Anm. 161 und Anzelewsky 1991, S. 229–230, Kat. Nr. 117 V.

8 Vasari 2004, S. 61.

sein hand zw weisen.»[9] Der Austausch von Kunstwerken zwischen beiden Künstlern ist demnach nicht nur wahrscheinlich, er lässt sich auch belegen. Eine persönliche Begegnung des Nürnberger Künstlers mit Raffael auf seinen beiden Reisen nach Oberitalien in den Jahren 1494/1495 und 1505–1507 lässt sich allerdings nicht verifizieren.

Abb. 3: Raffael, *Zwei Männerakte und eine Kopfstudie*

Doch das allein erklärt nicht, dass der erste Text, der die Begegnung beider Künstler beschreibt, diese Begebenheit in das Reich der Toten verlegt. Es handelt sich um die *Historische Künstler-Belustigung oder Gespräche in dem Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt-bekannten Künstlern Albrecht Dürer und Raphael de Urbino* aus dem Jahr 1738[10]. Der Autor dieser Schrift war der Nürnberger Kupferstecher Georg Wolfgang Knorr. Die Gattung des Totengesprächs lässt sich bis in die Antike, bis zu Lukians um 165 v. Chr. entstandene *Nekrikoi dialogoi* zurückführen. Im Humanismus wurde die Gattung durch Lukian-Übersetzungen bekannt, in der deut-

9 Zit. n.: Kopecki, Veronica: *Die Beischriften des Peter Paul Rubens. Überlegungen zu handschriftlichen Vermerken auf Zeichnungen*, Hamburg/London 2012, S. 114, Anm. 151. Vgl auch Vasari 2004, S. 147, Anm. 162.

10 Knorr, Georg Wolfgang: *Historische Künstler-Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt-bekannten Künstlern Albrecht Dürer und Raphael de Urbino* (Nürnberg 1738), hg. und eingel. v. Hans Christian Hönes. (Fontes 81, 2014)

schen Literatur wird sie dann aber erst besonders populär im 18. Jahrhundert.[11] Knorr ist nun der erste deutschsprachige Autor, der sich dieser Gattung bedient, um zwei bildende Künstler zu Wort kommen zu lassen.[12] Sein Vorhaben war, auch noch andere Künstlergespräche zu veröffentlichen: «Es wird in den folgenden Theilen und dem Leben dieser Künstler eines und das andere mit mehreren Umständen untersuchet werden.»[13] Dazu ist es jedoch nicht gekommen; der Herausgeber der jüngsten Edition des Textes, Hans Christian Hönes, vermutet, dass Knorrs Publikation zu wenige Käufer fand.[14]

In der Vorrede seines Gespräches verweist Knorr auf die 1737 in Göttingen erschienenen *Philosophische[n] Gedancken, von der Mahler-Kunst*[15] von Ludwig Martin Kahle, nach dessen Ansicht «niemand Ursache zu schreiben [hätte], als von denen alten Griechischen und Römischen Künstlern, und dem […] unvergleichlichen Raphael»[16]. Knorr wirft dem Göttinger Autor vor, ausschließlich die griechische und römische Kunst zu behandeln. Beschäftigte man sich mit der neueren Kunst, so Knorr, «wir würden ohnfehlbar ein gebornes *Naturel*, folglich einen *Phidias* in der Bildhauerey, oder einen *Raphael* in der Mahler=Kunst vor uns sehen»[17]. Wenn Knorr Dürer und Raffael im Folgenden ein Gespräch im Reich der Toten führen lässt, soll dies dann auch die Gleichwertigkeit beider Künstler zeigen, Dürer als einen «*Raphael* in der Mahler= Kunst» präsentieren. Das ist ein geschickter Kunstgriff, genaugenommen ein Tropus, eine, wie es Heinrich Lausberg nennt, «Vossianische Antonomasie»[18]. Durch den Einsatz dieser Vossianischen Antonomasie wird der unbestrittene Rang Raffaels als Künstler auf Dürer übertragen.

11 Krapinger, Gernot:. «Totengespräche», in: *Historisches Wörterbuch der Rhethorik*, Bd. 10, hg. v. Gert Ueding, Darmstadt 2011, Sp. 1308–1316. Vgl. auch Weithase, Helmut: «Totengespräche», in: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, hg. v. Günther und Irmgard Schweikle, zweite überarb. Aufl., Stuttgart 1990, S. 468.

12 Hönes, Hans Christian: «Einleitung»; in: Knorr 2014, S. 4; zu den französischen Beispielen, siehe ebd., S. 12–13.

13 Knorr 1738, S. 11.

14 Hönes 2014, S. 15.

15 Kahle, Ludwig Martin: «Philosophische Gedanken von der Mahlerkunst», in: *Abriß von dem neuesten Zustande der Gelehrsamkeit*, Bd. 1, Göttingen 1737/39, S. 49–61.

16 Knorr 1738, S. 4.

17 Ebd.

18 Lausberg, Heinrich: *Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, § 581.

Beide Künstler führen dann auch weniger ein Gespräch im Sinne eines Gedankenaustauschs, vielmehr wird die Gleichwertigkeit durch die alternierende Parallelisierung einzelner Episoden aus den Biographien veranschaulicht. Raffael beginnt das Gespräch mit folgenden Worten:

> Werthester Freund! aus einem (mir bey dem Leben) nach Italien überschickten Portrait urtheile ich, daß ihr der berühmte Künstler Albrecht Dürer [seid], welchen die Fama aller Orten der Welt in Estim gesetzt; seyd dahero so gütig […] und vergnüget meine Curiosité, weil ich schon lange gewünschet, euch zu sprechen.[19]

Indem Knorr Raffael als den «berühmte[n] Italiänische[n] Künstler *Raphael Sanzio d'Vrbino*»[20] einführt, wird Raffaels Autorität zusätzlich unterstrichen. Als namhaftem Künstler werden ihm dann ausschließlich positive Urteile über die Werke Dürers in den Mund gelegt, ergänzt durch den Nürnberger Maler und bekräftigt durch das Resümee Knorrs, der dem Leser erklärt:

> Es ist wahr, daß man weder des Raphaels Zierlichkeit in dem Umriß, noch die Force des Titians in der Colorit [in Dürers Kunst] suchen muß; jedoch ist zu consideriren, daß man dazumal in Teutschland von allen diesen Schönheiten, welche sich andere so wohl zu Nutz machen können, noch nichts gewust, folglich Dürer nichts anders, als die […] Natur wie sie sich zeiget, vorstellen [wollte]: Auf solche Weise kan man gar leicht von ihme behaupten, daß, wann er diejenige Gelegenheit in seinem Vaterlande, als andere in dem ihrigen, gehabt, Dürern eben so wohl möglich gewesen wäre, dasjenige zu praestiren was andere gethan, wie solches die Italiäner und andere Nationen selbsten gestehen müssen.[21]

Damit greift Knorr den – von den erwähnten Italienern verbreiteten – Topos auf, Dürer wäre, in Italien geboren, Künstlern wie Raffael, Michelangelo und Tizian uneingeschränkt an die Seite zu stellen.[22] Das fiktive Gespräch dient offensichtlich dazu, Dürers Ebenbürtigkeit mit den unbestritten hochwertigen Künstlern Italiens, allen voran Raffael, zu zeigen.

