



Abb. 1 Friedrich Overbeck, Raffael und Dürer vor dem Thron der Kirche, 1817, Wien, Albertina

RAFFAEL UND DÜRER URSPRUNG, WACHSTUM UND VERSCHWINDEN EINER IDEE IN DER DEUTSCHEN ROMANTIK

Michael Thimann

HAND IN HAND

In der Wiener Albertina wird eine Bleistiftzeichnung von Friedrich Overbeck verwahrt, die als romantische Kunstgeschichtsallegorie Bekanntheit erlangt hat.¹ Overbeck zeichnete sie im Jahr 1817 als Entwurf zu einem Transparentgemälde, das als ephemere Dekoration eines Dürer-Festes der deutschen Künstler in Rom diente.² Die Zeichnung *Raffael und Dürer vor dem Thron der Kirche* (Abb. 1) spielt in vielen Abhandlungen zur romantischen Kunst in Deutschland eine Rolle. Sie liefert das bildliche Muster für die Vorstellung, der zufolge sich die beiden großen Künstler der Vergangenheit, Raffael und Dürer als Repräsentanten Italiens und Deutschlands, im Dienste der Kirche vereinigen und sich die Hände reichen. Für die Programmatik des Lukasbundes besitzt die Bildidee Bedeutung, da sie den Gedanken der künstlerischen ‚Nachfolge‘ thematisiert und das Verhältnis des romantischen Künstlers zu seinen historischen Vorgängern allegorisch überhöht. Die Lukasbrüder verstanden sich als Nachfolger – nicht als Nachahmer – der bedeutendsten Maler des Spätmittelalters an der Schwelle zur Neuzeit und knüpften damit an ein Diktum Friedrich Schlegels an:

„Um so mehr ist es zu beklagen, daß ein übler Genius die Künstler der jetzigen Zeit von dem Ideenkreise und den Gegenständen der ältern Mahler entfernt hat. Die Bildung kann sich in jedem Theile derselben nur an das Gebildete anschließen. Wie natürlich und lieblich wäre es also, wenn die Mahler auf dem Wege fortgingen, den Raphael, Leonardo und Perugino gegangen sind, sich in ihre Ideen und Denkart von neuem versetzten, in ihrem Geiste weiter fort erfänden, und so die neue Mahlerei an die alte zu dem schönsten Ganzen anschließen. [...] Wie sich nun der große Dürer, der Shakspeare, oder wenn man lieber will, der Jakob Böhme, der Mahlerei, zu jenen beiden italiänischen Schulen verhält, und den jetzigen Künstlern, nebst Raphael, zum sichersten Leitstern dienen könnte, darüber nächstens. So viel ist klar, mit dem Styl der alten Italiäner stimmt sein tief sinniger Geist recht wohl zusammen, aber nicht so mit dem modernen Italiäner.“³

Schlegel hatte in seinen zwischen 1803 und 1805 in der Zeitschrift *Europa* erschienenen Gemäldebeschreibungen aus dem Musée Napoléon, und hier namentlich in dem Essay „Vom Raphael“, Raffael, Dürer und die ältere Malerei mit weitreichenden Folgen für die Kunstpraxis des frühen 19. Jahrhunderts als diejenigen ikonographischen und stilistischen Muster benannt, an die sich die Künstler anschließen sollten.

Overbecks Allegorie ist vergleichsweise kontrovers diskutiert worden. Handelt es sich um eine Personifikation der Kunst, der Kirche oder der Religion, der Raffael und Dürer so andächtig ihren Dienst erweisen? Oft wurde in dem Blatt ein direkter Reflex der Lektüre von Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Kat. 2) erkannt. In dem Kapitel „Ehrengedächtniß unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers“ beschreibt der Klosterbruder ein „Traumgesicht“, in dessen Verlauf die vom Himmel herabgestiegenen Künstler Raffael und Dürer, abgesondert von anderen Malern als nächtlichen Wiedergängern aus dem Jenseits, in der Gemäldegalerie eines Schlosses „Hand in Hand“ ihre Werke betrachten:

„Viele italienischen Mahler erkannt‘ ich; von Niederländern sah ich sehr wenige. Ehrfurchtsvoll ging ich zwischen ihnen durch; – und siehe! da standen, abgesondert von allen, Raphael und Albrecht Dürer Hand in Hand leibhaftig vor meinen Augen, und sahen in freundlicher Ruhe schweigend ihre beysammenhängenden Gemählde an. Den göttlichen Raphael anzureden hatte ich nicht den Muth; eine heimliche ehrerbietige Furcht verschloß mir die Lippen. Aber meinen Albrecht wollte ich so eben begrüßen, und meine Liebe vor ihm ausschütten; – allein in dem Augenblick verwirrte sich mit einem Getöse Alles vor meinen Augen, und ich erwachte mit heftiger Bewegung.“⁴

Der kunstreligiöse Gehalt dieser Textstelle hat der älteren Deutung der Frauenfigur auf Overbecks Blatt als Personifikation der „Kunst“ eine entscheidende Richtung gegeben. Erst in jüngerer Zeit wurde die Figur aufgrund ihrer ikonographisch eindeutigen Attribute korrekt als „Kirche“ angesprochen.⁵ Die Tatsache, dass Overbeck die beiden Musterkünstler Raffael und Dürer aber vor einer Personifikation der Kirche – und nicht der Kunst – darge-

stellt hat, fügt sich in das bildtheologische Konzept des Malers. Ein entscheidendes Argument für Overbecks lange vorbereitete Konversion zum Katholizismus 1813 war die „Sichtbarkeit“ der Kirche in ihren liturgischen Funktionen und in ihrer Kunst, die er im protestantischen Ritus vermisste.⁶ Die Vorstellung von der sichtbaren Kirche, die eine bis auf den Apostel Petrus zurückreichende Tradition besitzt, ist ein zentrales Thema der Allegorie. Viel stärker als das kunstreligiöse Traumbild Wackenroders, das die Einheit von Leben, Religion und Kunst einer eher diffus empfundenen Vormoderne gegen die aufgeklärte Rationalität der eigenen Zeit setzte, ging es Overbeck um die theologischen Belange der Kunst. Selbst Raffael und Dürer begriff er dabei als Diener der übergeordneten Instanz der Kirche und hob nicht primär ihre Verehrung im Sinne einer Künstlerapotheose hervor, sondern ihre jeweilige Bedeutung für die religiöse Bildlichkeit, die Marien- und die Passionsikonographie. Die Bilddetails der Madonna in Raffaels Hand und des Gekreuzigten in Dürers Hand sind wohl direkt von Schlegels Essay „Vom Raphael“ inspiriert, der gegen die Originalitätssucht der damaligen Gegenwartskunst gerade die Beschränkung der alten Meister hinsichtlich der Gegenstände gelobt hatte:

„Zuerst finden wir es der Aufmerksamkeit keineswegs unwürdig, daß jene großen alten Mahler nicht nur in der Sphäre der christlichen Sinnbilder hinreichenden Spielraum für die Fülle ihrer Empfindsamkeit gefunden haben, sondern sie beschränkten sich oft noch enger, und wurden einen vielleicht dem ersten Anscheine nach vielleicht sogar ungünstigen und unfruchtbaren Stoff, in einer Reihe von Versuchen unablässig zu variieren, niemals müde. So gefiel sich Raphael in mannichfaltiger Darstellung der Madonna; so war die Kreuzigung für den großen Dürer ein unerschöpflicher Kunst-Gegenstand seines tief-sinnigen Geistes.“⁷

Auf Overbecks Zeichnung hat die Kirche dafür den Künstlern ihre jeweiligen Ruhmeskränze verliehen, wobei Lorbeer und Eichenlaub auch auf den römischen Künstlerfesten die bevorzugten Dekorationspflanzen waren. Das Wiener Blatt scheint aber weniger ein Dokument des säkularen Raffael- oder Dürer-Kultes der Romantik zu sein, sondern eine Allegorie auf Nachfolge, Nachahmung und Zweckgebundenheit der religiösen Kunst im Sinne der Nazarener.

Einen direkten Reflex der Erfindung Overbecks, die 1817 als Festdekoration im monumentalen Maßstab in Rom zu sehen war und damit keineswegs als in feinen Bleistiftlinien ausgeführter Umriss in der Mappe verblieb, zeigte das von Adam Eberle ausgeführte Transparentgemälde *Dürers Verklärung*, Raffael und Dürer vor dem Thron der Kunst darstellend, für die 1828 in Nürnberg veranstaltete Dürer-Säkularfeier (vgl. Kat. 57 d). Es ersetzte auf Drängen

von Peter Cornelius einen ersten Entwurf ohne die Darstellung Raffaels und war der allegorische Höhepunkt einer nach Dürers autobiographischen Aufzeichnungen visualisierten Bild-Vita. Auch hier wurden Raffael und Dürer ‚Hand in Hand‘ gezeigt: Die beiden Künstler reichten sich wie schon auf Overbecks Zeichnung die rechten Hände und führten damit eine bedeutungsvolle Geste aus. Diese ruft einerseits die auf die Antike zurückreichende emblematische Bedeutung des Händereichens im Sinne der *dextrarum iunctio* von Ehebildnissen auf, wo die Geste andauernde Treue, Eintracht und liebevolle Zuneigung ausdrücken soll;⁸ andererseits steht sie aber auch in der jüngeren Tradition der Freundschaftsikonographie und der Bildlichkeit politischer Bünde,⁹ wie sie im Kontext der Befreiungskriege auch in der patriotischen Kunst der Deutschen ihren festen Ort hatte.¹⁰ Diese romantische Aktualisierung der emblematischen Liebes-, Freundschafts- und politischen Eintrachtssymbolik reicht bis zu Overbecks Bildallegorie *Italia und Germania* (Kat. 72).

Raffael und Dürer, die sich zu Lebzeiten nie begegneten, treten auf beiden hier angesprochenen Darstellungen als unzertrennliches Paar auf. Einmal werden sie programmatisch im Kontext religiöser Bildlichkeit, das andere Mal werden sie als profane Musterbilder der Kunst vorgeführt. Raffael und Dürer waren Verkörperungen der romantischen Idee vom Künstler und wurden im frühen 19. Jahrhundert immer wieder einander gegenübergestellt. In der konkreten Form von Portraits und historisch kostümierten Figuren reicht dieses Konzept bis zu den steinernen Gästen der Museumsprogramme des späteren 19. Jahrhunderts in Frankfurt am Main, Karlsruhe, München, Dresden und an anderen Orten. Am Altbau der Hamburger Kunsthalle (1863–1869) etwa beherrscht Raffael als Leitstern der Maler der deutschen Schule des 18./19. Jahrhunderts ein ganzes Fassadenkompartiment, begleitet von den Nischenfiguren von Albrecht Dürer und Peter Cornelius und den Medaillons von Carstens, Denner, Kaulbach und Overbeck (Abb. 2).¹¹

In eher abstrakt-allegorischer Form wird die Idee zuletzt in der Fusion von *Italia und Germania*, von Süden und Norden, von Ideal und Charakter veranschaulicht (Kat. 72). Das eigentümliche Doppelgespann von Raffael und Dürer hat sich in die Kunst- und Ideengeschichte der deutschen Romantik mit so hoher Intensität eingeschrieben, um desto geräuschloser wieder aus ihr zu verschwinden. Das vorliegende Buch handelt vom Entstehen und Verschwinden dieser Idee. Ihre Materialisierungen und Visualisierungen in Werken der bildenden Kunst, der Literatur, der Biographik, der kunsthistorischen Forschung, dem Souvenir- und Festwesen zwischen etwa 1780 und 1850 stecken den inhaltlichen und zeitlichen Rahmen des Projektes ab. Auch wenn Raffael und Dürer am Ende der klassisch-romantischen Kunstepoche sogar noch in

die Entwürfe einer Weltkunstgeschichte eingespielt wurden (Kat. 76), hatte sich die Idee erschöpft und war von der jüngeren Kunstentwicklung überholt worden.

„NICHT EINFACH NUR MENSCHEN, SONDERN STERBLICHE GÖTTER“

Der Obertitel der Ausstellung – „sterbliche Götter“ – ist ein Zitat. Es stammt aus der wichtigsten künstlerbiographischen Quelle der Renaissance, aus Giorgio Vasaris *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori* von 1568 (Kat. 1). Das Leben des Raffael, die Hauptquelle zur Biographie des Malers, eröffnet Vasari mit einem rhetorisch äußerst kunstvollen Lob auf die Ausnahmefigur Raffael, die er mit dem höchsten Prädikat, nämlich göttlich gewesen zu sein, versieht:

„Deshalb darf man gewiß behaupten, daß diejenigen, die so außergewöhnliche Gaben ihr eigen nennen, wie man sie in Raffael von Urbino sah, nicht einfach nur Menschen sind, sondern – wenn es erlaubt ist, dies so zu sagen – sterbliche Götter.“¹² – „Laonde si può dire sicuramente che coloro che sono possessori di tante rare doti quante si videro in Raffaello da Urbino, sian non uomini semplicemente, ma, se è così lecito dire, Dei mortali.“¹³

Eigentlich zielt diese in den Plural gesetzte Stelle in Vasaris Prolog auf Raffael und den kurz vorher genannten Michelangelo als den wichtigsten Künstlern der „maniera moderna“ ab, die in seinem Geschichtsmodell aufgrund ihrer spezifischen Leistungen hinsichtlich *invenzione* und *disegno* alle anderen, selbst Leonardo da Vinci, überragt hätten. Unsere Ausstellung fragmentiert Vasaris Zitat und überträgt es, statt den schon in der Frühen Neuzeit durchgeführten Vergleich zwischen Raffael und Michelangelo zu wiederholen, der auch eine eigenständige Tradition in Deutschland hat (Kat. 79), auf die Künstlerhelden der deutschen Romantik, auf Raffael und Dürer. Denn auch Dürer konnte, wie die für das Dürer-Stammbuch 1828 angefertigte Zeichnung des Lukasbruders Joseph Wintergerst von der *Apotheose Albrecht Dürers* (Abb. 3) unter Beweis stellt,¹⁴ bei den christlichen Deutschen zu einem ‚sterblichen Gott‘ werden, auch wenn gerade dieses Bildkonzept singulär geblieben sein dürfte und etwa bei Menzel (Kat. 84) seine notwendige ironische Brechung erfuhr. In einem deutlich sakralen Bildmodus zeigt Wintergerst über dem Nürnberger Johannisfriedhof die Aufnahme Dürers bei Gottvater im Himmel, umgeben von Christus, Maria, der Allegorie der Kirche, zahlreichen Heiligen, seinem Lehrer Michael Wohlgemuth und seinem Vater.