Der Nürnberger Theologe und Kirchenhistoriker Georg Ernst Waldau nimmt ein halbes Jahrhundert später eine bis in die Form des Textes reichende Parallelisierung

19 Knorr 1738, S. 13.
20 Ebd.
21 Ebd., S. 30.
22 Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, vol. 5, a. c. d. Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Firenze 1984, p. 5.

der Biographien Raffaels und Dürers vor. Er veröffentlicht seine kleine Schrift über die *Auffallende Aehnlichkeit zwischen zwey beruehmten Mahlern, Rapahael von Urbino und Albr. Duerer* im Jahr 1791.[23] Waldau berichtet weder über einen Austausch von Kunstwerken noch von einer Begegnung beider Künstler; er findet zahlreiche Übereinstimmungen in den Biographien, angefangen von der Geburt an einem Karfreitag, der Armut der Familien, dem Ehrgeiz beider, sich in der Kunst zu vervollkommnen, dem Erfolg und schließlich dem Tod, wieder an einem Karfreitag.

Wie wichtig es Georg Ernst Waldau ist, in den Lebensläufen Übereinstimmungen zu finden, wird schon im ersten Satz deutlich, wo die Differenz von 12 Jahren, die zwischen den Geburtstagen beider Künstler besteht, großzügig nivelliert wird, wenn es heißt: «Gleichzeitig wurden beide Kuenstler in eben dem Jahrhunderte […] gebohren.»[24] Der Wille zur Kongruenz schlägt sich auch in der Struktur des Textes nieder: Viele Gegenüberstellungen beginnen mit einer Nominalphrase mit dem Nomen «Raffael», an die sich eine Ellipse anschließt, die die identische Situation bei Dürer konstatiert. Das liest sich dann wie folgt:

> Raphael, erzeugt von einem armen Vater, der nur ein sehr mittelmäßiger Mahler war: Dürer deßgleichen. […] Raphael wird bey seiner Armuth vom Vater herrlich erzogen, eben so Dürer. Raphael bekommt den ersten Unterricht in der Zeichnung von seinem Vater, und wird dann einem der besten Meister anvertrauet, gerade wie Dürer.[25]

Da so der größte Teil der Hauptsätze anaphorisch mit «Raphael» beginnt, wird die suggerierte Parallelität beider Lebensläufe durch die Struktur des Textes noch unterstützt; Waldau unterstreicht dadurch die wichtigen Übereinstimmungen beider Biographien. Der Autor verzichtet auf eine Zusammenfassung, bietet seinem Leser nur die Evidenz der Übereinstimmungen beider Lebensläufe. Allein der einleitende Satz enthält die Erklärung für seine suggestive Parallelisierung: «Gleichzeitig wurden beide Kuenstler in eben dem Jahrhunderte […] gebohren, welches ihres großen Genies

23 Waldau, Georg Ernst: «Auffallende Aehnlichkeit zwischen zwey beruehmten Mahlern, Rapahael von Urbino und Albr. Duerer», in: *Neue Beytraege zur Geschichte der Stadt Nuernberg*, hg. v. Dems., 2. Bd., Nürnberg 1791, S. 112–115.
24 Waldau 1791, S. 112.
25 Ebd., S. 112–113.

bedurfte, um die Finsternisse und die Barbarey zu zerstreuen, worein die schoenen Kuenste verhuellt lagen.»[26]

Beide Künstler werden hier als Genies apostrophiert; schon Vasari hatte von Raffaels «Genie seiner guten Natur»[27] geschrieben – er spricht vom «genio della sua buona natura» – und wenn sich dieser Begriff auch noch nicht mit dem Geniebegriff deckt, wie er dann im 18. Jahrhundert zu finden ist, so ist es doch eine Eigenschaft, die Raffael vor nahezu allen anderen Künstlern auszeichnet. Dass auch Albrecht Dürers Kunst uneingeschränkt als das Werk eines Genies galt, war nicht der Fall. Seit Vasari wurde der Nürnberger Künstler zwar als Graphiker geschätzt, ihm jedoch auch stilistische Härte vorgeworfen.[28] Waldaus strenge Parallelisierung kann vor diesem Hintergrund als Kunstgriff gelesen werden, der zu folgendem Analogieschluss führen soll: Finden sich so viele Übereinstimmungen mit der Vita eines unzweifelhaften Genies, muss auch Dürer ein Genie sein.

In der Forschung zum Geniegedanken wird zumeist Goethes Text *Von deutscher Baukunst* aus dem Jahre 1773 als erstes Dokument angesehen, in dem ein deutscher Künstler zu einem Genie erklärt wird.[29] Waldaus Text ist somit ein früher Beleg dafür, dass auch Dürer bereits zum Ende des 18. Jahrhunderts als genialer Künstler gesehen werden sollte. Nach Jochen Schmidts Standardwerk zur Geschichte des Geniegedankens ist das Genie eine Konstruktion, die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zuerst in der Dichtkunst und dann auch in den ästhetischen und philosophischen Texten präsent ist.[30] Die Vorstellung vom gottbegabten Künstler ist zwar schon in der Antike nachweisbar, der als «divino» attribuierte Künstler ist jedoch eine Erfindung des 16. Jahrhunderts und als gottgleiches Genie wird der bildende Künstler erst im 18. Jahrhundert fassbar.[31] Wie eng die Sphäre des Religiösen mit der des Genies ver-

26 Ebd.
27 Vasari 2004, S. 85 (*Le Vite*, S. 213).
28 Vgl.: Bialostocki, Jan: *Dürer and his Critics 1500–1971. Chapters in the History of Ideas Including a Collection of Texts*, Baden Baden 1986, S. 37–72.
29 Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, 2 Bde., 3. verb. Auflage, Heidelberg 2004 (erstmals 1985), hier Bd. 1, S. 193–196.
30 Ebd.
31 «Zu Beginn der Neuzeit aber, seit dem 15. Jahrhundert vorzüglich, wurden (die) Eigenschaften Gottes in einem langen Prozeß mehr und mehr auf die Person des schaffenden Künstlers übertragen. Es begann der bis gegen das Ende des 19. Jahrhunderts dauernde Prozeß der Säkularisierung des Gottesbegriffes zum Künstlerbegriff des Genies.» So formuliert es Kurt Badt in seinem Aufsatz «Der Gott

bunden ist, lässt sich gerade an dem bereits erwähnten Text von Goethe zeigen: *Von deutscher Baukunst*.[32] In diesem Aufsatz gelobte der junge Goethe im Jahre 1773, Erwin von Steinbach ein Denkmal «von Marmor oder Sandstein»[33] zu errichten. Er nimmt diesen Gedanken jedoch im gleichen Moment wieder zurück: «Was braucht's dir Denkmal! Du hast dir das herrlichste errichtet; und kümmert die Ameisen, die darum krabbeln, dein Name nichts, hast du gleiches Schicksal mit dem Baumeister, der Berge auftürmet in den Wolken.»[34] Das Kunstwerk übertrifft das Denkmal als Erinnerungszeichen, da es einer Schöpfung Gottes gleichkommt. Die Annäherung des Genius-Künstlers an Gott wird an vielen Stellen des Textes deutlich,[35] besonders aber in der Anlehnung an die Sprache der Genesis und dem direkten Hinweis, der durch Erwins Ausspruch gegeben wird: «[…] und ich bildete es schön.»[36] Die Gleichsetzung wird dann vollzogen, wenn Goethe dem Genie zubilligt, «Gott gleich sprechen [zu können]: es ist gut!»[37] Daher kann er ihn auch direkt als «Halbgott» und «gottgleiche[n] Genius» titulieren.[38]

Doch in Goethes *Von deutscher Baukunst* zeigt sich nicht nur die Gleichsetzung von Künstler-Genius und Schöpfer-Gott, sondern auch die Verbindung bestimmter Künstler mit der deutschen Nation. Goethe fordert von den deutschen Kunstgelehrten, sie sollen «laut verkündigen […] das ist deutsche Baukunst, unsere Baukunst»[39]. Erwin von Steinbach als Schöpfer «charakteristischer» deutscher Baukunst stellt er schließlich

und der Künstler»; in: Ders.: *Kunsttheoretische Versuche. Ausgewählte Aufsätze*, hg. v. Lorenz Dittmann, Köln 1968 (erstmals 1956), S. 85–101, hier S. 94. Welche Bedeutung hierbei die Vorstellung vom künstlerischen «Enthusiasmus» hat, wird von Edgar Zilsel dargelegt: Zilsel, Edgar: *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen 1926, S. 274–275. Zum göttlichen Ingenium siehe ebd., S. 276–280. Vgl. auch Kris, Ernst / Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1980 (erstmals 1934), S. 74–84.

32 Goethe, Johann Wolfgang von: «Von deutscher Baukunst D. M. Ervini a Steinbach 1773»; in: Ders.: *Werke*, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, 143 Bde., Weimar 1887–1919, hier: Abt. 1, Bd. 37, Weimar 1896 (reprogr. Nachdr. Tübingen 1975), S. 139–151.

33 Ebd., S. 139.

34 Ebd.

35 Zu Goethes konsequenter Ersetzung des Schöpfer-Gottes durch den Künstler siehe Schmidt 2004, Bd. 1, S. 193.

36 Goethe 1975, S. 146.

37 Ebd., S. 147.

38 Ebd., S. 148–149.

39 Ebd., S. 147.

Albrecht Dürer an die Seite: «Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener.»[40]

Abb. 4: Christian Daniel Rauch,
Denkmal für Albrecht Dürer

Die Dürerverehrung, die sogar dazu führte, Dürer in seiner Geburtsstadt ein Denkmal zu setzen – das erste Denkmal, das einen bildenden Künstler in Form eines Standbildes ehrte (Abb. 4) –, diese kultisch anmutende Dürerverehrung ging aber nicht direkt von den Texten von Georg Wolfgang Knorr und Georg Ernst Waldau aus. Weitaus einflussreicher waren dafür Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*[41]. Raffaels herausragende Stellung wird bereits in der Gliederung des Textes deutlich, wenn das erste Kapitel «Raphaels Erscheinung» benannt ist. In dem *Ehrengedächtnis unseres ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers. Von einem kunstliebenden Klosterbruder*[42], das 1796 als Teilabdruck der *Herzens-*

40 Ebd., S. 150.
41 Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797); in: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, historisch-kritische Ausgabe hg. v. Silvio Vietta und Richard Littlejohns, 2 Bde., hier Bd. 1: Werke; Heidelberg 1991, S. (51)–145.
42 Ebd., S. 90–96.

ergießungen in der Zeitschrift *Deutschland* erschien[43], werden Raffael und Dürer als ideale Vorbilder eines christlichen Künstlers vorgestellt.[44]

Wackenroder lässt den Klosterbruder für die Gleichberechtigung nationaler Besonderheiten in der Kunst plädieren, gegen eine einseitige Bevorzugung der italienischen Kunstwerke. Er stellt mittels rhetorischer Fragen fest:

> Liegt Rom und Deutschland nicht auf einer Erde? Hat der himmlische Vater nicht Wege von Norden nach Süden, wie von Westen nach Osten über den Erdkreis geführt? Ist ein Menschenleben zu kurz? Sind die Alpen unübersteiglich? – Nun so muß auch mehr als *eine* Liebe in der Brust des Menschen wohnen können.[45]

Nachdem Wackenroder die Besonderheiten der Kunst Albrecht Dürers, die Lebensnähe der Darstellung, das Charakteristische in den Porträts und die, wie er es nennt, «unbefangene […] Einfalt»[46] der «zierlichen» Art der zeitgenössischen Künstler gegenübergestellt hat, entwirft er rückblickend das Bild einer idealen Einheit von charakteristischer deutscher Kunst und nationaler Bedeutung:

> Als Albrecht den Pinsel führte, da war der Deutsche auf dem Völkerschauplatz unsers Weltteils noch ein eigentümlicher und ausgezeichneter Charakter von festem Bestand; und seinen Bildern ist nicht nur in Gesichtsbildung und im ganzen Äußeren, sondern auch im inneren Geiste, dieses ernsthafte, gerade und kräftige Wesen des deutschen Charakters treu und deutlich eingeprägt.[47]

In seiner Gegenwart kann der Klosterbruder davon nichts mehr finden:

> In unsern Zeiten ist dieser festbestimmte deutsche Charakter, und ebenso die deutsche Kunst, verlorengegangen. […] Die Periode der eigenen Kraft ist vorüber, man will durch ärmliches Nachahmen und klügelndes Zusammensetzen das versagende Talent erzwingen, und kalte, geleckte, charakterlose Werke sind die Frucht.[48]

43 Vgl. den Kommentar zu Wackenroder, Wilhelm Heinrich: «Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers von einem kunstliebenden Klosterbruder»; in: Wackenroder 1991, S. 270–281, hier S. 270–271.

44 Zur Dürer-Rezeption in der Romantik siehe: Vogel, Gerd-Helge: «Wirklichkeit und Wunschbild. Nürnberg, Albrecht Dürer und die Alten Meister in den künstlerischen Konzeptionen der Frühromantik», in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1998, S. 11–24; und Vignau-Wilberg, Peter: «Zur Dürer-Verehrung in der Romantik und zu Franz Pforrs Streben nach dem ‹Sichtbaren› in der Kunst»; in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1998, S. 29–34.

45 Wackenroder 1991, S. 90.

46 Ebd., S. 93.

47 Ebd., S. 93–94.

48 Ebd., S. 94.

Als Beleg für die Gleichwertigkeit der italienischen und der deutschen Kunst weist auch Wackenroder auf die Nähe zwischen Raffael und Dürer hin:

> Dennoch aber fiel es mir, als ich in meinen jüngern Jahren die ersten Gemälde vom Raffael sowohl als von dir, mein geliebter Dürer, in einer herrlichen Bildergalerie sah, wunderbar in den Sinn, wie unter allen andern Malern, die ich kannte, diese beiden eine ganz besonders nahe Verwandtschaft zu meinem Herzen hätten. Bei beiden gefiel es mir so sehr, daß sie so einfach und grade, ohne die zierlichen Umschweife anderer Maler, uns die Menschheit in voller Seele so klar und deutlich vor Augen stellen.[49]

Der Vergleich der Kunstwerke beider Maler zeigt deren Gleichrangigkeit. Und wie zur Bestätigung dieses Eindrucks stellt sich dem Klosterbruder ein «Traumgesicht» ein, in diesem betritt er eine Bildergalerie und dort findet er die Künstler der Vergangenheit beim Betrachten ihrer eigenen Werke: «Ehrfurchtsvoll ging ich zwischen ihnen durch; – und siehe! da standen, abgesondert von allen, Raffael und Albrecht Dürer Hand in Hand leibhaftig vor meinen Augen und sahen in freundlicher Ruhe schweigend ihre beisammenhängenden Gemälde an.»[50] Wackenroder entschuldigt nicht mehr die Unterschiede zwischen Raffael und Dürer mit dem topischen Hinweis darauf, Dürer wäre in Italien zu einem uneingeschränkt anerkannten Künstler aufgestiegen. Dürer wird von ihm auch nicht zu einem deutschen Raffael erklärt; die Kunst Dürers hat in seinen Augen – ausgehend von ihrer historischen Bedingtheit – ihren eigenen Wert, der sich nicht erst im Vergleich mit Raffael erweisen muss.

II

Die Begegnung zwischen Raffael und Dürer wurde – nachweislich ab 1810 – auch in Malerei und Graphik dargestellt. Viele junge Künstler hatten die *Herzensergießungen* gelesen und die Begeisterung für die Kunst Raffaels und Dürers übernommen. Allerdings wurde nicht der Traum des Klosterbruders direkt verbildlicht, vielmehr wurden beide Künstler Teil allegorischer Darstellungen, die sich zwar auf ein Grundschema reduzieren lassen, sich in wesentlichen Details jedoch auch wieder voneinander unterscheiden.