Vasari reizt mit der Feststellung, Raffael sei eigentlich zu den „Dei mortali“ zu zählen, die ältere *divino-artista*-Thematik aus.¹⁵ Durch



Abb. 2 Nordwestliche Fassade der Hamburger Kunsthalle (Ausschnitt), 1863-1869

die ihm vom Himmel verliehenen Gaben von Anmut, Fleiß, Schönheit, Bescheidenheit und guten Umgangsformen besaß Raffael die Voraussetzungen zur Schöpfung unerreichbar anmutiger Werke.¹⁶ Dies ließ ihn gottähnlich werden, womit Vasari die antike, schon bei Platon und Aristoteles entwickelte Idee der außerordentlichen Persönlichkeit, die durch Tugend und Höchstleistungen die Grenzen des Menschlichen überschreiten kann, in den Prolog der Vita hineingeschrieben hat.¹⁷ Als „göttlicher“ Künstler galt Raffael auch in der deutschsprachigen Tradition seit dem 18. Jahrhundert.¹⁸ Doch besitzt das Epitheton des „sterblichen Gottes“ bei Vasari noch eine weitere Bedeutungsebene, die namentlich in der Romantik besondere Aufmerksamkeit fand, gleicht er doch das Leben des christlichen Malers Raffael dem Leben Christi an. Raffael starb am Karfreitag, den 6. April 1520, während der Arbeit an der *Transfiguration Christi*, in die er seine christusgleichen Züge hinein gemalt und sich so zu einem ‚sterblichen Gott‘ verklärt hatte. Schon Vasari weist damit verschiedene Wege auf, wie ein Künstlermensch zum ‚sterblichen Gott‘ werden könne. Die Neulektüre Vasaris in der klassisch-romantischen Kunstperiode hat derartige

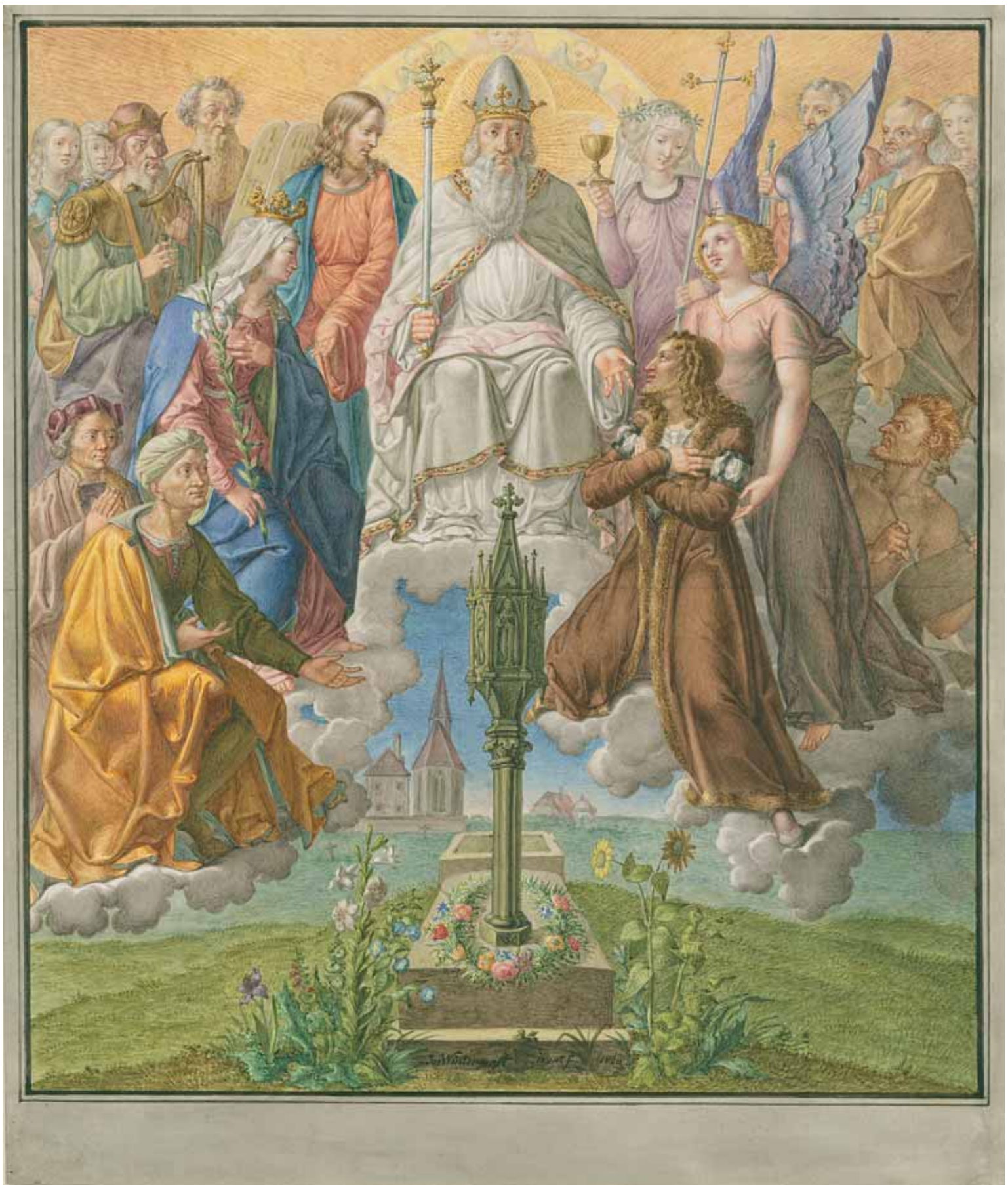


Abb. 3 Joseph Wintergerst, Apotheose Albrecht Dürers, 1828, Nürnberg, Stadtgeschichtliches Museum

Überhöhungen und Apotheosen der Figur des Künstlers ganz besonders aufmerksam registriert. Entgegen der rationalen Kritik der Kunstwerke oder der Geschichte der ‚Kunst‘, wie sie Winckelmann begründet hatte, rückte in der Frühromantik das Leben der Künstler selbst wieder in das Zentrum des Interesses. Die in dieser Ausstellung gezeigten Bild-Biographien zu Raffael und Dürer (Kat. 8, 9, 57, 58, 59) sind nur die logische Konsequenz des Willens, dem Leben dieser Menschen so nah wie möglich zu kommen. Wackenroder und Tieck haben Vasari wieder als Quelle von hohem Wahrheitsgehalt in den Kunstdiskurs eingeführt, da in den *Vite* das ‚Leben‘ der Maler literarisch gestaltet worden war und die Erinnerung an die ferne Renaissancewelt auch zu einer poetischen Erfahrung wurde, wie in dem Kapitel „Die Mahlerchronik“ geschildert wird: „Es giebt uns wunderbare Gedanken ein, wenn wir betrachten, wie ihre Werke in immer gleicher ewiger Herrlichkeit glänzen; die Schöpfer dieser Werke aber, im Leben und Sterben, Menschen wie andre gewesen sind, in denen nur, so lange sie lebten, ein besonders himmlisches Feuer brannte“.¹⁹

Wackenroder und Tieck scheinen hier Vasaris Diktum von den „sterblichen Göttern“ durchaus aufzugreifen, dies jedoch mit der Pointe, dass aus den „sterblichen Göttern“ nun ‚göttliche Sterbliche‘ werden – wie eben jener das Frontispiz und den Text der *Herzensergießungen* dominierende „Göttliche Raphael“ (Kat. 2), der vor allem doch, das sollten die inflationären Darstellungen aus seinem Leben in der Kunst des 19. Jahrhunderts wohl unter Beweis stellen, auch ein Mensch war.

RAFFAEL UND DÜRER: EINE IDEE DER DEUTSCHEN?

Die Synthese von Raffael und Dürer, wie sie Overbecks Zeichnung zeigt, gilt als eine Erfindung der deutschen Romantik. Wackenroders „Traumgesicht“, dem zufolge Raffael und Dürer „Hand in Hand“ ihre Bilder betrachtet haben, kommt hier die entscheidende Vorbildfunktion zu, worauf sich, so ist immer wieder zu lesen, alle späteren Paarbildungen in der bildenden Kunst zurückführen lassen.

Raffael und Dürer spielen in Wackenroders empfindsamer Kunstandacht eine zentrale Rolle; mehrere Aufsätze in den *Herzensergießungen* sind jeweils einem der Künstler gewidmet und gelegentlich werden sie auch in einem Atemzug genannt. Auch Ludwig Tieck hat in seinem Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), dem offenbar schon mit Wackenroder geplanten fiktionalen Fortsetzungsprojekt der *Herzensergießungen*, die Polarität von Nord und Süd, einer handwerklich-wackeren deutschen Dürer-Welt und einer hedonistisch-erotischen mediterranen Raffael-Welt,

zu einer imaginären und inkommensurablen Topographie der Kunst werden lassen. Wackenroder hat seine intensiven kunsthistorischen Quellenstudien, welche die Lektüre von Vasaris *Vite*, Sandrarts *Teutscher Academie* und anderer Werke der Kunstliteratur umfasste, dazu genutzt, sein Projekt einer empfindsamen Kunstbeschworung am Ende des Aufklärungszeitalters gut vorzubereiten. Das in den Quellen vorgefundene biographische Material hat er neu kombiniert und emphatisch, elliptisch und bisweilen fragmentarisch präsentiert und damit einen nicht aufgeklärt-rationalen, sondern einen primär auf Intuition und Empfindung basierenden Zugang zur Kunst und zum Leben der alten Meister eröffnet. Die im „Traumgesicht“ ausformulierte poetische Vision der Freundschaft und Ebenbürtigkeit der beiden Hauptkünstler Raffael und Dürer hat, so die landläufige Meinung, das starke Vorstellungsbild in die deutsche Ideengeschichte eingeführt. Diese Auffassung bedarf jedoch einer Revision.

EINE KÜNSTLERFREUNDSCHAFT

In der deutschen Kunsthistoriographie war der Vergleich von Dürer und Raffael, wie er in der Romantik als Grundfigur des Künstlerkultes gegenüber tritt, nicht neu. Schon früh, bereits im 17. Jahrhundert und entschieden vermittelt durch Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie* (1675–1680; Kat. 49), war in Deutschland die Tradition etabliert, dass Raffael und Dürer zu Lebzeiten in Kontakt getreten waren und sich gegenseitig ihre Werke geschickt hatten. Es ist nachweisbar, dass sich nahezu alle gemeinsamen Nennungen von Raffael und Dürer auf *einen* Urtext zurückführen lassen, nämlich auf die betreffende Stelle in den *Vite* Vasaris, in der von der gegenseitigen Hochschätzung der beiden Künstler berichtet wird.²⁰ Auch Wackenroder war diese Episode, die vermutlich der Prätext seines fiktionalen „Traumgesichts“ ist, bekannt.²¹

Raffael schätzte Dürers Druckgraphik, und Dürer soll ein heute nicht mehr nachweisbares Selbstbildnis an Raffael geschickt haben, worauf Raffael mit der Zusendung von Zeichnungen reagierte, um ihm seine künstlerische Handschrift vor Augen zu führen. Ein Relikt dieses Austauschs hat sich in der Zeichnung Raffaels mit einer Aufschrift Dürers in der Wiener Albertina erhalten (Abb. 4).²² Es ist eine Studie für drei Figuren des Freskos der *Schlacht von Ostia* in der Stanza dell’Incendio, die Raffaels Meisterschaft im *disegno* und der Darstellung des nackten menschlichen Körpers vor Augen führt. Mehr noch, die Aktzeichnung war der Ausweis von Stil, von *maniera*, wie Dürer selbst – auch wenn die Authentizität der Aufschrift angezweifelt wurde – in holprigem Sprachduktus auf dem Blatt vermerkt hat: „1515 Raphahell de Ur-



Abb. 4 Raffael, Aktstudien für die Schlacht von Ostia (mit Aufschrift Dürers), um 1515, Wien, Albertina

bin, der so hoch beim Pöbel geacht ist gewesen hat der hat dyse nackte Bild gemacht und hat sy dem Albrecht Dürer gen Nornberg geschickt, Im sein hand zu weisen.“

Dem materiellen Relikt dieser Künstlerfreundschaft kommt hohe symbolische Bedeutung zu, da Dürer sollte es sich wirklich um einen Autographen handeln, die Zeichnung zur Beglaubigung der Freundesgabe mit einer eigenhändigen Aufschrift versehen und da-

mit dem Bild-Geschenk seine eigene Textspur eingeschrieben hat. Diese Episode blieb nicht unbeachtet. Sie wird auch in einem eigentümlichen kunstliterarischen Dokument des frühen 18. Jahrhunderts berichtet, nämlich in Georg Wolfgang Knorrs *Historischer Künstler-Belustigung oder Gespräche in dem Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt-bekanntten Künstlern Albrecht Dürer und Raphael de Urbino* von 1738 (Kat. 67),²³ in der sich Raf-

fael und Dürer im Totenreich begegnen und einander, mit einem deutlichen Akzent auf Leben und Leistung Dürers, über ihre Biographien berichten. Dort wird im Rekurs auf Sandrart der Austausch der Zeichnungen erwähnt; auch finden sich bei Knorr wegweisende Topoi der Rezeptionsgeschichte, nämlich die Festlegung Raffaels auf die Schönheit der Antike und – in Ermangelung derselben im Norden – die Meisterschaft Dürers in der Nachahmung der Natur. Die *Historische Künstler-Belustigung* steht im frühauflärerischen Kontext der populären literarischen Gattung der ‚Totengespräche‘. Das dort vermittelte Künstlerbild ist dasjenige eines Polyhistor des frühen 18. Jahrhunderts, dem es aus Nürnberger Lokalpatriotismus vor allem darum ging, Dürers Bedeutung als Wegbereiter der Druckgraphik festzuschreiben. Knorr wollte eigentlich über Dürer schreiben und benutzte Raffael lediglich als fiktiven Dialogpartner, ohne die Konsequenz der ideellen Gleichrangigkeit beider Maler zu ziehen.

Es ist nicht bekannt, ob die Lukasbrüder direkte Kenntnis der Zeichnung Raffaels mit der Aufschrift Dürers besaßen, die sich um 1800 in der Sammlung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, dem Begründer der Albertina, in Wien befand, wo zumindest Joseph Sutter die angeblichen zweihundert Raffael-Zeichnungen im Februar 1812 studiert hat.²⁴ Passavant wird 1839 recht nüchtern an biographischer Stelle von dem Austausch „in freundschaftlicher Verbindung“ berichten und die Wiener Zeichnung mit ihrer Aufschrift erwähnen.²⁵

„EIN ARTIGES STÜCK ZUR BEHAGLICHEN BESCHÄFTIGUNG FÜR DIE SCHARFSINNIGEN MYSTAGOGEN UND GEHEIMNIßPREDIGER IN DEUTSCHLAND“: COMOLLIS VERGLEICH UND SEINE FOLGEN

Im 18. Jahrhundert war der Vergleich von Raffael und Dürer kein starker Topos der deutschsprachigen Kunstliteratur, jedoch derjenigen Italiens. 1790 erschien in erster Auflage die *Vita inedita di Raffaello da Urbino* von Angelo Comolli, die Fälschung einer aus unterschiedlichen Versatzstücken komponierten Lebensbeschreibung angeblich aus Raffaels unmittelbarem Umfeld, die der gelehrten Welt als neu entdeckte Quelle zugeführt wurde.²⁶ Comolli montierte in die *Vita inedita* auch die Episode des gegenseitigen Austauschs von Zeichnungen und kommentiert in einer Fußnote die Bekanntschaft „per fama“ von Raffael und Dürer, die er zu einem regelrechten Vergleich der beiden Künstler ausweitet (Anhang 1).²⁷ Dies ging weit über das bisher Bekannte hinaus. Comolli ist die gegenseitige Wertschätzung bedeutend, da sie zwischen zwei so großen Künstlern ungewöhnlich gewesen sei, die

normalerweise in einem Verhältnis von Rivalität, Hass und negativ motivierter Überbietung zueinander gestanden hätten. Comolli bringt eine Reihe von Gründen dafür an, dass es sich um Parallelbiographien gehandelt hat, nämlich dass beide in demselben Jahrhundert wirksam gewesen sind, dass beide am Karfreitag geboren worden, aus einfachen Verhältnissen hervorgegangen und durch ihre Väter unterrichtet worden seien, dass beide sich kontinuierlich verbessert hätten und das ganze Gebiet der Kunst in den verschiedenen Gattungen bearbeitet hätten. Raffael und Dürer wurden beide von den Freunden geliebt und waren sozial geachtet, beide seien am Karfreitag, den 6. April, gestorben und wurden von der Mitwelt betrauert und zur gleichen Zeit, 153 Jahre nach ihrem Tod, von der Nachwelt mit opulenten Grabmälern bedacht. Zuletzt, beide fanden durch die Einwirkung des weiblichen Geschlechts – „ingannati amendue dal femmine capriccio“ – den Tod.

Es ist nun von Interesse, dass Comollis Vergleichung 1791 fast wortwörtlich von einem Anonymus ins Deutsche übersetzt und veröffentlicht und von dem Geistlichen und Historiker Georg Ernst Waldau als *Auffallende Aehnlichkeit zwischen zwey berühmten Mahlern, Raphael von Urbino und Albr. Dürer* in Nürnberg publiziert wurde (Anhang 2).²⁸ Grundlage ist eine im März 1791 erschienene Rezension von Comollis *Vita inedita* in der *Oberdeutschen allgemeinen Litteraturzeitung*, aus der Waldau den Raffael und Dürer betreffenden Passus entnahm.²⁹ Der wahre Urheber Comolli wird von Waldau in der ersten Fußnote seines Aufsatzes auch angegeben, entscheidend ist aber, dass vermutlich durch Waldau die originäre Idee des Italieners von den Parallelbiographien in die antiquarisch-kunsthistorische Lokalforschung Nürnbergs transplantiert wurde und möglicherweise auf diesem Weg auch Wackenroders Aufmerksamkeit fand, zumal dieser sich mit dem antiquarischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts intensiv befasst hatte.³⁰ Bemerkenswert, gleichsam die Zündkraft des Italia-Germania-Mythos in der Romantik vorwegnehmend, ist in dieser Perspektive die abschließende skeptische Bemerkung des Comolli-Rezensenten von 1791: „Dieß ist allerdings ein artiges Stück zur behaglichen Beschäftigung für die scharfsinnigen Mystagogen und Geheimnißprediger in Deutschland.“³¹

1817 erschien dann die gesamte *Vita inedita* Comollis in deutscher Übersetzung von Maximilian Prokop Freiherr von Freyberg, jedoch ohne die Erläuterungen Comollis mit zu übersetzen.³² Bemerkenswerterweise veröffentlichte Freyberg 1825 in der Zeitschrift *Orpheus* eine umfangreiche Abhandlung über Dürer in Gesprächsform, die in weiten Partien den Vergleich von Dürer und Raffael, von Norden und Süden, durchführt (vgl. Anhang 5).³³ Es ist beim derzeitigen Erkenntnisstand noch nicht möglich, letzte Schlüsse aus dieser neu zu justierenden Ursprungsgeschichte einer

romantischen Idee zu ziehen. Eindeutig dürfte aber sein, dass Raffael und Dürer nicht zuerst von den deutschen Romantikern, sondern von einem italienischen Antiquar und Überlieferungsfälscher als gleichrangiges Künstlerpaar imaginiert und diese Idee wiederum von Nürnberger Antiquaren aufgegriffen wurde. Mit Wackenroders *Herzensergießungen* erfuhr die Gleichrangigkeit der beiden Künstler eine emphatische Wende und wurde im Anschluss daran patriotisch, kunstreligiös und kunsttheoretisch ausgeweitet und umgedeutet. Ihren Ursprung hatte die Idee aber zweifellos in Italien.