49 Ebd., S. 94–95.
50 Ebd., S. 95.

Das wohl früheste Beispiel stammt von Franz Pforr[51], es wird auf das Jahr 1810 datiert, hat sich jedoch nur in einem Nachstich von Georg Carl Hoff erhalten (Abb. 5).[52]

Abb. 5: Georg Carl Hoff nach Franz Pforr, *Dürer und Raffael vor dem Thron der Poesie*

Vor einer thronenden weiblichen Figur knien Raffael und Dürer. Die Darstellung beider Künstler greift auf anerkannte Selbstbildnisse zurück, betont aber auch bei Dürer durch das Kostüm die Herkunft und bei Raffael in der Gesichtsbildung die Jugend. Die Komposition folgt dem Schema der *Sacra Conversazione*, einem Bildtypus, bei dem die thronende Madonna von Heiligen umgeben ist (Abb. 6).

Dürer und Raffael werden nicht durch Attribute als Künstler gekennzeichnet. Vielmehr wird durch ihre kniende Position und die Gebetshaltung die allegorische Darstellung deutlich religiös konnotiert. Die Thronende ist unterschiedlich gedeutet worden: als Personifikation der Kunst, der Religion und – zuletzt – als die Poesie, was durch die Attribute Stift, Schreibtafel und Lorbeerkranz plausibel erscheint.[53] Dass Poesie und Kunst als Einheit gesehen wurden, erweist die Erklärung, die im Begleitheft zur Publikation des Stiches von 1832 zu finden ist:

51 * 5. April 1788 in Frankfurt am Main; † 16. Juni 1812 in Albano Laziale bei Rom.
52 Zusammenfassend: Thimann, Michael: *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2014, S. 156 (Studien zur Christlichen Kunst, Bd. 8).
53 Ebd., S. 156.

> Eine allegorische Composition, wodurch der Künstler andeuten wollte, was er für die Aufgabe der neueren Kunst hielt, nämlich: Verschmelzung des Altdeutschen und Altitalienischen. Albrecht Dürer und Raffael vor dem Throne der Kunst kniend, welche ihre Namen und Verdienste für eine kommende Zeit aufzeichnet.[54]

Sehr wahrscheinlich um 1817 hat Friedrich Overbeck eine Bleistiftzeichnung angefertigt, die Franz Pforrs Allegorie vor allem in der Orientierung an der Würdeformel der *Sacra Conversazione* ähnelt und in nahezu jeder Beschäftigung mit der Kunsttheorie der Nazarener eine wichtige Rolle spielt.[55]

Abb. 6: Raffael, *Sacra conversazione*

1809 schlossen sich sechs Studenten der Wiener Kunstakademie zusammen und gründeten die Lukasbruderschaft, in Anknüpfung an den hl. Lukas, der als Maler der Madonna seit dem Mittelalter der Schutzpatron der Maler ist.[56] Sie waren mit dem Studium an der Akademie, das dem französisch-klassizistischem Vorbild folgte, unzufrieden und wandten sich 1810 nach Rom, wo sie ein altes Kloster bezogen und von den Römern «I Nazareni» genannt wurden, daher der Name.[57]

54 Zit. n.: Ebd., S. 156–157, Anm. 13.
55 Vgl. Ebd., S, 156.
56 Locher, Hubert: *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 2005, S. 16.
57 Ebd.

Doch zurück zu der Zeichnung, die sich von einem der Nazarener erhalten hat (Abb. 7). Michael Thimann hat 2014 erstmals auf einen Brief hingewiesen, den Overbeck 1817 an seine Eltern schrieb und in dem er über ein Künstlerfest zur Feier des Geburtstags von Albrecht Dürer am 2. Mai 1817 berichtet. Im Zusammenhang mit der Festdekoration führte Overbeck ein Gemälde aus, zu dem sich in der Zeichnung, folgt man Thimann, ein Entwurf erhalten hat. Overbeck schreibt über sein Gemälde:

> Mein Beytrag bestand in einem transparenten Gemählde, das den gefeyerten Kunstpatriarchen in Gesellschaft seines Freundes Raphael zeigte, so nemlich, daß sich beyde im Angesicht der Kirche, die personifizirt zwischen beyden steht, knieend die Hände reichen. Dieser mit Lorbeeren bekränzt, jener von einem dicken Eichenkranze die deutsche Stirn überschattet, Raphael ein Madonnenbild darbringend, Dürer ein Christusbild, welche die Kirche empfängt. Hinter Raphael erblickt man in der Ferne Rom mit der Peterskirche und dem Vatican, hinter Dürer Nürnberg mit seiner schönen alten Burg und spitzen Türmen.[58]

Abb. 7: Friedrich Overbeck, *Dürer und Raffael vor dem Throne der Kirche*

Raffael und Dürer werden hier nicht allein als Repräsentanten einer zum Ideal erhobenen Kunstepoche gezeigt, es wird zugleich durch das Madonnenbild und die Kreuzigung vorgeführt, welchen Themen sich die Kunst zu widmen hat. Von der Fest-

58 Zit. n.: Thimann 2014, S. 159.

dekoration hat sich nichts erhalten; bei derartig ephemeren Gemälden legte man schon bei der Wahl der Materialien nicht allzu viel Wert auf Dauerhaftigkeit. Aber die Zeichnung ermöglicht, trotz der geringen Abweichungen zur Beschreibung, eine Rekonstruktion des verlorenen Gemäldes und belegt zudem, wie eng bei den Nazarenern die Verbindung zwischen Kunst und Religion geworden ist.

Das lässt sich auch sehr gut an einem anderen Beispiel nazarenischer Kunst zeigen: Franz Pforrs Gemälde *Sulamith und Maria* aus dem Jahr 1811 ist ein Freundschaftsbild, von Pforr für Overbeck gemalt (Abb. 8); dem Bild liegt wiederum eine Geschichte zugrunde, die Overbeck für den Freund verfasst hatte.

Abb. 8: Franz Pforr, *Sulamith und Maria*

Das Gemälde hat die Form eines Dyptichons, beide Flügel werden von einem kräftigen Rahmen mit halbrundem Abschluss eingefasst. Im linken Flügel ist Sulamith in einem Garten zu sehen, ein *hortus conclusus*, ein Mariensymbol. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, die durch ihren Charakter und die Architekturen auf Italien verweist. Sulamith selbst erinnert an die Madonnen Raffaels vom Beginn des 16. Jahrhunderts (Abb. 9) – Maria in der Kammer ruft hingegen Dürers Holzschnitt *Hieronymus im Gehäuse* von 1514 in Erinnerung und das Interieur mit den Butzenscheiben siedelt den

rechten Bildflügel nördlich der Alpen an (Abb. 10). Wie schon Hubert Locher resümierte, überlagern sich in diesem Bild «drei große Themen der Romantik: […] die Freundschaft verwandter Seelen, […] die Verbindung von Italien und Deutschland […] und die Einheit von Kunst und Religion»[59].

Abb. 9: Raffael, *Bridgewater Madonna*

Abb. 10: Albrecht Dürer, *Hieronymus im Gehäuse*

Die allegorische Begegnung der beiden Künstler ist auch Teil einer Folge von sieben Transparenten, die anlässlich der Feier zum 300. Todestag Dürers am 6. April 1828 im Nürnberger Rathaus ausgestellt worden sind.[60] Die Gemälde wurden von einer Gruppe Münchner Künstler unter der Leitung von Peter Cornelius angefertigt. Es handelte sich um Szenen aus dem Leben Albrecht Dürers, die sich nur teilweise in Nachstichen, Aquarellen und den Glasmalereien von Joseph Sauterleute erhalten haben (Abb. 11).

Eine Szene, Dürer im Atelier, wurde auf Wunsch von Peter Cornelius durch die allegorische Darstellung nach dem inzwischen bekannten Schema ersetzt (Abb. 12). Die Darstellung ist gegenüber der von Friedrich Overbeck vereinfacht. Ihre zentrale Stellung innerhalb der sieben Szenen aus dem Leben des Künstlers hebt sie jedoch als

59 Locher 2005, S. 21.
60 Vgl. hierzu Mende 1969, S. 177–209.

allegorische Darstellung emphatisch hervor und betont so die Verbindung beider Künstler. Wie wichtig diese Allegorie Peter Cornelius war, wird von Ernst Förster überliefert, einem der Künstler, die an den Transparenten mitgearbeitet hatten: «Cornelius war von unserer Auffassung [als zentrales Bild Dürer im Atelier zu zeigen] nicht sehr erbaut; er vermißte darin den höhern poetischen Schwung und glaubte, das Ganze wenigstens an Einer Stelle über das ‹Gewöhnliche› erheben zu müssen.»[61] «Wie darf», so zitiert Förster Peter Cornelius, «bei einem Ehrenfeste des größten deutschen Künstlers der größte italienische fehlen?»[62] Die Gleichrangigkeit beider Künstler muss hier nicht mehr durch Argumente bewiesen werden, sie wird bereits vorausgesetzt.

Abb. 11: Joseph Sauterleute, *Szenen aus dem Leben Albrecht Dürers*

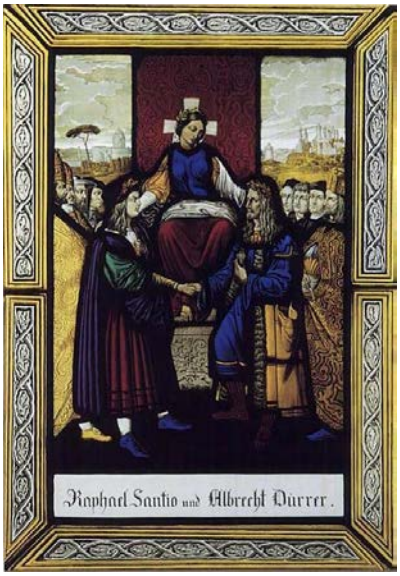

Abb. 12: Joseph Sauterleute, *Raffael und Dürer vor dem Throne der Kunst*

Betrachtet man die Szenen aus dem Leben Dürers, so fällt die Orientierung an der christlichen Ikonographie auf.[63] Beispielsweise greift «Dürers Vermählung mit Agnes Frey» auf die Tradition der Vermählung Mariens, der Sposalizio, zurück (Abb. 13).

61 Förster, Ernst: *Geschichte der deutschen Kunst. 5. Theil: Von 1820 bis zur Gegenwart*, Leipzig 1860, S. 67.
62 Ebd.
63 Darauf hat Michael Mende bereits 1969 hingewiesen (Mende 1969, S. 190–191).

Die Szene «Dürer rettet das Schiff im Sturm», eine Begebenheit, die Dürer in dem Tagebuch seiner Reise in die Niederlande festgehalten hat, rekurriert auf die Erzählung des Neuen Testamentes, in der Christus den Sturm auf dem See Genezareth besänftigt.[64] Die Darstellung des aufgebahrten Dürer auf dem Sterbebett folgt der Tradition des Marientodes oder der des aufgebahrten Christus (Abb. 14). Damit wird Albrecht Dürer auf eine quasi religiöse Ebene gehoben, was sich auch im Sprachgebrauch zeigt, wenn zum Beispiel Friedrich Campe seine Publikation über den Maler *Reliquien von Albrecht Dürer, seinen Verehrern geweiht* nennt.[65]

Abb. 13: Raffael, *Die Vermählung Mariens – Sposalizio*

Abb. 14: Albrecht Dürer, *Das Leben der Jungfrau Maria, Marientod*

III

Nun wird in groben Zügen das Fassadenprogramm der Dresdener Gemäldegalerie vorgestellt. Am 23. Juli 1847 wurde der Grundstein zum Bau der Dresdener Gemäldegalerie gelegt.[66] Schon in der Entwurfsphase muss Gottfried Semper, dem der Bau

64 Matt. 8, 24–27; Mark. 4, 35–41; Luk. 8, 22–25.
65 Friedrich Campe: *Reliquien von Albrecht Dürer, seinen Verehrern geweiht*, Nürnberg 1828.
66 Zur Geschichte der Galerie siehe Hettner, Hermann: «Gottfried Semper»; in: Ders.: *Kleine Schriften*, nach dessen Tode hg. v. Anna Hettner; Braunschweig 1884, S. 89–110; und Hettner, Hermann: «Das neue Museum in Dresden»; in: Hettner 1884, S. 331–332; Mütterlein, Max: «Gottfried Semper und

übertragen wurde[67], über das Programm des Skulpturenschmucks nachgedacht haben: In Sempers Nachlass befindet sich ein Fassadenaufriss der Zwingerseite, in den handschriftlich die Verteilung von Skulpturen und Reliefs an der Fassade eingetragen ist (Abb. 15).[68]

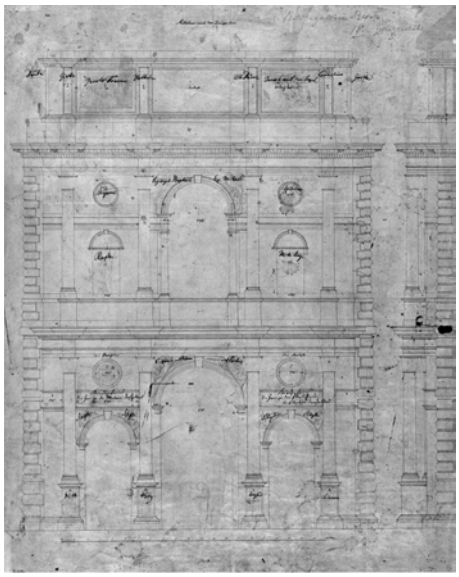

Abb. 15: Gottfried Semper, *Entwurf für die Gestaltung des Mittelrisalits der Dresdener Gemäldegalerie*

Ein schriftlich ausformuliertes Programm hat sich bisher nicht nachweisen lassen. Nachdem Semper wegen seiner Beteiligung an dem Mai-Aufstand 1849 fliehen musste, übernahmen die Bildhauer Ernst Julius Hähnel und Ernst Rietschel die Ausführung des Skulpturenprogramms.[69] In Orientierung an Sempers Konzept hatten sie bei der

dessen Monumentalbauten am Dresdner Theaterplatz», in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde*, 34. Jg., 1913, S. 299–399; Marx, Harald / Magirius, Heinrich: *Gemäldegalerie Dresden. Die Sammlung alte Meister. Der Bau Gottfried Sempers*, Leipzig 1992.

67 Semper erhielt am 9.1.1847 den Auftrag, Pläne für den Museumsbau anzufertigen (Mütterlein 1913, S. 392).

68 Bleistift/Feder, beschriftet: «Mittelbau nach dem Zwinger hin». In: Fröhlich, Martin: *Gottfried Semper. Zeichnerischer Nachlaß an der ETH Zürich. Kritischer Katalog*, Basel 1974 (Geschichte und Theorie der Architektur, Bd. 14), S. 63, Nr. 89-1-24; Siehe hierzu auch Ziesemer, John: *Studien zu Gottfried Sempers dekorativen Arbeiten am Außenbau und im Interieur. Ein Beitrag zur Kunst des Historismus*, Weimar 1999 (zugl. Diss. phil. Münster 1997), S. 121.