RAFFAELS ANMUT

Wohl kaum einem Künstlerbild ist für das Verständnis der Romantik eine vergleichbare Bedeutung zugewachsen wie demjenigen Bild, das sich die Epoche von Raffael gemacht hat. Der Raffael-Kult führt weit mehr als die Verehrung Dürers zu zentralen Problemen der romantischen Ästhetik.³⁴ Raffael galt den Romantikern sowohl künstlerisch wie moralisch als Vorbild, sein Leben wurde zur Modellbiographie, die Auseinandersetzung mit Raffael zu einer Frage des Glaubens. In ihm erkannte man den christlichen Maler, dessen erotische Ausschweifungen und unstillbares Liebesbedürfnis im Zuge einer umfassenden Umdeutung zum christlichen Künstler weitgehend ausgeblendet wurden. Insbesondere für die Generation der deutschen Maler, die nach 1800 in Rom tätig wurden, ist Raffael zum Musterkünstler geworden, da sich in ihm die Verbindung von Seelenschönheit, äußerer Schönheit, moralischer Reinheit und Vollkommenheit des künstlerischen Werkes realisiert hatte. Nicht die auf den Wiederhersteller der antiken Schönheit gerichtete Raffael-Verehrung der Klassizisten, sondern der Kult vom christlichen Maler, der seine Inspiration durch die Bibel und göttliche Eingebung empfing, liegt dem romantischen Raffael-Bild zugrunde. Dieses Nachahmungsverhältnis wurde in verschiedenen Konstellationen durchgespielt, so dass im Kult Raffaels auch das zentrale Rollenspiel in der Gruppenesoterik der Nazarener zu erkennen ist. Seine Nachahmung bis in die physische Ähnlichkeit hinein gehörte seit Overbecks Festlegung auf Raffael als Vorbild zum legendären Kernbestand der Bewegung.

Die heiligmäßige Verehrung Raffaels setzte schon zu Lebzeiten ein und war mit seinem frühen Tod am Karfreitag 1520 bereits entwickelt. Vasaris *Vita*, zuerst 1550, dann erweitert 1568 in den Lebensbeschreibungen der berühmten italienischen Künstler publiziert, ist die wichtigste Quelle zum Leben Raffaels und die ‚Heilige Schrift‘, welche die Legende des christlichen Malers fixiert hat (vgl. Kat. 1). In der Textredaktion der *Vite* nimmt das Leben Raffaels eine Sonderstellung ein, denn er gehört mit Leonardo da Vin-

ci, Michelangelo und den Florentiner *disegno*-Künstlern in das dritte Zeitalter der Künste („terza età“), in dem sich diese vollendet haben. Zur Nachahmung der Natur und der Antike treten im dritten Zeitalter der Kunst ab 1500 die Beherrschung des *disegno* und der schöne Stil, der sich aus der Nachahmung der besten Werke, der perfekten Körperdarstellung und *invenzione* sowie dem Zugewinn von Anmut (*grazia*) speist. Raffael kommt in dieser Entwicklung der Künste eine besondere Rolle zu, denn er steht einerseits für die Vollendung und den Erfindungsreichtum in der Historienmalerei, andererseits aber für den Zugewinn einer der höchsten ästhetischen Qualitäten der bildenden Künste überhaupt, die sie zum Göttlichen erheben, nämlich für den Gewinn von *grazia*, von göttlicher Anmut.³⁵ Allein Raffael konnte diese seinen Schöpfungen verleihen.

Aber noch ein Gedanke tritt in Vasaris Lebensbeschreibung hinzu. Dieser ist von ganz besonderer Wirkungsmacht in der deutschen Romantik geworden, in der man Vasari – nach der von Johann Dominicus Fiorillo angeregten Wiederentdeckung durch Wackenroder und Tieck – als eine ‚Heilige Schrift‘ der Künste wieder intensiv las: Raffael war ein christlicher Maler, sein Spezialgebiet waren die mit Anmut gestalteten Madonnenbilder sowie die Darstellungen aus dem Leben Christi. Raffael war auch ein guter Christ, er wurde am Karfreitag 1483 in Urbino geboren und starb am Karfreitag 1520 in Rom, gerade in der Vollendung des Christusbildes der *Transfiguration Christi* begriffen, die an seiner Totenbahre aufgestellt werden sollte (Kat. 23). Raffaels Züge verschmelzen schon in Vasaris Schilderung mit den Zügen des verklärten Christus, und die künstlerischen Darstellungen späterer Zeiten von Raffaels Tod (Kat. 24) haben die Anänelung Raffaels an das Bild Christi, das dieser selbst schuf, immer deutlich hervorgekehrt. In einer bemerkenswerten Uminterpretation der Überlieferung wurde Raffael namentlich in der deutschen Romantik zu einem heiligen Künstler stilisiert, die erotische Seite seines Lebens, seine Liebe zu den Frauen, die Vasari noch ausführlich geschildert hatte und die der Grund seines frühen Todes gewesen sein soll, aber nahezu ausgeblendet. Dies bezeichnet den deutschen ‚Sonderweg‘ der Raffael-Rezeption, die nicht gleichförmig mit dem Phänomen in Frankreich, Italien oder England verlaufen ist.³⁶ Raffael war um 1800 ein Gegenstand internationalen Interesses und dieses wurde nachhaltig von der Ansammlung von 26 seiner Gemälde im Musée Napoléon in Paris begünstigt. Aber den ‚Heiligen Raffael‘ kannten nur die Deutschen. So spielte auch der Fornarina-Mythos, dem etwa das Hauptinteresse des Franzosen Jean-Auguste Dominique Ingres an der Raffael-Vita galt (Abb. 5), die er in einer Bilderserie gestalten wollte,³⁷ in der deutschen Romantik eher eine untergeordnete Rolle. Das hier erstmals publizierte Gemälde *Raffael malt die Fornarina* von den Gebrüdern Riepenhausen aus Pri-



Abb. 5 Jean-Auguste Dominique Ingres, Raffael und die Fornarina, 1811–1812, Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum

vatbesitz (Kat. 10) stellt eher einen Sonderfall in der deutschen Raffael-Ikonographie dar, war offensichtlich aber für den internationalen Markt in Rom konzipiert, auf dem man sich gerade für den Liebhaber Raffael begeisterte.

An die Stelle des Lustmenschen Raffael, der Schönheit schuf, da er selbst die Schönheit liebte, trat für die deutschen Romantiker die Vorstellung vom göttlichen Raffael als einem christlichen Maler sowie von Raffael als Kind, das aus einer göttlichen Naivität heraus Werke von unnachahmlicher Schönheit und echtem Gefühl

hatte entstehen lassen. Es war der Gedanke von der Rückkehr in das Kindesalter der Kunst, ein produktives Vergessen des Schwierigen und des akademisch Virtuosen, wie es als offene Akademiekritik zuerst von den Lukasbrüdern gefordert worden war.³⁸ In den Dienst dieser Vorstellungswelt, wieder ‚wie die Kindlein‘ werden zu können, wurde im Glauben an eine wieder erlangbare Naivität auch Raffael gestellt, indem der Fokus der Verehrung vom späten römischen Raffael, der die Stanzen und die *Transfiguration Christi* geschaffen hatte, auf die naiv-tastenden Anfänge in Um-

brien und Florenz verschoben wurde. Raffael als Kind, der Beginn der Kunst an der Schwelle zur Neuzeit, verdichtet in der unerklärlichen Figur des göttlichen Künstlerkindes und ewigen Jünglings, wurde zu einem Phantasma der deutschen Romantiker (vgl. Kat. 12–15). Die Zeugnisse dafür sind zahlreich, bildlich und literarisch. Wirkungsmächtig war hier vor allem die literarische Stilisierung in Wackenroders *Herzenergießungen* und in *Franz Sternbalds Wanderungen* von Ludwig Tieck: „Er war und blieb sein lebelang ein Jüngling, und aus allen seinen Werken spricht ein milder, kindlich hoher Geist.“³⁹

RAFFAELS „CERTA IDEA“

Raffael galt auch als Ideenkünstler, dessen Bildkonzepte, obgleich so lebensnah gemalt, über die mimetisch fassbare Welt erhaben waren, so dass sie eigentlich gar nicht nachgeahmt werden konnten. Dies findet auch in der Vorstellung eines ‚Raffael ohne Hände‘ seinen Ausdruck, jenem Topos der negativen Produktionsästhetik, der im 19. Jahrhundert als ein Gemeinplatz der Gebildeten gelten durfte und sich zuerst bei Gotthold Ephraim Lessing nachweisen lässt. Das Diktum modelliert die namentlich für die deutschsprachige Tradition entscheidende Vorstellung vom Ideenkünstler Raffael. Im vierten Auftritt des 1. Akts von *Emilia Galotti* übergibt der Maler Conti dem Grafen Guastalla seine beiden Portraits der Gräfin Orsina und des Bürgermädchens Emilia Galotti. Auf das Lob des Auftraggebers antwortet der Maler mit seiner eigenen Unzufriedenheit über die Ausführung:

„Ha! Daß wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren! – Aber wie ich sage, daß ich es weiß, was hier verloren gegangen, und wie es verloren gegangen, und warum es verloren gehen müssen: darauf bin ich eben so stolz und stolzer, als ich auf alles das bin, was ich nicht verloren gehen lassen. Denn aus jenem erkenne ich, mehr als aus diesem, daß ich wirklich ein großer Maler bin; daß es aber meine Hand nur nicht immer ist. – Oder meinen Sie, Prinz, daß Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände wäre geboren worden?“⁴⁰

Der Topos vom ‚Raffael ohne Hände‘ stützte sich auf ältere Vorstellungen von Raffaels Kunst. Demnach wäre Raffael auch der größte Künstler gewesen, wenn er ohne Hände geboren worden wäre. Denn seine Bilder haben sich als Ideen in seinem Geiste gebildet, ihre materielle Realisation wäre überhaupt nicht notwendig gewesen, da sie hinter der Idee zurückbleiben musste. Der offenkundige Dualismus der Ideenschau des inspirierten Künstlers und der materiellen Verwirklichung durch Handarbeit ist schon

in der Renaissance als Problem erkannt worden. Erst Vasari sollte mit der Theoretisierung des *disegno* der Ausgleich der Gedanken- und Handarbeit des Künstlers gelingen.⁴¹ Vasari zielte darauf ab, die künstlerische *idea* in der Erfahrung zu gründen. Wie lässt sich aber eine Verbindung des *concetto*, der sich bei ihm aufgrund der Naturerfahrung im Geiste des Künstlers formt und demzufolge nicht als platonisches Urbild geschaut wird, mit der künstlerischen Handarbeit, die zwangsläufig einer niederen Sphäre angehört, herstellen? Vasaris Darlegung ist frei von metaphysischer Spekulation, die *idea* geht bei ihm aus der Erfahrung hervor, um im Geist jene Sache zu bilden, die man *disegno* nennt.⁴² Lessings Diktum vom ‚Raffael ohne Hände‘, so elliptisch der Gedanke auch ausformuliert sein mag, partizipiert an dieser ideengeschichtlichen Tradition. Denn auch Lessing meint den Ideenkünstler Raffael, dessen Unerreichbarkeit in der Hervorbringung von schönen Bildideen schon Vasari gelobt hatte. Die aus dem handlosen Raffael zu ziehende Konsequenz wäre der gänzliche Verzicht auf die materielle Realisation der in der Idee gezeugten Werke. Der Künstler kann auch ohne Werk, nur aufgrund der in seinem Geiste vorhandenen Konzepte, ein Genie sein.

Mit dieser Vorstellung eines Raffael, der künstlerische Gebilde von höchster Schönheit allein im Geiste erzeugt habe, berührt sich auch eine weitere schon früh nachweisbare Anekdote. Raffael habe, so äußert er in dem berühmten, in seiner Autorschaft zu Recht umstrittenen Brief an Baldassare Castiglione von etwa 1514, sich immer einer gewissen Idee des Schönen bedient, wenn es ihm an Schönheit in den Naturvorbildern ermangelt habe.⁴³ Wollte Raffael eine schöne Frau malen und fehlte ihm dazu die Anschauung in der Wirklichkeit, bediente er sich angeblich einer gewissen Idee, die ihm in den Geist kam („io mi servo di certa idea che mi viene nella mente“). Der offenkundig neoplatonische Bezugsrahmen dieser *idea*-Konzeption darf allerdings nicht überstrapaziert werden, denn wohl kaum geht es hier um *a priori* vorhandene Urbilder des Schönen, sondern wie in den meisten Kunsttheorien des 16. Jahrhunderts um ein aus der Erfahrung gewonnenes Musterbild des Schönen, wie es sich als Erinnerungsleistung im Geiste des Künstlers bildet und zum *concetto* formt. *Idea* dürfte hier, wie bei Vasari, im aristotelischen Sinne eher mit *forma* assoziiert werden, nicht aber mit den präexistenten Ideen Platons. Raffael selbst, dies hat schon Erwin Panofsky erkannt, dürfte seinem Begriff von der *idea* keinen metaphysischen Ursprung zugemessen haben, auch wenn er (resp. der eigentliche Autor) dem Leser seines Briefes schuldig bleibt, das Verhältnis von Erfahrung der Wirklichkeit und *idea* zu präzisieren.⁴⁴ Es ist evident, dass sich in dem Raffael lediglich zugewiesenen Ausspruch von der „certa idea“, der sich aber in seinem näheren Umfeld gebildet haben könnte, eine neoplatonische Schönheitslehre mit einer rhetorisch motivierten *electio*-Theorie

verbindet. So konnte Raffael schon lange als Ideenkünstler gelten, der sich von der Natur gelöst hatte und zur Idee des Schönen vorgedrungen war.

RAFFAELS TRAUM

Um 1800 spitzt sich auch dieser Gedanke zu. Für die Romantiker, und hier insbesondere für die Lukasbrüder um Overbeck und Franz Pfaff, war von großer Bedeutung, dass der Künstler selbst etwas als ‚wahr‘ empfinden musste, um ihm eine konkrete sinnliche Gestaltung zu verleihen, die sich wiederum auf eine als wahr erkannte Natur, auf sein Gefühl oder auf seine Imagination beziehen sollte.⁴⁵ In diesem Sinne ist die in der deutschen Romantik beliebte Vision Raffaels, der im Traum die Madonna erblickt, die sich dann in einem Marienbild materialisiert, eine Fiktion nazarenischer Wahrheitserfahrung. Auch dieser Gedanke geht auf ein konkretes frühneuzeitliches Vorbild zurück, nämlich auf ein seit dem späten 16. Jahrhundert nachweisbares Gemälde, das von Federico Zuccari als Altarbild für SS. Luca e Martina, die Kirche der römischen Accademia di San Luca, gestiftet worden war und später in die Akademie selbst gelangte. Auf diesem Gemälde malt der Hl. Lukas die Madonna, die ihm visionär und körperlich zugleich in einer Wolke erscheint.⁴⁶ Durch Reproduktionen des 17. Jahrhunderts wie die hier gezeigte Radierung von Jean Langlois fand das Bildthema europaweit Verbreitung (Abb. 6).⁴⁷ Auf dem Gemälde, das früher Raffael oder Gianfrancesco Penni, heute jedoch eher Federico Zuccari oder einem anderen Maler des späten Cinquecento zugeschrieben wird, ist Raffael als Zeuge der visionären Schau der Gottesmutter anwesend. Die Schöpfung eines mit Anmut gemalten Madonnenbildes, paradoxerweise ein der Naturwahrheit verpflichtetes Portrait der mit übermenschlicher *grazia* ausgestatteten Gottesmutter, wird hier zu einer religiösen Erfahrung, die sich dem Handwerklichen entzieht.

Dass Raffael auf derartige Weise Anteil am Göttlichen hatte, griffen die Romantiker auf und formten den Gedanken ihren Bedürfnissen entsprechend um, indem der Hl. Lukas fortfiel und Raffael nun selbst die Vision hatte. Die Gebrüder Riepenhausen haben *Raffaels Traum*, der auf Wackenroders Erzählung „Raffaels Erscheinung“ in den *Herzenseergießungen* zurückgeht,⁴⁸ mehrfach bildlich bearbeitet und ihm damit nahezu die Rolle eines Programmbildes der deutsch-römischen Maler zukommen lassen (Abb. 7). Aus dem von Wackenroder noch unbestimmt belassenen Marienbild wird bei ihnen die Entstehungslegende der ‚Madonna der Deutschen‘, der *Sixtinischen Madonna*. Raffael ist bei der Arbeit an dem Madonnenbild vor der Staffelei eingeschlafen. Auf dem Gemälde befindet sich eine auffällige Leerstelle, die Madonna selbst, die

vom Künstler nur durch den Empfang von göttlicher *grazia* – Anmut und Gnade – gemalt werden kann. Die Traumvision der Jungfrau mit dem Kind ist die entscheidende Inspiration, die hier als eine religiöse Erfahrung, nämlich als Traumvision, wie sie auch Heiligen wiederfahren kann, inszeniert wird.

Mit dieser Vorstellung wurde Raffaels Malerei aus dem Zuständigkeitsgebiet der ‚Kunst‘ entlassen. Sie diente Höherem und war zu-



Abb. 6 Jean Langlois nach Federico Zuccari (?) oder Maler der Raffael-Schule, Der Hl. Lukas malt die Madonna, Privatbesitz

gleich das Produkt der intensiven religiösen Erfahrung einer ausgesprochen empfindsamen Seele. Neben dem attraktiven anekdotischen Gehalt dieser Geschichte geht es auf dem Bild um die ‚Wahrheit‘ der religiösen Kunst. Auch wenn es sich im Falle Raffaels um ein immaterielles Traumbild der Muttergottes handelt, ist ihre Erscheinung von dem für höhere Eingebungen empfänglichen



Abb. 7 Franz und Johannes Riepenhausen, *Raffaels Traum*, 1821, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

Maler doch als ‚wahr‘ empfunden worden. Die als inneres Bild gesehene religiöse ‚Wahrheit‘ hebt sein materielles Werk über die Bewältigung künstlerischer Probleme weit hinaus. *Raffaels Traum* ist daher ein Schlüsselbild für die romantische Kunsttheorie. Die Gebrüder Riepenhausen haben es in mehr als vier nachweisbaren Ver-

sionen gestaltet. Das hier abgebildete Aquarell von 1821 stammt aus dem Besitz Bertel Thorvaldsens, der auch eine Anzahl von Raffael-Reliquien besaß.⁴⁹ Zwei von den Riepenhausen gemeinsam gemalte Gemäldefassungen sind bekannt, die in Sammlungen zeitgenössischer Malerei gelangten, die eine in die Sammlung des Gra-

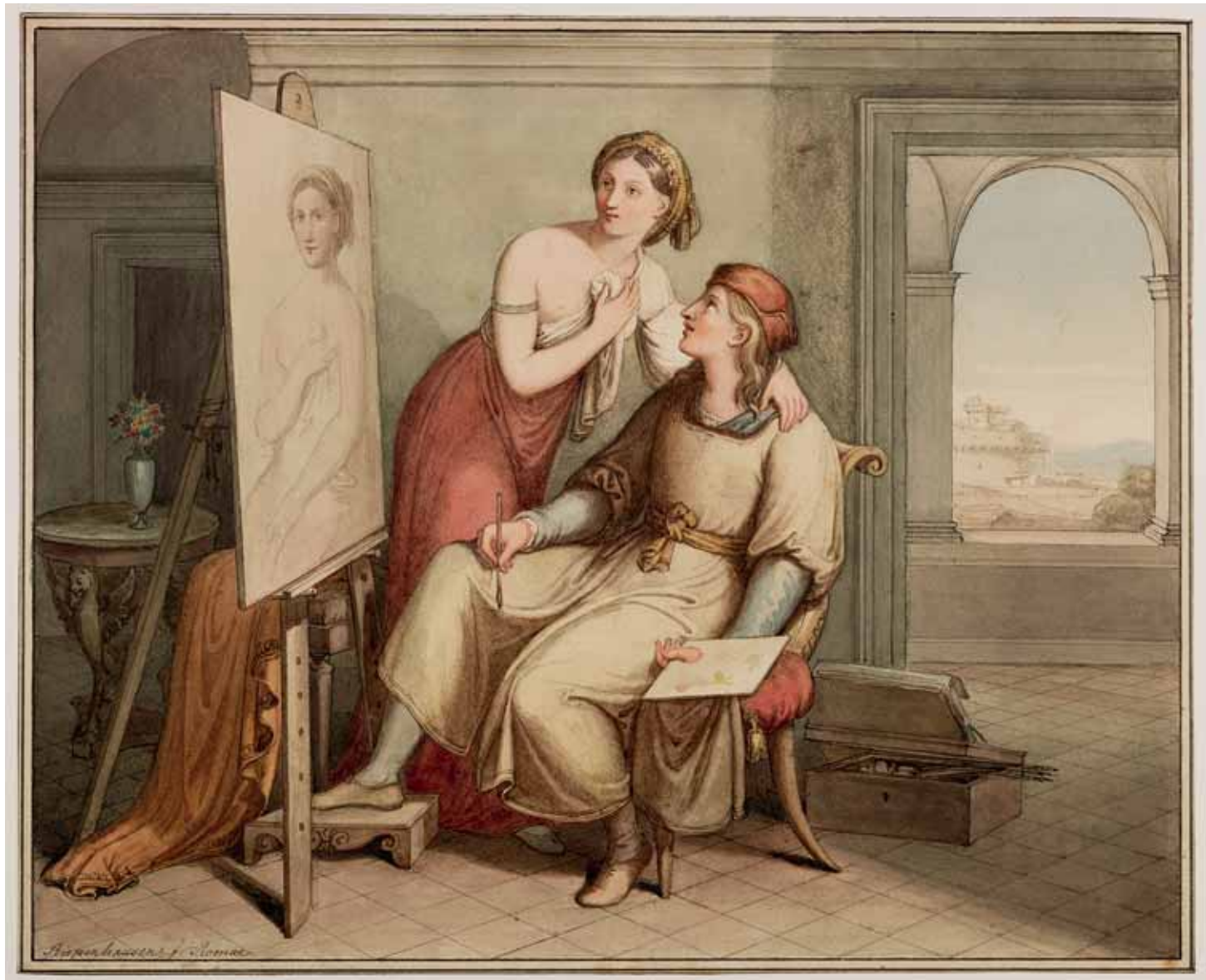


Abb. 8 Franz (?) und Johannes Riepenhausen, Raffael malt die Fornarina, um 1833 (?), München, Privatbesitz

fen Athanasius Raczyński in Berlin,⁵ die andere nach Altona in die Sammlung des Senators Martin Johann Jenisch,⁵ womit der profane Künstlertraum, der aber ein sakrales Bild gebiert, wiederum Gegenstand eines profanen Galeriebildes geworden war. Zu *Raffaels Traum* verhält sich das Bildkonzept von *Raffael malt die Fornarina* (Abb. 8; Kat. 10) bei den Gebrüder Riepenhausen wie ein komplementäres Gegenstück. Zeigt das eine Gemälde die Entstehung des heiligen Bildes der Muttergottes aus einer Visionserfahrung, so das andere die Entstehung des erotischen Damenportraits aus der sinnlichen Erfahrung der Frauenliebe, wie sie Raffael seit Vasari angedichtet worden war. Es sind die beiden letztlich inkommensurablen Aspekte in der Vita Raffaels, die in

dem Bilderpaar der Gebrüder Riepenhausen ihre Bewältigung gefunden haben. Zwei Aspekte derselben Sache, die Raffael beherrschte, bringen die Bilder aber zum Ausdruck, nämlich sinnliche Schönheit und göttliche Anmut, Natur und Ideal, Mimesis und Idee. Beide Kompositionen der Riepenhausen waren mindestens einmal auf der Ausstellung der deutschen Künstler im Herbst 1828 im Palazzo Caffarelli auch zusammen zu sehen: „Von den Brüdern Riepenhausen aus Göttingen, [...], sah man ein Mädchen mit Liebesgöttern und zwei Compositionen aus dem Leben Raffaels, nämlich Rafael mit der Fornarina, seiner Geliebten, und vor seinem unsterblichen Gemälde, der Madonna des heiligen Sixtus zu Dresden.“⁵²

Es ist zu vermuten, dass es sich dabei um die beiden Ölgemälde gehandelt hat, die Senator Jenisch 1829 in Rom von den Riepenhausen erwerben und 1831 im Hamburger Kunstverein ausstellen sollte. Die Fassung von *Raffael malt die Fornarina* befindet sich heute nicht mehr in der Jenisch-Sammlung des Altonaer Museums, könnte aber mit einer Gemäldeversion in Privatbesitz zu identifizieren sein, die 1980 im Berliner Kunsthandel aufgetaucht ist.⁵³

Wir sind heute denkbar weit davon entfernt, die Idee von Raffael als dem göttlichen Wunderkind noch zu teilen. Auch ist uns die Besessenheit abhanden gekommen, mit der sich das 19. Jahrhundert Raffael anzueignen, ja einzuverleiben versucht hat. Man denke hier an den preußischen König Friedrich Wilhelm IV., der in der Potsdamer Orangerie alle Werke Raffaels im sogenannten Raffael-Saal in Kopien versammelt hat.⁵⁴ Eigentlich ist der Raffael-Saal ein Museum von Ideen, denn Raffaels Werke sind nicht im Original, bei dem Idee und Ausführung eins sind, sondern nur in Abbildern präsent, die aber auf das Urbild, die Idee, verweisen.

DÜRERS WAHRHEIT

Das Dürer-Bild wurde in der Romantik auf Grundlage der historischen Überlieferung und der Legendenbildung ähnlich radikal neu formuliert wie dasjenige Raffaels. Beide Künstler wurden gleichsam aus der Überlieferung herausgerissen und zu großen Männern stilisiert, heroisiert und sakralisiert. Die Viten beider Künstler wurden in den bildlichen Darstellungen mit Material aus der religiösen Ikonographie angereichert, um die eigentlich profane Sphäre des Künstlertums sakral zu überhöhen. Im Unterschied zu Raffael, dessen Verehrung als ein gesamteuropäisches Phänomen bezeichnet werden kann, war der Dürer-Kult ein spezifisch deutsches Phänomen, in dem sich kunsthistorische Erzählmuster zunehmend mit patriotischen Argumenten verbanden.

Doch hatte die Beschäftigung mit Dürer als deutschem Ausnahmekünstler schon weit vorher eingesetzt.⁵⁵ Wenn Wackenroder in seinem *Ehrengedächtniß unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers* von 1796 vorgibt, Dürer als einen vollkommen vergessenen Gegenstand der Vorzeit wiederentdeckt zu haben, so ist dem nicht so.⁵⁶ Dürer war schon im 18. Jahrhundert mit drei Monographien als großer Erneuerer der deutschen Kunst bedacht worden, so 1728 zum 200jährigen Todestag von dem Pfarrer Heinrich Conrad Arend, der Dürers Leben und Werke referiert, den Künstler als Tugendhelden feiert und dieses kommemorative Unterfangen bereits als ein „Gedächtniß der Ehren“ bezeichnet (Kat. 50).⁵⁷ Auch findet sich ein zentraler Gedanke Wackenroders bei Arend schon vorformuliert, nämlich dass – im Gegensatz zu Vasaris Diktum,

Dürer habe zur Vollendung die Anschauung der Antike gefehlt – auch in Deutschland Kunst entstehen könne, die derjenigen Italiens ebenbürtig sei: „Gerade als wenn die sonne die in Italien scheint, nicht auch in Teutschland schiene. Viel gesunder und unparteiischer urteilen andere, daß nemlich Dürers malerey eine quelle sey, zu welcher nicht allein viel Teutsche, sondern auch Italiänische meister zu schöpfen kommen.“⁵⁸ Dies klingt fast wie ein Prätext zu Wackenroders begeistertem Ausruf: „Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen; auch unter Spitzgewölben, krausverzierten Gebäuden und gothischen Thürmen wächst wahre Kunst hervor.“⁵⁹ In der Frühromantik ändert sich der Ton des Dürer-Lobes entscheidend. Wackenroder emotionalisiert seinen Gegenstand, verleiht der Beschäftigung mit diesem den Ton des Enthusiasmus und eine quasi-sakrale Aura. Die Hintergründe dieses Stilwechsels sind aber weitaus vielschichtiger, als dass sie sich auf eine Umleitung eigentlich religiöser, durch die Aufklärung obsolet gewordener Bedürfnisse auf einen außerreligiösen Gegenstand, nämlich die Kunst, reduzieren ließen. Wackenroder und Tieck waren in der Frühzeit durchaus Kinder der Empfindsamkeit, und hierin liegt der entscheidende Schlüssel für ihren Kunstenthusiasmus. Dieser beruhte bei Wackenroder auf historisch-antiquarischen Studien, die er ganz im Geist der Spätaufklärung und eines patriotisch-landeskundlichen Interesses während seiner Studienzeit in Erlangen begonnen hatte. Hierüber legen die Briefe von seiner 1793 unternommenen Reise durch Franken ein sprechendes Zeugnis ab.⁶⁰ Erst mit der Veröffentlichung des *Ehrengedächtniß* 1796 wandelte sich der Ton. Dürers Name wurde nun aus der Umpanzerung aufklärerischer und quellenkundlich-diplomatischer Gelehrsamkeit gelöst und ganz ahistorisch zu einer moralisch aufgeladenen Vorbildfigur erhoben. Der fromme und ‚wahre‘ Dürer muss nicht studiert, er muss erfühlt werden, und dazu dient bei Wackenroder auch der Sprachwechsel, der sich von der kühlen Deskription des Gelehrten hin zum einfach-naiven Ton der Empfindung und emotionalen Begeisterung radikal verändert. Natürlich muss man in Rechnung stellen, dass die *Herzensergießungen*, in die das *Ehrengedächtniß* integriert wurde, eine literarische Fiktion und rückgewandte Utopie sind, in der der Renaissance Italiens und Deutschlands, dem „Heldenalter“ der Kunst, eine entscheidende epistemische Funktion eingeräumt wird. Wackenroder entfaltet einen ähnlichen Kunstenthusiasmus wie Winckelmann in seinen Statuenbeschreibungen, doch wechselt er den Gegenstand von der fernen Antike in die jüngere Renaissance. Dabei geht es ihm vor allem um den Nachweis, dass die großen Künstler wie Raffael, Michelangelo, Leonardo da Vinci und Dürer keine kalten Virtuosen und Techniker waren, sondern von göttlicher Inspiration und religiöser Einfalt beseelte Menschen, in deren Werke echtes Gefühl eingeflossen

sei. Wackenroders Apostrophierungen des Kollektivs singulars Kunst als „die deutsche Kunst“, „die heilige Kunst“, „die göttliche Kunst“ sind seit Klopstock und Herder geläufige metaphorische Überhöhungen für die empfindsame Kunstverehrung.⁶¹ Verkürzt gesagt löst hier die ästhetische Erfahrung von Kunst als Erkenntnisform und emotionaler Resonanzraum die kritische Rationalität der Aufklärung ab. Die Bezugnahme auf die Kunst ist zunächst vor allem ein empfindsamer Impetus, er richtet sich mit Einfühlung und Subjektivität gegen Rationalität und Gefühlskälte. Wackenroder entfaltet, trotz der Bezugnahme auf die christliche Kunst alter Zeit, auf Raffael und Dürer, kein primär religiöses, sondern ein empfindsames Programm.⁶² Die alte Kunst ist heilig, sie verlangt die Einfühlung sowohl beim Künstler als auch beim Betrachter. Die Rationalität der Kunstkritik des 18. Jahrhunderts, die alles in Kategorien und Begriffe zerlegt hat, ist das erklärte Gegenbild, dem mit Beschwörungen von der Einfalt und Heiligkeit der alten Bilder begegnet wird. Gerade Dürer kommt hier eine Sonderrolle zu, denn auch wenn seine Bilder nicht so schön gewesen sind wie diejenigen Raffaels, so entspricht auf ihnen jede Figur ihrem *officium* und ist dem religiösen Bildgedanken angemessen.