69 Siehe Mütterlein 1913, S. 396. Vgl. auch Nerdinger, Winfried: «Der Architekt Gottfried Semper – ‹Der notwendige Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit›», in: Ders. / Oechslin, Werner (Hg.): *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft*

Komposition der Figuren die «Bestimmung des Gebäudes» zu berücksichtigen.[70] 1855 standen dann alle Künstler- und Dichterfiguren an ihren Plätzen.[71]

Schon die ersten ausführlichen Beschreibungen des Museums und des plastischen Schmucks aus diesem Jahr heben die Funktion des Statuen-Zyklus hervor: Bereits das Triumphbogenmotiv des Mittelrisalits feiere den Triumph der Kunst. Der Literatur- und Kunsthistoriker Hermann Hettner schreibt dazu:

> Das roemische Triumphthor verherrlichte in seinen Bildwerken die geschichtliche Bedeutung und Großthat des triumphirenden Feldherrn. Unser Triumphthor ist ein Triumphthor der Kunst geworden durch die bildnerische Verherrlichung ihres schoepferischen Lebens und Webens und ihrer vollendetsten Meister.[72]

Die nördliche Seite biete mit ihren Skulpturen die – wie es heißt – «Reminiscenzen und Glanzpunkte der Kunst des klassischen Altertums», die südliche führe «die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in activer und passiver Beziehung vor»[73]. Im *Deutschen Kunstblatt* führt Wilhelm Lübke aus, dass die Statuen, als Teil eines komplexen Programms, das sich auch über Medaillons und Reliefs erstreckt, den «Verlauf der ganzen Kulturgeschichte in Hauptmomenten [spiegeln]»[74]. Die Aufgabe der Skulptur sei, «am Äußeren durch monumentale Behandlung die idealen Zwecke des Baues […] weithin aus[zu]sprechen»[75]. Hierbei sei die Verteilung so, dass die Vorderseite des Museums die antike, die Rückseite die christliche Welt zeige und die Darstellungen an den Schmalseiten die Verbindung zwischen beiden herstelle. An der Nordseite des Mittelbaus, der Theaterseite, beginnt die Entwicklung der Menschheit: Herakles mit der Hydra, Perseus mit Ketos, Jason mit dem Drachen und Theseus mit dem Minotaurus stehen als frühe Bahnbrecher der Kultur jeweils an den Postamenten der Säulen. Oberhalb der zweiten Säulenreihe stehen die Standbilder von Homer, Hesiod, Perikles,

(Ausst.-Kat. München, Pinakothek der Moderne, Architekturmuseum der TU 4. 6. – 31. 8. 2003 und Zürich, Museum für Gestaltung 1. 11. 2003 – 25. 1. 2004), München 2003, S. 8–51, hier S. 48–49.

70 Zit. n.: Mütterlein 1913, S. 398; Andreas Oppermann gibt an, Hähnel habe den Zyklus der Südseite entworfen und Rietschel den an der Nordseite der Galerie (Oppermann, Andreas: *Ernst Rietschel*, Leipzig 1863, S. 301).

71 Lübke, W(ilhelm): «Das Neue Museum zu Dresden», in: *Deutsches Kunstblatt*, 6. Jg., 1855, Nr. 4 (25. 1. 1855), S. 29–32.

72 Hettner 1884, S. 330.

73 Schäfer, Wilhelm: *Die königliche Gemälde-Gallerie zu Dresden*, 3 Bde., hier: Bd. 1, Dresden 1860, S. 130.

74 Lübke 1855, S. 32.

75 Ebd.

Phidias, Lysipp und Alexander, die ersten Künstler und Kunstförderer der «Glanzepochen» der griechischen Kunst. Der Zyklus dieser Seite zeigt somit die Anfänge der Kultur und ihre Blüte in der Antike.

Der Skulpturenschmuck der gegenüberliegenden Seite, der Zwingerseite, ist ähnlich aufgebaut. Die Hauptfiguren dieser Seite sind *Raffael* und *Michelangelo* (Abb. 16). Hermann Hettner erklärt:

> Raffael und Michel Angelo sind hier nicht bloß als die vollendetsten Meister der mittelalterlich italienischen Kunstentwickelung erfaßt, sondern zugleich als die hervorragendsten Träger und Vertreter zweier entgegengesetzter, aber sich gegenseitig ergänzender Richtungen.[76]

Abb. 16: Gottfried Semper, *Dresden, Gemäldegalerie, Zwingerseite, Mittelrisalit*

Auch die anderen Standbilder fügen sich in dieses Schema und werden entweder dem einen oder dem anderen Künstler zugeordnet. Es handelt sich um Giotto di Bondone, Hans Holbein, Albrecht Dürer und Peter Cornelius. Der weitere plastische Schmuck hat den Alten und Neuen Bund zum Thema sowie Amor und Psyche, das alte und das neue

76 Hettner 1884, S. 331–332.

Rom. Faust und Helena verkörpern, wie es Wilhelm Lübke ausdrückt, «die innige Verschmelzung des germanischen Geistes mit dem griechischen Schönheitsideal»[77].

Damit wurde den Skulpturen an der Fassade nicht nur die Aufgabe zugewiesen, «in tiefsinniger Bilderschrift den Zweck, die Bestimmung des schönen Baues klar und deutlich zu veranschaulichen»[78]. Gottfried Semper, und in der Fortführung seiner Gedanken Julius Hähnel und Ernst Rietschel, entwarfen als Dekoration des Museums eine Geschichte der Kunst von ihren Anfängen bis in die Gegenwart des 19. Jahrhunderts. Und gerade wenn Hermann Hettner schreibt, die Skulpturen müssten «die Entwickelung der alten und neuen Kunst in gleicher Weise zur Darstellung bringen»[79], so wird deutlich, dass es schon lange nicht mehr darum geht, Dürer durch die Nähe zu Raffael als Künstler aufzuwerten. Er ist etabliert als Teil des Kanons, integriert in den Entwicklungsgedanken, der von der Antike ausgeht und sein Ziel in der deutschen Kunst der Gegenwart, wiederum vertreten durch Peter Cornelius, findet.

Bei dem umfassenden Anspruch, die Mythologie, Mäzene, bildende Künstler und Dichter in ein kulturgeschichtliches Programm zu integrieren, kann eines fast übersehen werden: Was am Beginn des Jahrhunderts von den Nazarenern zum Programm erhoben wurde, dass die Erneuerung der Kunst durch die Verbindung der italienischen und deutschen Kunst zu erreichen sei, wird hier monumental in Stein gehauen präsentiert. Es fehlen nicht nur Vertreter der französischen und spanischen Malerei, deren Gemälde sich damals schon in großer Zahl in dem Museum selbst befinden, auch die Malerei des 19. Jahrhunderts wird allein durch einen deutschen Maler repräsentiert.

Zusammenfassung

Am Beginn der gemeinsamen Darstellung von Raffael und Dürer steht die literarische Fiktion einer Begegnung, wenn auch im Reich der Toten angesiedelt oder als Traum. Diese Texte streben die Aufwertung Dürers an, die Gleichrangigkeit mit Raffael, dem unbestritten anerkannten Künstler. Die allegorischen Darstellungen, Graphiken,

77 Lübke 1855, S. 32.
78 Oppermann 1863, S. 301.
79 Hettner 1884, S. 330.

Gemälde und Glasmalereien sollen dann, am Beginn des 19. Jahrhunderts, nicht mehr die Akzeptanz des Anspruchs auf Gleichrangigkeit bewirken; sie setzen diese Gleichrangigkeit bereits voraus und erheben beide Künstler programmatisch zu Vorbildern, denen nachzufolgen ist: Nicht mehr die alleinige Nachahmung der griechischen Antike wird als idealer Weg propagiert, sondern eine Kunst im Dienste der Kirche, die die Kunstwerke Raffaels und Dürers zum Vorbild hat. In den Dekorationsprogrammen der kunsthistorischen Museen sind beide Künstler nun Teil eines größeren kunst- teilweise sogar kulturhistorischen Programms geworden. Hier wird, zumindest in den komplexeren Programmen, für das Dresden steht, von den mythischen Anfängen bis in die Gegenwart ein Entwicklungsmodell der Kunst präsentiert. Raffael und Dürer sind nun, wenn auch hierarchisch differenziert, Teil eines Kanons. Als unbestritten kanonisierter Künstler kann Dürer dann auch allein am Hauptportal des Stuttgarter Polytechnikums die deutsche Kunst vertreten – und Johannes Kepler, die deutsche Wissenschaft (Abb. 17).