„Kunst“ ist ein Schlüsselbegriff des epistemischen Umbruchs um 1800. Und so laufen zu dieser Zeit zwei eigentlich komplementäre Stränge der Rezeption der alten Malerei zusammen: Einerseits die wissenschaftliche Historisierung durch die von Polyhistoren wie Christoph Gottlieb von Murr begonnene kunsthistorische Erschließung und Periodisierung des Materials und die gezielte Aufnahme der altdeutschen Malerei in Spezialsammlungen wie diejenige der Brüder Boisseree,⁶³ andererseits das Postulat der unbedingten Vorbildlichkeit der altdeutschen und altitalienischen Kunst für die Kunstproduktion der Gegenwart, nämlich als Vorbild einer charakteristischen und patriotischen Kunst, wie sie namentlich von den Nazarenern vertreten und in den Befreiungskriegen mit nationalem Pathos aufgeladen wurde. Das Altdeutsche, der gotische Stil, wurde hier vor allem zum Gegenbild des französischen Geschmacks.⁶⁴ Die Tatsache, dass in der Gegenwart das Altertümliche, welches der altdeutschen Kunst anhaftete, produktiv werden sollte, wurde schon von Goethe und anderen Vertretern des Klassizismus als eine noch nie dagewesene Umkehrung der Verhältnisse beklagt.⁶⁵ Es ist nun eine besondere Pointe, dass dem verständlicherweise patriotisch verstandenen Dürer mit Raffael ein Künstlerheld zur Seite gestellt wurde, der in einem umfassenden Prozess in die deutsche Ideengeschichte inkorporiert wurde. Verließ die Raffael-Rezeption seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert eher unpolitisch, so hefteten sich an das Bild Dürers spezifische Vorstellungen von einer deutschen, nämlich einer charakteristischen und patriotischen Kunst, die nicht idealschön, sondern ‚eigentümlich‘, ‚ernst‘, ‚wahr‘, ‚natürlich‘ oder auch ‚hässlich‘

sein konnte, aber eben von Individualität, Charakter, Wahrheit, Treue und Seele ihrer Schöpfer Zeugnis ablegte. Charakter statt Ideal wurde im ausgehenden 18. Jahrhundert zur Devise.

„MÄNNLICHER DÜRER, DEN DIE NEULINGE ANSPÖTTELN...“

„...deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommen.“⁶⁶ In Goethes vereinzelt Äußerungen über Dürer, wie in diesem gegen den Geschmack des ausgehenden Rokoko gerichteten Zitat aus *Von deutscher Baukunst*, lässt sich die Einschätzung Dürers als eines charakteristischen Künstlers wiederfinden. Die in dem frühen Knittelversgedicht *Erklärung eines Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung* (1776) getätigte Aussage über Dürer als charakteristischen Künstler, der für „festes Leben“, „Männlichkeit“, „innere Kraft“ und „Ständigkeit“ einstehe,⁶⁷ ist eines der frühen Zeugnisse der Auseinandersetzung mit dem Künstler. Goethes Dürer-Bild, das, der Sturm-und-Drang-Ästhetik verpflichtet, noch ganz mit den Zügen charaktvoller Wahrheit und altdeutscher Biederkeit versehen ist, war fraglos zeitgebunden.⁶⁸ Vor seiner Wende zur klassischen Kunst der Antike und der Hochrenaissance, in der Raffael den höchsten Punkt markierte, erkannte Goethe die kunsthistorische Bedeutung und Größe Dürers bedingungslos an, äußerte sich wiederholt zu ihm und sammelte auch dessen graphische Werke. Dürers Wirken war für ihn durch Treue zur Natur, wahren Ausdruck und festen Charakter gekennzeichnet. Goethe teilte damit die Einschätzung seiner Zeitgenossen und formulierte Bewertungskategorien, die in der Romantik zum Grundbestand der patriotischen Dürer-Verehrung geworden sind.⁶⁹ Doch wurde bei Goethe die Wertschätzung Dürers durch diejenige Raffaels in der klassischen Periode verdrängt. Bemerkenswert ist aus dieser Zeit eine Äußerung, die als offene Kritik an dem Maler Friedrich Müller, gen. Maler Müller, gemeint war und diesem in einem Brief vom 21. Juni 1781 zugeht. Goethe kritisiert die „Willkürlichkeit“ der Schöpfungen Müllers und hält ihm das Vorbild Raffaels entgegen, der hier, erstaunlich genug, mit Dürer zusammen genannt wird, da für ihn „Raphael und Albrecht Dürer auf dem höchsten Gipfel stehen“.⁷⁰ Goethe meint hier wohl die Polarität von Ideal und Charakter in der Meisterschaft der Bildfindung und ruft das Doppelbild bereits auf, jedoch ohne ihm den programmatischen Charakter zu verleihen, den es in der Romantik erhalten wird.

In ähnlicher Perspektive ist auch ein Aufsatz von Johann Heinrich Merck von 1780 zu sehen, der eine Ehrenrettung Dürers gegen zeitgenössische Kunstkritiker versucht, die an seinem Werk „gothische Manier“ und „häßliche gemeine Natur“ zu bemängeln

meinen.⁷¹ Diesen Tadel kehrt Merck im Rekurs auf Dürers Naturwahrheit ins Positive: „Es ist wahr, ihn inspirierte keine andere menschliche Gestalt, als diejenige die ihn umgab; er zeichnete sie aber nach aller Wahrheit der Temperamente, der Lebensart, des Standes und Alters, mit einer Treue und Bestimmtheit, die seine Figuren noch immer zu schätzbaren Zeugnissen seines großen Studiums macht.“⁷² Bezeichnenderweise zieht Merck unter Bemühung der Klima-Theorie Raffael zum Vergleich heran, der einfach schönere Figuren malen konnte, da er in lieblicherer Umgebung mit schöneren Menschen lebte. Dürers Madonnen seien eben „keine himmlischen Erscheinungen Raphael’s, oder Guido’s, aber Alle – Darstellungen inniger, teutscher Mutterliebe; [...]“⁷³

„UNSER TEUTSCHEN MÜHSAMES SAUBER-MAHLEN“

Seit dem 18. Jahrhundert wurde die Kunst Dürers eng mit dem Begriff der ‚Natur‘ verknüpft.⁷⁴ Wie Dürer mit ungekünsteltem Strich getreu die Natur wiedergegeben und ihre Oberflächen abgetastet habe, so spreche auch aus seinen Werken ein echter und wahrer Charakter, der mit den Tugenden des Deutschen verknüpft wurde. Auch dieser Gedanke reicht weiter zurück, sei es hinsichtlich der Naturstudien Dürers, sei es hinsichtlich seiner genauen Malweise, sei es hinsichtlich der „Beharrlichkeit“, „Ausführlichkeit“ und „Gründlichkeit“ seiner Kunst des Kupferstehens.⁷⁵

Schon Sandrart hob die Präzision altdeutscher Malerei – „Unser Teutschen mühsames Sauber-Mahlen“ – hervor, die sich vor allem in den einzeln nachgemalten Haaren offenbart. Sandrart erkannte darin eine besondere deutsche Tugend, die er von der Arbeitsweise der Italiener abgrenzte:

„Unsere Teutsche / haben mit sonderbarer Arbeitsamkeit / ihre Werke volbracht: wie zu sehen in den Stucken Albrecht Dürers / Holbeins / Lucas von Eych / und anderer / in welchen / auch die geringste Haare ganz klar und rein ausgebildet erscheinen; das dann in der Nähe wol zu sehen ist. Diese Sauberkeit ist löblich / und macht sich dem Gesicht je länger je mehr gefällig; [...]“⁷⁶

Offenbar wurden um 1800 alte Argumente, insbesondere von den Lukasbrüdern, aktualisiert, um die patriotische Kunst aus ihrer eigenen Geschichte heraus zu erneuern. Doch erst mit dem Dürer-Kult der Romantik differenzierte sich die spezifische Vorstellung eines christlichen deutschen Nationalkünstlers (im Gegensatz zum internationalen Universalkünstler Raffael) heraus, der über Tugenden und künstlerische Eigentümlichkeit verfügt hat, die als normatives Vorbild dienen konnten. Bis in den frühen Fachdiskurs

der Kunstgeschichte hinein wurde diese Topik aufgenommen, wie Adam Weises Dürer-Buch von 1819 (Kat. 51) zeigt, dessen nüchterne Diktion immer wieder von der patriotischen Selbstvergewisserung der Vorzüge des Deutschen durchbrochen wird. Am Schluss seiner Abhandlung steht eine Beurteilung von Dürers Werk nach dem Kategorienschema, die von einem Fazit in gut romantisch-patriotischer Diktion abgerundet wird:

„Durch die Universalität eines Albrecht Dürer war sie [die deutsche Kunst, M.T.] zu ihrer schönsten Blüthe empor gesprossen. Alle Wahrheit, aller Reichthum, worin sich der deutsche Charakter nur ausspricht, hatte er in dieselbe übertragen; nichts ging seinem forschenden Blicke verloren, und was das Auge wahr auffasste, gab die Hand treu wieder. Nicht der kühne Schwung des Pinsels auf die Ferne berechnet, sollte bei ihm eine Täuschung hervor bringen; nein, bey ihm zeigt jeder Gegenstand das, was er seyn soll, und für den Verständigen und Laien gleich fasslich, ist sein zarter, kecker und kunstreicher Pinsel berechnet. Wohl kannte und schätzte er die italienische Malerei, war aber selbst zu sehr Original, um etwas Fremdes, das nicht zu seiner Darstellungsart passte und nicht zur deutschen Eigenthümlichkeit gehörte, in sich aufzunehmen.“⁷⁷

DÜRER-FESTE UND RAFFAEL-FEIERN

Das 19. Jahrhundert war reich an Künstlerfesten, die als ephemere gesellige Ereignisse der sozialen Selbstvergewisserung des Berufsstandes dienten.⁷⁸ Patriotisch-politische Gedanken haben bei der Institutionalisierung der Künstlerfeste, gerade im deutsch-römischen Künstlerkreis, eine große Rolle gespielt. Schon Johann David Passavant erkannte in dem zum Abschied von Kronprinz Ludwig von Bayern 1818 von den Künstlern in Rom veranstalteten Fest eine kollektive patriotische Anstrengung. Im Fest, zu dessen Gelingen alle Künstler durch gemeinsames Anfertigen der Dekoration beigetragen hatten und in der Anstrengung für das Ganze aufgegangen waren, schien für Passavant das zukünftige Bild einer vom vaterländischen Pathos beseelten Gemeinschaft der Deutschen auf.⁷⁹

Begonnen hatten die romantischen Künstlerfeste in Rom in kleinerem Maßstab. Die Lukasbrüder in S. Isidoro versammelten sich gelegentlich zu Feiern und stellten Bilder der Abwesenden und ihrer Familienmitglieder auf. 1815, auf dem Höhepunkt patriotischer Begeisterung, hatte „Raffaellino“ Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff offenbar als erster die Idee, ein Dürer-Fest in Rom zu veranstalten.⁸⁰ Dieser Gedanke wurde dankbar aufgegriffen. Overbeck hat ausführlich über das erste Dürer-Fest der Rom-Deutschen am 20. Mai 1815 – „einer der schönsten Abende mei-

nes Lebens!“ – berichtet, bei dem der Meister selbst *in effigie* und in seinen Werken anwesend war:

„Was aber nun unser Treiben hier anbelangt, so muß ich Dir noch erzählen, daß wir am 20. Mai, als dem Geburtstage unsers großen und nie genug gepriesenen Dürers, diesem erhabenen Patriarchen zu Ehren ein begeistertes Fest gefeiert haben. Scheffer hatte diesen Einfall zuerst gehabt; da es aber wegen mehrerer Ursachen bei ihm nicht recht schicklich war, so ward es bei Cornelius gehalten. Es war das Bildniß des unsterblichen Meisters aufgehängt, umkränzt mit dickem Eichenkranz, in welchem die Werkzeuge der verschiedenen Künste, welche er ausgeübt, als Attribute angebracht waren, nemlich: Palette und Pinsel, Grabstichel, Possierholz, Zirkel und Winkelmaß, Feder ec., und unter demselben lagen auf einem Tische die besten seiner Kupferstiche und Holzschnitte, die wir alle zusammengetragen hatten. Auch eine Lebensbeschreibung von ihm war vorhanden, aus welcher vorgelesen wurde zur großen Freude und Erbauung Aller. Später dann war bei hellem Gläserklang der abwesenden Freunde gedacht, und beschlossen, alljährlich diesen denkwürdigen Tag festlich zu begehen, als der am meisten geeignet ist, die Begeisterung im deutschen Herzen neu anzufachen. Auch Dich fordere ich daher auf, diesem Gelübde beizutreten zur Ehre des großen Meisters sowohl als zur Belebung einer neuen deutschen Kunst. Es wohnten diesem unvergeßlichen begeisterten Feste bei: Cornelius, die beiden Brüder Schadow, Dein Landsmann Schaller, Scheffer, Platner, Ruscheweyh, Veit, Sieg (Maler aus Magdeburg, der seit einiger Zeit an unsern wöchentlichen Zusammenkünften theilnimmt) und ich.“⁸¹

In Rom wurde das Dürer-Fest wohl alljährlich wiederholt, sichere Nachrichten und Beschreibungen besitzen wir von 1817 und aus dem Dürer-Jahr 1828, zu welchem Anlass der Altonaer Maler Johann Carl Heinrich Koopmann Gedichte auf Dürer vierstimmig vertont hatte, die von einem Künstlerchor vorgetragen wurden.⁸² Auch bei diesem am 8. April 1828 mit 72 Teilnehmern in der Villa Albani abgehaltenen Fest gab es ein Transparentgemälde mit Dürer-Apotheose, zudem wurden von Ferdinand Flor lebende Bilder aufgeführt, unter denen neben den *Vier Aposteln* Dürers auch die einzelnen Malerschulen – Giotto, Fra Angelico, Perugino, Raffael, Michelangelo, Van Eyck und Dürer selbst – dargestellt wurden.

Der Tenor der literarischen Elaborate der Dürer-Feste war zumeist der einer von Auferstehungshoffnungen begleiteten Totenbeschwörung, wobei der einst so irdische Dürer in der literarischen Fiktion oft aus dem Grab oder vom Himmel herab auf seine junge Gemeinde blickte und sich der neu erweckten Nachahmungslust erfreute. Auf Ludwig Emil Grimms Radierung von der *Mor-*

genfeier an Albrecht Dürers Grab am 6. April 1828 (Kat. 54) wird diese Thematik explizit: Um das Grab des Künstlers hat sich seine junge Gemeinde von patriotischen Künstlern samt Frauen und Kindern versammelt. Die aufgehende Sonne erleuchtet das Geschehen aus dem Hintergrund heraus und kann als Zeichen für die Auferstehung Dürers unter den Deutschen verstanden werden, findet sich sein Bildnis doch auch unter den Anwesenden. Dass die Feier tatsächlich am Ostermorgen 1828 stattfand, ist eine bedeutungsvolle Pointe, die den weihvollen Charakter der Szene durch einen evidenten Christus-Bezug unterstreicht.

Anders als bei den Raffael-Feiern knüpfte sich an das Dürer-Gedenken die patriotische Hoffnung auf künstlerische Erneuerung und politischen Fortschritt. Nicht selten wurden die langhaarigen und – seit den Karlsbader Beschlüssen verbotenerweise – altdeutsch gekleideten Künstler als Demagogen verdächtigt.⁸³ Dürer-Gedichte und Dürer-Lieder gehörten fortan zum festen Repertoire der Künstlerfeste und dienten bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein der patriotischen Selbstvergewisserung der deutschen Künstler bei ihren geselligen Zusammenkünften. Auf dieses Bedürfnis reagierten 1833 Franz Kugler und Robert Reinick, die schon 1825 am Dürer-Fest des Jüngeren Berliner Künstlervereins teilgenommen hatten, mit ihrem *Liederbuch für deutsche Künstler*.

Diese Zusammenstellung gängiger Volks-, Trink- und Wanderlieder und eigener Liedkompositionen mit beigegebenen Noten war wie ein studentisches Kommersbuch im handlichen Oktavformat gedruckt und zum täglichen Gebrauch bestimmt.⁸⁴ Dürer wacht nicht nur über das auf dem Frontispiz dargestellte Trinkgelage (Abb. 9), sondern auch drei ausschließlich Dürer gewidmete Lieder sind abgedruckt. Franz



Abb. 9 Robert Reinick, Frontispiz zum *Liederbuch für deutsche Künstler* (Berlin 1833), 1831, Privatbesitz

Kuglers Dürer-Lied kündigt von Deutschtum, Naturfrömmigkeit und dem wackeren Handwerkerideal des Nürnberger Meisters – hier bereits als „Führer“ apostrophiert – und dürfte den romantischen Nährgrund für den national-chauvinistischen Dürer-Kult im Kaiserreich mit bereitet haben:

„[...]“

Der Meister viele kamen
Voll Kraft und Innigkeit,
Wer nennet ihre Namen?
Wer kennet ihre Zeit?
Doch Einer wohl ist Führer,
An Ehren reich und fest;
Wir preisen Albrecht Dürer,
Und heut ist Dürerfest!

O Meister! Wollest schauen
Mit hochverklärtem Blick
Von Paradieses Auen
Auf unser Thun zurück.
Dich meinest unser Singen,
Du bist der Deinen Zier:
Ein Lebehoch wir bringen
Der deutschen Kunst und Dir!⁸⁵

Seit 1820 sind kleinere Dürer-Feste in Nürnberg nachweisbar. Die bedeutendsten Feierlichkeiten in Deutschland waren sicher diejenigen 1828 in Nürnberg (vgl. Kat. 53–58), in Dresden und in Berlin sowie die Feier in München 1840, doch wurden Ehrungen Dürers auch immer wieder und an anderen Orten vollzogen. In Robert Reinicks Veröffentlichung *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde* von 1838 findet sich eine Dürer-Arabeske von Andreas Müller, die das Bruchstück eines Festspielgedichtes von Robert Reinick rahmt, das an der Düsseldorfer Akademie im Rahmen eines Dürer-Festes vorgetragen worden war.⁸⁶

Im Gegensatz zum geselligen Charakter der Dürer-Feste, die aus künstlerischer Initiative entstanden waren, haftete den Raffael-Feiern ein eher offizieller akademischer Charakter an. Die Verehrung Raffaels reichte lange zurück. An der römischen Accademia di San Luca wurde Raffael seit der Gründung institutionell gehuldigt,⁸⁷ aber erst in der Romantik häuften sich auch genuine Raffael-Feiern in Deutschland. Die wichtigsten waren sicher diejenigen des Jahres 1820 in Mainz, München und Berlin. Bei der gemeinsam von der Akademie der Künste und dem Künstlerverein veranstalteten Gedächtnisfeier am 18. April 1820 in Berlin hielt Ernst Heinrich Toelken eine eher langweilige Rede über das Leben Raffaels.⁸⁸ Carl Friedrich Zelter steuerte ein Requiem bei und führte durch das Musikprogramm. In einem Brief an Goethe beschreibt

er sehr anschaulich die Inszenierung des Festes in seiner raumzeitlichen Erstreckung:

„Unser Künstlerverein hat sich mit der kgl. Akademie zu einer Fei-er des Geburtstages von Rafael verbunden, die nach unserer Art ganz artig ausfiel. Man hatte ausgefunden daß Rafael auf den 18. April, neuen Styls, geboren sey und also lieber diesen Tag, als den Char-freytag erwählt, der schon mit eigenen Heilighümern besetzt ist.

Drey große Bilder: die Madonna del Sisto, die Mad. del Pesce und das Bild der heiligen Caecilia waren am Ende eines 110 Fuß langen Saals in der Höhe nebeneinander aufgestellt. Unter denselben stand Rafaels Katafalk auf einer Estrade von sieben Fuß Höhe. Auf beiden Seiten des letztern, die vier Lieblingsmuseen des Hel-den: Poesie, Malerey, Architektur und Musik, Statuen von Gyps, sechs Fuß hoch und von Tieck in der That schön drappiert. Zwischen jeden zwey Museen ein brennender Candelaber, über die Fi-guren hinaus ragend, was sich gut componirte. Ueber dem Kata-falk das Brustbild Rafaels, gut von Weitsch copirt. Alle Zwischen-räume waren mit farbigen Tüchern gut behangen, so wie der gan-ze Vorplatz von 40 Fuß Tiefe.

In diesem Vorplatz war ein Singchor von 100 ausgewählten Perso-nen, Frauen, weiß, und Männer hinter ihnen, schwarz gekleidet, im Halbkreis aufgestellt. Gesungen ward:

- 1) Ein Requiem von mir.
 - 2) Das Leben Rafaels abgelesen von Professor Tölken.
 - 3) Crucifixus von Antonio Lotti, eines großen Styls wegen merk-würdig.
 - 4) Las ich etwas zum Verständniß diesen alten Stücks in Verbin-dung mit
 - 5) Gloria in excelsis deo von Joseph Haydn, um den Unterschied der Zeitalter in Absicht des Styls bemerkbar zu machen.
- Die Sache war in einer starken Stunde abgemacht.“⁸⁹

Auch gemeinsam wurden beide Künstler immer wieder geehrt, so mit Overbecks Transparentgemälde auf dem Dürer-Fest 1817 in Rom (vgl. Abb. 1) und 1818 auf dem Abschiedsfest für Kronprinz Ludwig von Bayern. Dessen ephemere Dekoration ist nur in Be-schreibungen und schwachen Umrissen überliefert.⁹⁰ Peter Corne-lius hatte das Mittelbild der Transparente mit einer von den übri-gen Künsten begleiteten Personifikation der Poesie gemalt, Over-beck den rechten Flügel mit den vorbildlichen Mäzenen, den „Be-schützern der Kunst“. Auf dem von Philipp Veit ausgeführten lin-ken Flügel waren berühmte Künstler dargestellt, wie Passavant prä-zise berichtet: „Gleich vornen standen König David, Homer und Phidias; Wolfram von Eschilbach, Dante, Giotto, Fiesole, Leonar-do da Vinci, Michel Angelo und Raphael, welcher dem Albrecht Dürer die Hand gab; auch Holbein, Rubens und viele andere

mehr, welche hier zu nennen zu weitläufig wäre.“⁹¹ Raffael und Dürer also ‚Hand in Hand‘ – offenbar waren dies die einzigen Künstler auf dem Transparent, die in direkten Körperkontakt zueinander traten.

Mit dem von Peter Cornelius angeregten Mittelbild der Serie von Transparentgemälden (Kat. 57 d) auf dem Nürnberger Dürer-Fest von 1828 dürfte die Darstellungstradition im emphatischen Sinne enden. Cornelius war bekanntlich der schon damals bei seinen Schülern überholten Ansicht, dass, wenn Dürer gefeiert werde, auch Raffael nicht fehlen dürfe: „Wie darf, sagte er zu ihm, bei einem Ehrenfeste des größten deutschen Künstlers der größte italienische fehlen? Das darf Sie nicht irren, daß sie einander im Leben nicht gesehen. Im Geiste waren sie doch vereint, und im Himmel wie in der Geschichte haben sie sich die Hände gegeben.“⁹²

FALSCHER RAFFAEL, ECHTER DÜRER: DIE MÜNCHENER HÄNGUNG VON 1810

Offenbar ist die Paarbildung von Raffael und Dürer in der bildenden Kunst nicht zuerst auf einem der Künstlerfeste oder in einer der bekannten Bildallegorien der Nazarener erfolgt (vgl. Kat. 68), sondern in der Museumspraxis, genau genommen in der Hängung zweier Portraits in der Münchener Hofgartengalerie (Abb. 10, Abb. 11). Es dürfte der Maler und Galerieinspektor Johann Christian von Mannlich gewesen sein, der 1810 den Einfall hatte, Dürers *Selbstbildnis von 1500*, das sich seit 1805 in den königlichen Sammlungen befand, gemeinsam mit dem 1808 von Johann Georg von Dillis für Kronprinz Ludwig erworbenen *Bildnis des Bindo Altoviti*, das als ein Selbstbildnis Raffaels galt, zu präsentieren.⁹³ Giovanni Gaetano Bottari hatte in einer Anmerkung zu seiner Vasari-Edition 1760 einen umstrittenen Passus dahingehend interpretiert, dass Vasari nicht, wie allgemein angenommen, ein Portrait des Bindo Altoviti, sondern ein Selbstbildnis Raffaels meinte, das dieser für seinen Freund Altoviti gemalt habe: „Et a Bindo Altoviti fece il ritratto suo quando era giovane, che è tenuto stupendissimo; [...]“⁹⁴ Erstmals wurde der Vita Raffaels in dieser Edition das Altoviti-Bildnis vorangestellt (Abb. 12). Bottaris Interpretation der Textstelle gilt heute als widerlegt und das Gemälde wieder als Bildnis des Bindo Altoviti. So aber nicht um 1800. Dillis hatte das Raffael-Gemälde nach mühseligen Verhandlungen zu einem hohen Preis und in dem Glauben erworben, mit ihm ein authentisches Selbstbildnis des Malers aus seiner besten Zeit für München gesichert zu haben. Bei den Künstlern war die Aufnahme durchweg positiv, wie etwa eine frühe Nachzeichnung von Ludwig Emil Grimm von 1812 belegt, die in München vor dem Original entstanden ist (Abb. 13).⁹⁵ Kronprinz Ludwig war

von Dillis' Expertise überzeugt, obgleich sich schon vor dem Ankauf und dann verstärkt ab den 1820er Jahren Kritik an der Identifikation regen sollte. Bedeutend ist, dass die epochale Münchener Hängung der beiden Künstler nebeneinander im selben Raum von Besuchern zum Teil enthusiastisch beschrieben wurde. Exemplarisch seien hier die Worte des Kunstkenners Johann Gottlob von Quandt zitiert, die die gesamte Topik des Raffael-und-Dürer-Lobes aus der Anschauung der nebeneinander hängenden Gemälde in der Hofgartengalerie entwickeln:

„Noch habe ich mir verspart, Dir den Eindruck zu schildern, den Rafael Sanzio's eignes Bildniß, Nr. 1403, auf mich macht. Es ist dasselbe, das Morghens meisterhafter Stich vervielfältigt hat. Der Kronprinz von Bayern – Gott erhalte ihn seinem Volke, der Kunst und allen Deutschen, welche verdienen, es zu seyn! – kaufte dieß Gemählde in Florenz, wo es sich in einer Privatsammlung befand, und so steht es jetzt in München das Characterbild des Italieners neben dem Deutschen, Rafael und Dürer. Jeder durch eignen Gehalt gesichert, ehrten sie sich gegenseitig. Ihre Bildnisse zeigen jedes eigenthümliche Größe; beyde sind als Repräsentanten ihres Volks und des Kunstcharacters, den sie in ihrem Volke weckten, zu betrachten. Wenn wir in Albrecht Dürers Bild den seelenvollen Deutschen erkennen, so zeigt uns Rafaels Portrait den begeisterten Italiener; wie aus seinen magnetischen Augen, von der überliegenden Stirne beschattet, das innere feurige Leben strahlt! Wie Blitze aus der Finsterniß dringen diese Blicke hervor und in des Herzens Tiefen, in das dunkel räthselhafte Wesen des Menschen schauen wir durch diese Augen hinab, ahnend, fühlend, ohne etwas zu begreifen, nur durch Uebereinstimmung verständlich, durch Vernunft umfaßlich. Welche Anschauung, welche Gefühle sich hinter dieser hervorstehenden Stirn, der geheimen Werkstätte der Seele, zu schönen, erhabenen Gestaltungen bilden mögen! – Wie durch diese von innerer Gluth abgehärmten Wangen Er uns noch geistiger, schöner, anziehender erscheint! Dein geistiges Wesen zehrt die irdische Hülle auf, Rafael, sprich die seligen Leiden aus, welche eine so reizende Schwermuth über dein Angesicht verbreiten! – Wir stehen vor diesem Bilde mit innigem Bangen und harren, lauschend, wann dieser reizende, liebliche, fast leidenschaftlich zuckende Mund sich öffnen, ihm einen wohl lautender Ton, ein seelenvolles Wort entschweben werde, so scheint uns Alles an diesem Bilde zu leben, nicht Bild, sondern Wirklichkeit zu seyn. Morghen hat in seinem Kupferstiche alle Theile gemildert und die Züge mehr erheitert; besonders aber dadurch, daß er die Jochbeine weniger hervorstechend, die Stirne weniger übergebaut, den Schatten, der von der Stirn auf die Augen geworfen wird, weniger dunkel und die Augen selbst nicht so eingesunken, wie im Original,

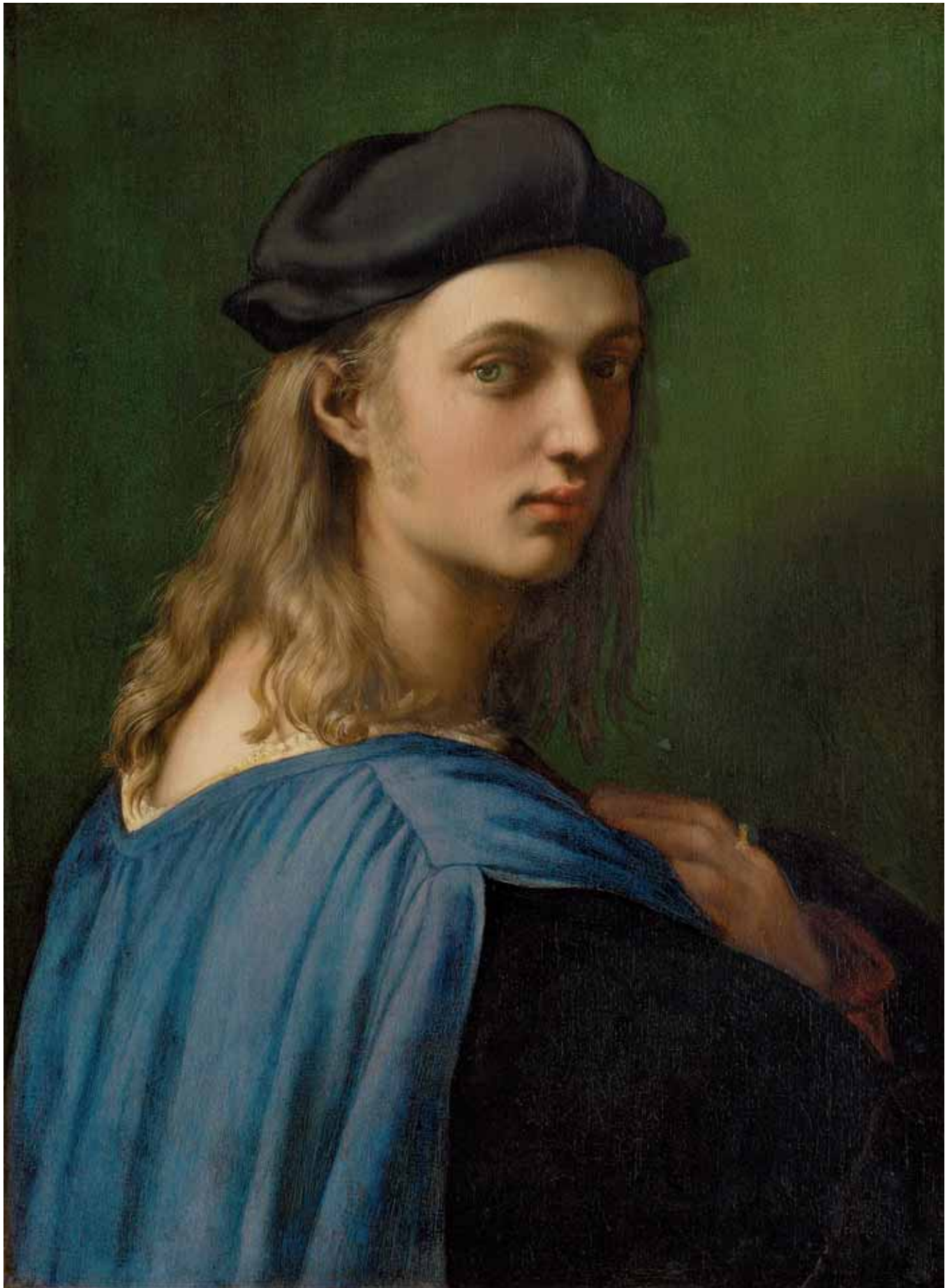


Abb. 10 Raffael, Bildnis des Bindo Altoviti, um 1512, Washington, National Gallery of Art



Abb. 11 Albrecht Dürer, Selbstbildnis, 1500,
München, Alte Pinakothek

dargestellt hat, der Wirkung und Aehnlichkeit geschadet. Und so will ich denn für dießmal meinen Brief mit der Erinnerung an Rafael schließen und, mit seinem Bilde im Herzen, hinaus-eilen in die freye Natur.“⁹⁶

1825 veröffentlichte Maximilian Prokop Freiherr von Freyberg eine in Gesprächsform verfasste Betrachtung von Dürers Persönlichkeit und Werk, die immer wieder zu Vergleichen mit Raffael führt und in der vergleichenden Beschreibung der Bildnisse in der Münchener Hofgartengalerie gipfelt (Anhang 5).⁹⁷ Während in Raffael, so die Worte des am Gespräch teilnehmenden ‚Raffaelisten‘ Alfred, die „Glut südlichen Temperaments“, „heißeste Empfindung“ und „Melancholie“ ansichtig werden, so bei Dürer das „gemäßigte Naturell“, der „klare, ruhige Blick“, der „Ausdruck durchschauenden Tiefsinns“ sowie „sanfter Ernst und gefühlsame Strenge“.