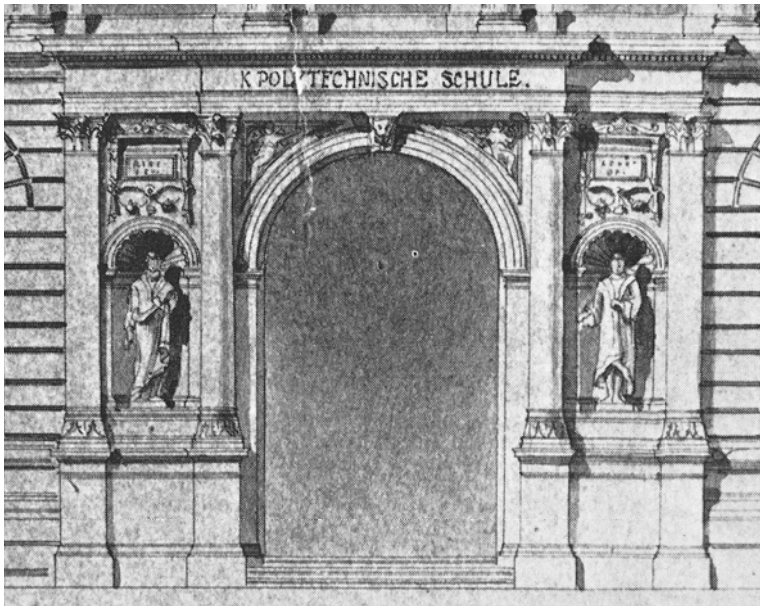

Abb. 17: Alexander von Tritschler, *Fassadenzeichnung für den Erweiterungsbau des Polytechnikums in Stuttgart, Ausschnitt mit Hauptportal*

Literatur- und Quellenverzeichnis

Anzelewsky, Fedja: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Neuausgabe in 2 Bdn., Bd. 2: Textband, Berlin 1991.

Badt, Kurt: «Der Gott und der Künstler», in: Ders.: *Kunsttheoretische Versuche. Ausgewählte Aufsätze*, hg. v. Lorenz Dittmann, Köln 1968 (erstmals 1956), S. 85–101.

Bialostocki, Jan: *Dürer and his Critics 1500–1971. Chapters in the History of Ideas Including a Collection of Texts*, Baden-Baden 1986.

Bialostocki, Jan: «Raffaello e Dürer come personificazioni di due ideali artistici nel Romanticismo», in: *Studi su Raffaello. Atti del Congresso internazionale di Studi (Urbino/Firenze 6–14 aprile 1984)*, Urbino 1987, pp. 133–144.

Campe, Friedrich: *Reliquien von Albrecht Dürer, seinen Verehrern geweiht*, Nürnberg 1828.

Förster, Ernst: *Geschichte der deutschen Kunst. 5. Theil: Von 1820 bis zur Gegenwart*, Leipzig 1860.

Fröhlich, Martin: *Gottfried Semper. Zeichnerischer Nachlaß an der ETH Zürich. Kritischer Katalog*, Basel 1974 (Geschichte und Theorie der Architektur, Bd. 14).

Goethe, Johann Wolfgang von: «Von deutscher Baukunst D. M. Ervini a Steinbach 1773», in: Ders.: *Werke*, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, 143 Bde., Weimar 1887–1919, hier: Abt. 1, Bd. 37, Weimar 1896 (reprogr. Nachdr. Tübingen 1975), S. 139–151.

Hettner, Hermann: «Gottfried Semper»; in: Ders.: *Kleine Schriften*, nach dessen Tode hg. v. Anna Hettner, Braunschweig 1884, S. 89–110.

Hettner, Hermann: «Das neue Museum in Dresden», in: Ders.: *Kleine Schriften*, nach dessen Tode hg. v. Anna Hettner, Braunschweig 1884, S. 322–349.

Hönes, Hans Christian: «Einleitung», in: Knorr, Georg Wolfgang: *Historische Künstler-Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt-bekannten Künstlern Albrecht Dürer und Raphael de Urbino* (Nürnberg 1738), hg. und eingel. v. Hans Christian Hönes, (Fontes 81, 2014), S. 2–15. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2752/1/Hoenes_Fontes81.pdf

Kahle, Ludwig Martin: «Philosophische Gedanken von der Mahlerkunst», in: *Abriß von dem neuesten Zustande der Gelehrsamkeit*, Bd. 1, Göttingen 1737/39, S. 49–61.

Knorr, Georg Wolfgang: *Historische Künstler-Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt-bekannten Künstlern Albrecht Dürer und Raphael de Urbino* (Nürnberg 1738), hg. und eingel. v. Hans Christian Hönes. (Fontes 81, 2014)
http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2752/1/Hoenes_Fontes81.pdf

Kopecki, Veronica: *Die Beischriften des Peter Paul Rubens. Überlegungen zu handschriftlichen Vermerken auf Zeichnungen*, Hamburg/London 2012.
http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2012/5813/pdf/Dissertation.pdf

Krapinger, Gernot: «Totengespräche», in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 10, hg. v. Gert Ueding, Darmstadt 2011, Sp. 1308–1316.

Kris, Ernst / Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1980 (erstmals 1934).

Lausberg, Heinrich: *Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960.

Locher, Hubert: *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 2005.

Lübke, W(ilhelm): «Das Neue Museum zu Dresden», in: *Deutsches Kunstblatt*, 6. Jg., 1855, Nr. 4 (25.1.1855), S. 29–32.

Marx, Harald / Magirius, Heinrich: *Gemäldegalerie Dresden. Die Sammlung alte Meister. Der Bau Gottfried Sempers*, Leipzig 1992.

Mende, Matthias: «‹O Gieb uns, Vater Dürer, Deinen Segen!› Bemerkungen zum Dürerkult des 19. Jahrhunderts», in: Ders. / Hirschmann, Gerhard (Hg.): *Nürnberger Dürerfeiern 1828–1928 (Ausstellung der Museen der Stadt Nürnberg und des Stadtarchivs Nürnberg, Dürerhaus 30. Juli bis 31. Dezember 1971)*, Nürnberg 1971, S. 4–26.

Mende, Matthias: «Die Transparente der Nürnberger Dürer-Feier von 1828», in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1969, S. 177–209.

Mütterlein, Max: «Gottfried Semper und dessen Monumentalbauten am Dresdner Theaterplatz», in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde*, 34. Jg., 1913, S. 299–399.

Nerdinger, Winfried: «Der Architekt Gottfried Semper – ‹Der notwendige Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit›», in: Ders. / Oechslin, Werner (Hg.): *Gottfried Semper 1803–1879. Architektur und Wissenschaft (Ausst.-Kat. München, Pinakothek der Moderne, Architekturmuseum der TU 4. 6. – 31. 8. 2003 und Zürich, Museum für Gestaltung 1. 11. 2003 – 25. 1. 2004)*, München 2003, S. 8–51.

Oppermann, Andreas: *Ernst Rietschel*, Leipzig 1863.

Schäfer, Wilhelm: *Die königliche Gemälde-Gallerie zu Dresden*, 3 Bde., hier: Bd. 1, Dresden 1860.

Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, 2 Bde., 3. verb. Aufl., Heidelberg 2004 (erstmals 1985).

Studi su Raffaello. Atti del Congresso internazionale di Studi (Urbino/Firenze 6–14 aprile 1984), Urbino 1987.

Thimann, Michael: *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 2014 (Studien zur Christlichen Kunst, Bd. 8).

Vasari, Giorgio: *Das Leben des Raffael*, neu übers. v. Hanna Gründler und Victoria Lorini, komm. und hg. v. Hanna Gründler, Berlin 2004.

Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, vol. 4, a. c. d. Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Firenze 1976.

Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, vol. 5, a. c. d. Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Firenze 1984.

Vignau-Wilberg, Peter: «Zur Dürer-Verehrung in der Romantik und zu Franz Pforrs Streben nach dem ‹Sichtbaren› in der Kunst», in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1998, S. 29–34.

Vogel, Gerd-Helge: «Wirklichkeit und Wunschbild. Nürnberg, Albrecht Dürer und die Alten Meister in den künstlerischen Konzeptionen der Frühromantik», in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1998, S. 11–24.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Kloster-bruders* (1797), in: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, historisch-kritische Ausgabe hg. v. Silvio Vietta und Richard Littlejohns, 2 Bde, hier Bd. 1: Werke, Heidelberg 1991, S. 51–145.

Waldau, Georg Ernst: «Auffallende Aehnlichkeit zwischen zwey beruehmten Mahlern, Rapahael von Urbino und Albr. Duerer», in: *Neue Beytraege zur Geschichte der Stadt Nuernberg*, hg. v. Dems., 2. Bd., Nürnberg 1791, S. 112–115.

Weithase, Helmut: «Totengespräche»; in: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, hg. v. Günther und Irmgard Schweikle, zweite, überarb. Auflage, Stuttgart 1990, S. 468.

Zahlten, Johannes: «Florenz am Neckarstrand? Zur Wiedergeburt der Künste und zu ihrer Geschichte an der Polytechnischen Schule in Stuttgart», in: Hering, Jürgen (Hg): *125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart. Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag*, Stuttgart 1991, S. 43–82.

Ziesemer, John: *Studien zu Gottfried Sempers dekorativen Arbeiten am Außenbau und im Interieur. Ein Beitrag zur Kunst des Historismus*, Weimar 1999 (zugl. Diss. phil. Münster 1997).

Zilsel, Edgar: *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen 1926.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Theodor Scheerer, *Albrecht Dürer*, 1878–1879, Sandstein, ca. 2,2 m, Stuttgart, Städtisches Lapidarium (Photo: G. Reichardt 2002)

Abb. 2: Joseph von Egle / Alexander von Tritschler, *Polytechnikum in Stuttgart, Ansicht von Nordwesten*, Zustand vor 1944 (Abb. aus: Zahlten 1991, S. 57)

Abb. 3: Raffael, *Zwei Männerakte und eine Kopfstudie* (Zeichnung für Dürer, versehen mit Dürers Handschrift), 1515, Metallstift und Rötel, 403 × 283 mm, Wien, Albertina (Abb. aus: *Himmlischer Glanz – Raffael, Dürer und Grünewald malen die Madonna. Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 6. September 2011 bis 8. Januar 2012*, hg. v. Andreas Henning, Dresden 2012, S. 80)

Abb. 4: Christian Daniel Rauch, *Denkmal für Albrecht Dürer*, Bronze, 1826–1840, Nürnberg, Dürer-Platz (Abb. aus: Reichardt, Gerd: *Heroen der Kunst. Standbilder und Denkmale für bildende Künstler im 19. Jahrhundert*, Köln 2009, S. 156)

Abb. 5: Georg Carl Hoff nach Franz Pforr, *Dürer und Raffael vor dem Thron der Poesie*, Radierung, 1832 (um 1810), 21,3 × 13,7 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung (Abb. aus:, *Raffael. Zeichnungen. Ausst. Kat.Städel-Museum Frankfurt am Main, 7. November 2012 bis 3. Februar 2013*, hg. v. Joachim Jacoby und Martin Sonnabend, München 2012, S. 59)

Abb. 6: Raffael, *Sacra conversazione*, 1505, Öl/Holz, 209 cm × 148 cm, London, National Gallery (Abb. aus: de Vecchi, Pierluigi: *Raffael*, München 2002, S. 78)

Abb. 7: Friedrich Overbeck, *Dürer und Raffael vor dem Throne der Kirche*, Bleistiftzeichnung, um 1817, 25,5 × 20 cm, Wien, Albertina (Abb. aus: Thimann 2014, Taf. XII)

Abb. 8: Franz Pforr, *Sulamith und Maria*, 1811, Öl/Holz, 34 × 32 cm, Schweinfurt, Slg. Georg Schäfer (Abb. aus: Locher 2005, S. 21)

Abb. 9: Raffael, *Bridgewater Madonna*, 1507, Öl/Lw., 81 × 56 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland (Abb. aus: de Vecchi, Pierluigi: *Raffael*, München 2002, S. 106)

Abb. 10: Albrecht Dürer, *Hieronymus im Gehäuse*, 1514, Kupferstich, Berlin, Kupferstichkabinett (Abb. aus: *Albrecht Dürer – Meisterwerke der Druckgraphik. Ausst. Kat. Hämeenlinna Art Museum, 9. 9. – 24. 10. 1999, The Museum of Foreign Art Sinebrychoff, Helsinki, 4. 11. – 12. 12. 1999*, Katalogtexte von Emese Doehler, Weimar 1999, S. 101)

Abb. 11: Joseph Sauterleute, *Szenen aus dem Leben Albrecht Dürers*, um 1828, Glasgemälde, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Abb. aus: *1848: Das Europa der Bilder, Ausst. Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 8. 10. 1998 – 10. 1. 1999*, Nürnberg 1998, S. 273)

Abb. 12: Joseph Sauterleute, *Raffael und Dürer vor dem Throne der Kunst*, um 1828, Glasgemälde, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Abb. aus: Brown, David / Van Nimmen, Jane: *Raphael and the Beautiful Banker. The Story of the Bindo Altoviti Portrait*, New Haven 2005, S. 62)

Abb. 13: Raffael, *Die Vermählung Mariens – Sposalizio*, 1504, Öl/Holz, 170 × 118 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera (Abb. aus: de Vecchi, Pierluigi: *Raffael*, München 2002, S. 69)

Abb. 14: Albrecht Dürer, *Das Leben der Jungfrau Maria, Marientod*, 1510, Holzschnitt, Hamburg, Kunsthalle (Abb. aus: Albrecht Dürer: *Das Leben der Jungfrau Maria. Nach Probedrucken im Kupferstichkabinett der Kunsthalle zu Hamburg*, Kunsthalle Hamburg, Hamburg 1908, Taf. 18)

Abb. 15: Gottfried Semper, *Entwurf für die Gestaltung des Mittelrisalits der Dresdener Gemäldegalerie*, um 1848, Bleistift/Feder, Zürich, Eidgenössische Hochschule (Abb. aus: Reichardt 2009, S. 107)

Abb. 16: Gottfried Semper, *Dresden, Gemäldegalerie, Zwingerseite, Mittelrisalit*, 1847–1855 (Abb. aus: Mallgrave, Harry Francis: *Gottfried Semper, ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, Zürich 2001, S. 126)

Abb. 17: Alexander von Tritschler: *Fassadenzeichnung für den Erweiterungsbau des Polytechnikums in Stuttgart, Ausschnitt mit Hauptportal*, vor 1877, Zeichnung (Abb. aus: Zahlten 1991, S. 59)