Abb. 12 Antonio Cappelán, Bildnis Raffaels (Bindo Altoviti), Kupferstich und Radierung, in: Vasari: *Vite*, Rom 1759–1760, Bd. 2, nach S. 88

Dort, bei Raffael, „das Aufflammen der schönsten Begeisterung, der helle heitere Blick ins Leben und die Liebe“; hier, bei Dürer, „der besonnenste Verstand, die nachhaltigste Kraft, das gründliche Bestehen, das feste Bewußtsein“; dort „holde Grazie“, hier „züchtige Ordnung“, „stille Großheit“, „religiöser Tiefsinn“, „strengste Treue und Biederkeit“ usw. usf.⁹⁸ Mit seinen angestrengt bemühten Gegensatzpaaren liefert Freyberg ekphrastische Leerformeln einer romantisch gestimmten Seele und verliert sich dabei in den abgeschliffenen begrifflichen Antinomien seiner Epoche.

Es ist zweifellos der Münchener Hängung zu verdanken gewesen, dass sich der Mythos von Raffael und Dürer als gleichrangigen Meistern des Südens und des Nordens in die deutsche Ideengeschichte eingegraben hat, wurde die Idee in der Museumspraxis doch gerade zu dem Zeitpunkt realisiert, als auch das Königreich Bayern als ein vom napoleonischen Frankreich abhängiger Vasallenstaat gelten musste. Aus der Vereinigung von Raffael und Dürer in der Hofgartengalerie konnten die empfänglichen Zeitgenossen die Hoffnung auf die Erneuerung einer ‚charakteristischen‘ und christlichen deutschen Kunst aus dem Geiste ihrer Geschichte schöpfen. Sicher war die öffentliche Hängung auch durch ihre druckgraphische Verbreitung (Kat. 70) viel wirkmächtiger als die eher privaten Zwecken dienenden Bildallegorien, wie sie sich von Pforr und Overbeck erhalten haben.

„VERSCHMELZUNG DES ALTDEUTSCHEN UND ALTITALIENISCHEN“: DIE SYNTHESE VON NORDEN UND SÜDEN

Etwa zwischen 1810 und 1830, der Kernzeit patriotischer Erhebung und christlich-romantischer Restauration, entstanden die meisten Darstellungen, die Raffael und Dürer als Paar zeigen. Die Synthese von Norden und Süden – von wahrem Charakter und schönem Ideal – wurde auch in der künstlerischen Praxis ange-



Abb. 13 Ludwig Emil Grimm, Kopie nach dem Bildnis des Bindo Altoviti, 1812, Bad Homburg v. d. Höhe, Schloss Weilburg

strebt.⁹⁹ Namentlich in der Emblematik und theoretischen Selbstverortung des 1809 in Wien gegründeten Lukasbundes findet diese doppelte Vorliebe für das Altdeutsche und das Altitalienische ihre deutlichste Ausprägung. Franz Pforr zeichnete um 1810 die Vorlage für das Blatt *Dürer und Raffael vor dem Thron der Kunst* (Kat. 68), das mit Overbecks Bildidee (Abb. 1) in Zusammenhang steht. Hier knien die beiden Künstler aber nicht vor dem Thron der Kirche, sondern vor der Poesie nieder, die *pars pro toto* als eine Personifikation der Kunst zu verstehen ist, galt die Dichtung in idealistischer Tradition doch als ‚Mutter der Künste‘.¹⁰⁰ Die regionalen Zuweisungen der Künstler nach Deutschland und Italien verdeutlichen die Veduten von Nürnberg und Rom im Hintergrund, die virtuell auf einer Horizontlinie vereint, auch als Verschmelzung zweier Kulturlandschaften gedacht sind. Pforrs eigenhändige Vorzeichnung zu dem Blatt ist verloren, doch wurde die Komposition auf Overbecks Anregung hin 1832 in einer Radierung von Carl Georg Hoff publiziert. Eine beigegebene Erklärung erläutert die Darstellung:

„Eine allegorische Composition, wodurch der Künstler andeuten wollte, was er für die Aufgabe der neuern Kunst hielt, nämlich: Verschmelzung des Altdeutschen und Altitalienischen. Albrecht Dürer und Raphael vor dem Throne der Kunst knieend, welche ihre Namen und Verdienste für eine kommende Zeit aufzeichnet; im Hintergrunde Nürnberg und Rom.“¹⁰¹

Diese *post festum* von Overbeck oder einem seiner Frankfurter Korrespondenzpartner getätigte Deutung des visuellen Befundes ist bemerkenswert, da sie nicht bei der simplen Benennung stehen bleibt, sondern die sinnbildliche Ebene der Darstellung zu fassen versucht. Ganz konkret wird als eigentliches Thema die „Verschmelzung des Altdeutschen und Altitalienischen“ benannt und damit die künstlerische Synthese aus der Aneignung beider Malerschulen, die Pforrs Zeitgenossen ja erst noch zu erbringen hatten. Sollte die Erklärung der Darstellung in irgendeiner Weise noch auf Pforr selbst zurückgehen, ist bemerkenswert, dass der gewählte Begriff der „Verschmelzung“ eben nicht Vergleichung meint und damit weit über das 18. Jahrhundert – Knorr, Comolli, aber auch Wackenroder – hinausgeht, wo eher biographische Parallelen der beiden Maler gesucht worden waren. Nun geht es um die praktische Umsetzung, die Überführung der Idee des Vergleichs in die Kunstpraxis. Dahinter stehen kunsttheoretische Gedanken, die auf eine längere Vorgeschichte und die Diskussionen innerhalb des Lukasbundes zurückgehen.

Der Impetus dieser Synthese ist antiakademisch und antiklassizistisch, denn bei der angestrebten „Verschmelzung“ im Dienste an der Kunst fehlt die Antike gänzlich. Dass den Deutschen das Mittelalter ein anderes Altertum gewesen ist als den Italienern ihre römische Antike, war schon eine Erkenntnis der Antiquare des 18.

Jahrhunderts. Im frühen 19. Jahrhundert wurde dieser Gedanke mit all seinen Konsequenzen patriotisch aufgeladen. Dass aber, der visuelle Befund ist da eindeutig, auch die Kunst Italiens nur bis in die Renaissance um 1500 zurückreichen soll und die römische Antike gar keine Rolle spielt, ist eine polemische Stoßrichtung und scheint bereits die Vertreibung der Antike aus der Geschichte der Kunst vorwegzunehmen, wie sie Overbeck im *Triumph der Religion in den Künsten* (Kat. 74) veranschaulicht wird. Die Kunstgeschichte Italiens mit dem jungen Raffael als ihrem Höhepunkt ist in dieser Deutung allein eine Geschichte christlicher Malerei. Pforrs Komposition speist sich zweifellos aus Gedanken des Wiener Lukasbundes. Schon früh war von Overbeck in dem Aufsatz *Die drei Wege der Kunst* festgelegt worden, welche Leistungen mit den großen Malern der Renaissance verknüpft werden konnten, nämlich: „Michel-Angelo, der den Weg der Phantasie, Rafael, der den Weg der Schönheit und Albrecht Dürer, der größtenteils den Weg der Natur ging, wenn er gleich auch nicht selten zur Schönheit hinüber schritt.“¹⁰² Und in der idealen Rollenverteilung des Lukasbundes 1809/10 sollte Overbeck den Part Raffaels, Pforr denjenigen Dürers und Joseph Wintergerst den des Michelangelo übernehmen. Die Michelangelo-Euphorie der Lukasbrüder war jedoch nur von kurzer Dauer, allein Raffael und Dürer konnten sich behaupten.¹⁰³ Als die beiden persönlichen Lieblingskünstler der Malerjünglinge Overbeck und Pforr beschreiben sie in der Kunsttheorie des Lukasbundes, in dessen Zentrum, wie auf den Diplomen der Bruderschaft nachzulesen ist, die „Wahrheit“ und die Vermeidung „akademischer Manier“ standen,¹⁰⁴ einen antikenfreien Raum der Nachahmung und Nachfolge der alten Maler. Ein weiteres tritt hinzu: Neben der Antike bleibt auch die künstlerische Produktion Frankreichs komplett auf Pforrs Programmblatt ausgespart. Die Allianz von Italien und Deutschland, wie sie sich in Raffael und Dürer personalisiert, ist eine dezidiert antifranzösische und antiakademische Kunstkonzeption, bei der als produktionsästhetisches Credo das ‚wahre‘ Bild wie bei Raffael aus der Idee hervorgebracht und in der schönen Natur geschaut wird, die Natur aber ungekünstelt und getreu wiedergegeben wird, wie es Dürer getan hat. Ein leises Echo dieser Frankreich-Verachtung der romantischen Generation findet sich auch in Georg Christian Brauns Raffael-Drama von 1819, das ja auch eine starke Raffael- und Dürer-Szene enthält (Kat. 69). Als Raffael nach Leonardos Tod nach Paris gehen soll, rät ihm Baldassare Castiglione davon ab: „Denn die Franzosen sind ein kunstlos Volk.“¹⁰⁵ Deutschland und Italien waren diejenigen Staatswesen und Kulturnationen, die unter den napoleonischen Besetzung besonders stark gelitten haben: Das Ende des Heiligen Römischen Reiches, die Niederlage Preußens, die Besetzung Italiens und die Gefangennahme des Papstes waren politische Großereignisse, die Deutschland und Italien

als Nationen auswiesen, die besonders stark von der napoleonischen Fremdherrschaft betroffen waren. In diesem Sinne gehört das Raffael-und-Dürer-Thema auch in die politische Ikonographie der Zeit der Befreiungskriege.

STECHERMANIER: DÜRER UND RAIMONDI

In vielen Arbeiten der deutschrömischen Künstler wurde versucht, der Synthese eine anschauliche Form zu verleihen. In der Ausstellung sind vor allem Werke der Druckgraphik präsent, die in diesen Zusammenhang gehören. Allein die hohe Anzahl von Kupferstichen deutet auf die Bevorzugung dieses graphischen Mediums aufgrund der Vorbildhaftigkeit von Dürer und Marcantonio Raimondi, der zahlreiche Kompositionen Raffaels gestochen hatte. Cornelius' Illustrationen zum *Faust* (Kat. 64), bereits in ‚Stechermanier‘ vorgezeichnet und dann kongenial von Ferdinand Ruscheweyh gestochen, markieren einen Höhepunkt der Dürer-Nachahmung, gerade weil mit *Faust*, wenn auch in der modernen Bearbeitung Goethes, ein ‚altdeutscher‘ Stoff in altdeutschem Stil dargestellt werden sollte.¹⁰⁶ Neben der offenbaren Nachahmung des Stils der Kupferstiche von Raimondi, Dürer und verwandten Meistern begegnen auch immer wieder Versuche der Synthese von Raffael und Dürer im graphischen Medium, etwa im Falle von Friedrich Overbecks *Hl. Filippo Neri* (Kat. 66). Der Radierung liegt motivisch der Kupferstich des *Apostels Philippus* von Dürer zugrunde, im Faltenwurf und der geglätteten Schönheit des Gewandes aber, die auch eine andere Schraffurtechnik als ihr Vorbild offenbart, orientiert sich Overbeck wiederum an Raffael. Nachahmung ist hier eine produktive Form der Nachbildung, bei der die stilistische Synthese gesucht wird.

Es gibt zahlreiche Äußerungen aus dem Kreis der nazarenischen Künstler, in denen der Kupferstich im Gegensatz zur Radierung und zur Lithographie aufgrund seiner graphischen Härte als eine die ‚Wahrheit‘ verkörpernde Technik bevorzugt wird.¹⁰⁷ Auf der ersten gemeinsamen Ausstellung der deutschrömischen Künstler im Palazzo Caffarelli 1819 wurden gleichrangig neben Gemälden und Zeichnungen auch Kupferstiche gezeigt. Die als Kupferstecher tätigen Künstler wie Carl Barth, Samuel Amsler, Ferdinand Ruscheweyh, Eugen Eduard Schaeffer und andere arbeiteten in der ‚Stechermanier‘, wobei die Referenzen Dürer und Raimondi offenbar synonym verwendet werden konnten.¹⁰⁸ Wieder war es Friedrich Overbeck, der diesen Gedanken der parallelen Vorbildhaftigkeit von Norden und Süden auch für die graphische Technik des Kupferstichs in Worte gefasst hat: „Und was hat nicht unser herrlicher Dürer und Marc Anton und Andere für treffliche Sachen auch in dieser Kunst gemacht.“¹⁰⁹ Bezeichnenderweise plat-

zierte Overbeck Dürer auf dem *Triumph der Religion in den Künsten* auch nicht neben Raffael, sondern direkt neben Raimondi. Andrea Mantegna, Martin Schongauer und Lucas van Leyden runden diese Gruppe der Wegbereiter der Druckgraphik ab. Und auch hier reichen sich Norden und Süden, Mantegna und Lucas van Leyden, die Hände.

ITALIA UND GERMANIA

Wir können noch nicht mit Sicherheit sagen, ob die Idee von Raffael und Dürer ihren entscheidenden Impuls von dem Rollenspiel der Lukasbrüder Overbeck und Pforr erhalten hat, die sich diese Künstler zum Muster wählten und ihnen vornehmlich nachahmen wollten. Tatsache ist, dass sich das Interesse an der Freundschaft Raffaels und Dürers in verschiedenen Kreisen regte, die jedoch meistens, in welcher Weise auch immer, mit nazarenischem Gedankengut kontaminiert waren. Die von Vasari in die Welt gesetzte Legende vom Austausch der Werke zwischen Raffael und Dürer durfte im frühen 19. Jahrhundert sicher als Allgemeingut gelten. Doch wurde sie nun aus ihrer biographischen Zufälligkeit auf die allgemeine Deutungsebene der Begegnung beider Nationen gehoben. Karl August Förster, der Freund Ludwig Tiecks, montierte in seinen *Raffael* von 1827 (Kat. 22) das Gedicht *Das Bildniß*, in dem er Dürers Zusendung eines Selbstportraits in Raffaels freudiger Reaktion über das „theure Angesicht, / so ernst und fest und milde“ spiegelt.¹¹⁰ Dürer, der Maler des Lebens, der die Natur meisterhaft beseelt, „mit des Tiefsinns Allgewalt [...] zu der Menschen Sinnen“ spricht und die heiligen Geschichten „getreu und wahr“ aber trotzdem kunstvoll vor Augen stellt, reicht auch hier Raffael die Hand:

„Sey es dann anders auch zumeist,
als wie wir's Welsche lieben;
es muß sich ja der Menschengest
im Mannigfalt'gen üben.
Ob hier und dort mit anderm Brauch
sich Geist und Hände regen,
doch überall Ein Gotteshauch
und Einer Liebe Segen!
Und ob die Berge zwischen stehn,
was kümmert das die Geister?
Es geben über Alpenhöhn
den Handschlag sich die Meister.
Und hin und her zieht sich ein Band,
und Werk' und Künstler wandern,
und freudig beut ein jedes Land
den Bruderkuß dem andern.“¹¹¹



Abb. 14 Friedrich Overbeck, Italia und Germania, 1811-1828, München, Neue Pinakothek

Im ‚Dürer-Jahr‘ 1828 erschien im *Kunstblatt* von anonymer Hand unter dem Titel *Parallelen* ein expliziter Vergleich der beiden Künstler, „Dürer und Raphael“, dem auch noch eine Vergleichung von „Raphael und Rembrandt“ und „Rubens und van Eyck“ folgten:

„Dürer und Raphael! Deutschland und Italien! Hier in überströmendem Segen sich mühelos entfaltende Fülle, dort die dem Leben mit Beharrlichkeit abgekämpfte Frucht; hier die vol-

le sinnliche Schönheit aller Formen und Farben, dort das Rauhe, Starre und Grelle mächtig anstrengend gegen den gewaltigen Geist; hier die gesättigte Harmonie der zusammenwirkenden Kräfte, dort noch schneidende Contraste, aber dort wie hier, bey Dürer, wie bey Raphael, ein über die Zeit sich schwingender, die Zeit gewaltig nach sich ziehender Geist. Und dort wie hier das volle Bewußtseyn der sichern Herrschaft des Genius auf dem durch überwältigte Schranken erweiterten Gebiete; dort

wie hier eine reiche innere Offenbarung, eine großartige Anschauung des Lebens und wahre Begeisterung für das höchste Ziel der Kunst. Aehnliche, von dem nämlichen Genius beseelte Männer, aber höchst unähnliche Umgebungen. Und wie unendlich viel hat nicht in dieser Beziehung das Glück für Raphael gethan! in welcher Fülle kamen ihm nicht alle äußeren Bedingungen, welche die freudige Entwicklung des Talentes begünstigen, zu statten! ihm dem beglückten Bewohner Roms, während der wackere Dürer dem rauhen, undankbaren Boden jede Frucht so mühsam abzwängen mußte!“¹¹²

Im selben Jahr, 1828, beendete Friedrich Overbeck seine große Bildallegorie von *Italia und Germania* (Abb. 14, vgl. Kat. 72),¹¹³ mit der er die entscheidende gedankliche Operation unternahm, die Raffael-und-Dürer-Thematik in eine allegorische Reflexion über die Eigenheiten der beiden Kunstlandschaften Italien und Deutschland zu überführen, so wie es auch der anonyme Autor des *Kunstblattes* tat. Noch in Hinblick auf seinen Freund Pforr hatte Overbeck 1811 die Arbeit an dem Karton der beiden „Bräute“ begonnen, aus dem später das große Ölgemälde von *Italia und Germania* wurde. Ursprünglich sollte das Bild die erotischen Wunschbilder der beiden Freunde, die „Bräute“ Sulamith und Maria, als Illustration eines Märchens von Franz Pforr zeigen. Die fiktionalen Figuren Sulamith und Maria waren bereits ideale Verkörperungen des raffaelischen und des altdeutschen Stils, was später von Overbeck – nach Pforrs Tod – in der allgemeiner gehaltenen Allegorie von *Italia und Germania* stärker akzentuiert wurde, als es ursprünglich geplant war. Raffael und Dürer sind hier in den Personifikationen der künstlerischen Ausdrucksformen der beiden Länder aufgegangen. Dieses romantische Bildkonzept der Vereinigung von Italia und Germania, von Raffael und Dürer, von Süden und Norden ist der vorläufige Endpunkt einer langen Bildgenese, über die Overbeck selbst in dem Begleitbrief an den Käufer, den Frankfurter Kunsthändler Johann Friedrich Wenner, detailliert Zeugnis abgelegt hat (vgl. das Zitat in Kat. 72). In der Forschung ist diese Selbstinterpretation häufig kommentiert worden. Aus dem persönlichen Entstehungsgrund des Bildes für Franz Pforr, das sich auf den Prätext seines Märchens bezog, war für Overbeck die Allegorie von *Italia und Germania* geworden, die verschiedene Aspekte seiner Existenz als deutscher Künstler in Italien affirmativ und als kunsttheoretische Positionsbestimmung verbildlicht. Aus der Synthese von Italien und Deutschland war im Falle Overbecks damit eine sehr individuelle Variante ‚patriotischer Kunst‘ hervorgegangen. Bemerkenswert ist, dass Overbeck in den Selbstdeutungen die Synthese von Norden und Süden nicht in ihrer unvereinbaren Gegensätzlichkeit thematisiert, sondern durchweg harmonisiert. An den Bruder schrieb er 1831 einige Sätze, die noch über die ‚offizielle‘ Erklärung an Wenner hinausgehen und mitunter

auch eine im strengeren Sinne biographisch zu lesende Bedeutung erfassen:

„Hier fällt mir aber ein, daß Du über eine andere Arbeit von mir einige Erklärung wünschest, die Dir im Steindruck bekannt geworden unter dem Nahmen Deutschland und Italien, die ich Dir denn sehr gerne gebe. Vor Allem aber wolltest Du nicht zuviel dahinter suchen; denn ursprünglich war es nichts als eine liebliche Gruppe mit der die Jünglingsphantasie ihr Spiel trieb, und war als solche unter dem Namen der Bräute in meiner Werkstatt ein Lieblingsgegenstand schaulustiger Reisenden. In diesem Zustande sah dann auch der jetzige Besitzer des Bildes den Carton, und forderte mich auf, es für ihn als Oelgemälde auszuführen. Da ich aber bald darauf in meine verschiedenen Frescomalereyen hineingezogen ward, so mußte der gütige Besteller jenes Bildes lange Jahre hindurch Geduld üben; so daß, als ich endlich dazu kam mein Versprechen lösen zu können, jenes Fantasiebild bereits allzusehr in den Hintergrund getreten war, um es noch in die Wirklichkeit eines ausgeführten Gemählde rufen zu können; weshalb ich denn mir näherliegende Ideen zu Hülfe rufen mußte, um das nöthige lebendige Interesse an der Arbeit haben zu können; und da das nun gerade in die Zeit meiner schmerzlichen Entscheidung zwischen Deutschland und Italien fiel, so suchte ich gleichsam in mir selbst durch ein solches Bild den Zwiespalt auszugleichen, indem ich mir beydes in enger Befreundung dachte; wie denn auch wirklich diese beyden Elemente in mir selbst in einiger Befreundung leben, und ich zugleich wohl wünschte daß sie auch Andern nicht im Gegensatz zu einander erscheinen möchten. Es ist also dieses Bild mir: eine befreundende Ausgleichung alles Guten, Wahren und Schönen was es in deutscher und italiänischer Kunst, Sinnesart und höherer Lebensansicht lebt, und als solche für mich nicht das unbedeutendste Glied in der Kette meiner künstlerischen Arbeiten, so unwichtig es auch, ich sehe es ein, Andern seyn muß, zumal da die später aufgefachtete Idee sich wohl nicht in dem Grade mit dem früher vorhandenen durchwachsen hat, daß nicht etwas Schwankendes übrig geblieben wäre. Dies wird aber zu Deiner Orientierung genügen!“¹¹⁴

In der späten Fixierung des bildlichen Gehalts auf die „Befreundung“ und den Ausgleich zwischen Deutschland und Italien ist wiederum ein Reflex der formalen Struktur des Gemäldes zu erkennen. Die nach Abschluss des Werkprozesses gefundene Bildallegorie leitete sich nicht *a priori* von einer begrifflichen Prägung, sondern paradoxerweise vom Bild selbst her. Der von Overbeck verwandte Begriff der „Ausgleichung“ muss seinen Ursprung von der weitgehend symmetrischen und auf gleichmäßige harmonische Verteilung der Figuren abzielenden Komposition genommen ha-

ben. Der inhaltlich konnotierte Ausgleich der beiden Bildhälften beruht auf gleicher Kräfteverteilung, auf formaler Symmetrie. Nicht Polarität und Dynamik, sondern die regelmäßige und gleichsam stillgestellte Verteilung der beiden Figuren wird im Werkprozess zur semantisch nutzbaren Ausgleichsenergie. Die Form selbst ist zum Bedeutungsträger geworden. Es ist nicht ohne Pointe, dass in der politischen Ikonographie um 1800 die „Gleichheit“ – *égalité* – im Zuge der Französischen Revolution eine eigene Bildtradition ausgebildet hatte, bei der häufig auch zwei Personifikationen achsensymmetrisch aufeinander bezogen wurden.¹¹⁵

Raffael und Dürer sind nunmehr ganz aus dem argumentativen Zusammenhang verschwunden und erscheinen lediglich transzendent in den Allegorien derjenigen Nationen, deren Wesen sie mit ihrer Kunst Ausdruck verliehen haben: Das Ideal und die Schönheit Italiens, die Naturtreue und Wahrheit der altdeutschen Kunst. Harmonische Schönheit in edlen Tönen links, kraftvolle Buntheit rechts. Beide vereint – und das führt zu Overbecks Zeichnung für die Dürerfeier von 1817 zurück (Abb. 1) –, dass es sich bei den nun nicht mehr erkennbaren Musterkünstlern um christliche Maler gehandelt hat. Die Präsenz der Kirchenbauten im Norden wie im Süden legt unmissverständlich nahe, dass die neue deutsche Kunst für Overbeck nur als eine „neu-deutsch religios-patriotische Kunst“ zu denken gewesen ist. Nur ein Bilddetail scheint, neben den bekränzten Häuptern, eine direkte Erinnerung an das Thema *Raffael und Dürer vor dem Thron der Kirche* zu sein: Die elegische Italia und die wache Germania reichen einander die Hände. Wie eine letzte Erinnerung an Wackenroders „Traumgesicht“, in dem Raffael und Dürer „Hand in Hand“ ihre Werke betrachteten, legen die Allegorien der beiden Nationen ihre Hände ineinander. Die körperliche Berührung und das eheliche Motiv der *dextrarum iunctio* werden zum Unterpfand ihrer Vereinigung, wobei die Geste des Händereichens nun nicht allein – in Overbecks Worten – die „Freundschaft“ anzeigt, sondern auch den Kontext politischer Emblematis mit dem semantischen Feld der Eintracht – *concordia* – aufruft.¹¹⁶

Wer hat das alles verstanden, wer wollte es verstehen? Sicher ist, dass mit der Ausstellung des Gemäldes im Herbst 1828 im Palazzo Caffarelli nicht nur die öffentliche Wirkung, sondern auch die Overbeck-Kritik einsetzte. Der Rezensent des *Berliner Kunst-Blattes* steht Overbeck und den Nazarenern reserviert gegenüber, zeigt sich aber über den Stilwandel des Malers erfreut:

„Besonders angenehm wurde man durch Overbeck's Gemälde überrascht, indem derselbe sich jetzt von jenem antiquarischen Geschmack loszusagen scheint, worin er theils aus missverständlicher Frömmigkeit, theils aus noch ärger missverständlichen theoretischen Ansichten von dem symbolischen Wesen der

Kunst, als blosser Zeichensprache, gerathen war. Der leidenschaftliche Kampf gegen Schönheit und sinnlichen Reiz, der bis zur Sectirerei gesteigert wurde, ist in keinem Gebiet widerwärtiger als in der Malerei, indem für so Denkende die Forderung viel näher liegt, diese Kunst, als ihrem Wesen nach sinnlich, lieber ganz aufzugeben, und andere Mittel der Belehrung zu wählen. Overbeck nun, das angebliche Haupt dieser wunderlichen antipittoresken Malersecte, allein nicht ihr Urheber und sicherlich ein Mann von überwiegender geistiger Kraft, [...]. Auch die beiden weiblichen Gestalten, unter denen Overbeck Italien und Deutschland personificirt abzubilden versucht hatte, verkünden schon eine freier werdende Auffassung, obwohl die Allegorie in denselben didaktische Nebenzwecke, deutlicher als es für die Kunst zuträglich seyn kann, erathen lässt.“¹¹⁷

Eine Ironie der Geschichte mag darin liegen, dass – Overbecks äußerst langsamer Arbeitsweise geschuldet – die Allegorie eigentlich zu spät kam. *Italia und Germania* befand sich von 1829 bis 1833 in Frankfurt am Main, um dann in die Münchener Sammlungen zu gelangen. Erst um 1830 wurden die programmatischen Darstellungen wie Pforrs *Dürer und Raffael vor dem Thron der Kunst* und Overbecks *Italia und Germania* durch Reproduktionen öffentlich gemacht, und dies zu einem Zeitpunkt, an dem sich die romantische Idee eigentlich schon erschöpft hatte und auch der patriotische, aus dem Widerstand gegen Napoleon erwachsene Impetus der Kunst anderen Dringlichkeitsaufgaben gewichen war. Weniger die patriotische Vergangenheit der Dürerzeit, sondern die geschichtliche Realität wurde, wie die starke Resonanz der Düsseldorfer Schule zeigt, zur vordringlichen Aufgabe der Kunst. Zu spät, und auch das ist häufig thematisiert worden, kam Overbeck auch mit seinem *Triumph der Religion in den Künsten* (Abb. 15, vgl. Kat. 74), dem Programmbild für das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main.¹¹⁸ 1830 begonnen, aber erst 1840 vollendet, erweiterte Overbeck mit der Komposition den Gedanken von *Italia und Germania* erheblich, blieb ihm aber konzeptionell verpflichtet. Auch auf diesem Gemälde sind es die Künstler des Nordens und des Südens, nämlich Italiens, Deutschlands und der Niederlande, die sich unter der von Heiligen umgebenen Madonna, die zugleich eine Personifikation der Poesie ist, versammeln. Auch aus diesem Bildkonzept ist Frankreich gänzlich ausgeschlossen. Und auch die Antike bleibt ausgespart, ja wird in der Erklärungsschrift von Overbeck sogar polemisch aus dem Nachahmungswürdigen ausgegrenzt,¹¹⁹ was dem Gemälde, auf dem wenige antike Fragmente die christliche Überwindung des Altertums anzeigen, besonders scharfe Kritik einbrachte. Raffael und Dürer sind auf dem *Triumph der Religion in den Künsten* anwesend und auch kompositorisch hervorgehoben, aber sie reichen sich nicht mehr

die Hände. Vielmehr sind sie zu beherrschenden Figuren von Künstlergruppen und thematischen Clustern geworden. Das Programm ihrer Vereinigung hat Overbeck nun in den Raum (durch die Inklusion der Niederländer), in die Zeit (durch die Aufnahme ihrer Vorläufer) und in die Aufsplitterung in verschiedene Gattungen christlicher Kunst ausgeweitet. Es sind nun nicht mehr zwei Künstler, die das Ganze der jeweiligen Nation umgreifen, sondern es sind ausgesprochen viele Künstler, eine geschlechtlich homogene Gemeinschaft christlicher Männer, die nur am Rande auch die Gegenwart zweier buchmalender Frauen duldet. Der grundlegende Gedanke ist nach wie vor derjenige von Raffael und Dürer, doch hat Overbeck die romantische Phantasie in seinen Kunstgeschichtsentwurf hineingetragen und das Material nicht diachron, sondern topisch sortiert.

Johann David Passavant, der Overbeck bei der Vorbereitung des Gemäldes durch Zusendung von Portrait-Vorlagen unterstützt hatte, wofür ihm Overbeck im Gegenzug italienische Raffael-Literatur aus Rom zuschickte,¹²⁰ resümiert 1839 in seinem *Raffael von Urbino* (Kat. 3) zuletzt mit verhaltenem Pathos die Idee des Vergleichs der beiden Künstler, gibt aber seinem Studienobjekt Raffael eindeutig den Vorzug:

„Raffael, dessen Ruf sich über ganz Italien verbreitet hatte, fand auch im Ausland würdige Anerkennung. Namentlich in Deutschland und zwar besonders bei dem ihm geistesverwandten Albrecht Dürer in Nürnberg, der ebensowohl in seinen Anlagen als in seinen Schicksalen manches Übereinstimmende mit dem großen Urbinate hatte. Er war von gleichem Reichtum der Phantasie, tiefsinnig dramatisch in seiner Auffassungsweise, universell in den verschiedenen Fächern der bildenden Künste. [...] Vermissen wir in seinen Werken auch jene höchste, idealische Schönheit, in welcher Raffael alle überstrahlt, und hat Dürer keine so grosse und umfassende Werke der Malerei ausgeführt als die Vaticanischen des Raffael, so ist beides lediglich äussern Verhältnissen, wie denn überhaupt die Wirkungsweise selbst des originellsten Talents immer theilweise von seinen Umgebungen abhängig ist. Nicht zu leugnen ist aber, dass das deutsche Volk nur sehr wenige solcher Vorbilder der Schönheit darbietet wie das Italienische, und ebenwohl den allgemeinen Sinn und das feine Gefühl für Grazie nicht besitzt, die wir noch jetzt bei den Italienern durchgängig wahrnehmen. Auch lebte Dürer in einer nur durch Industrie und Handel blühenden Binnenstadt, daher seine Bildung der einer freisinnigen, aber in ehrsamem Schranken lebenden Bürgerschaft entsprach und seine künstlerischen Bestrebnisse den Charakter dieses Schauplatzes annahm. Raffael dagegen, in seiner Jugend bald in dem mächtigen, glänzenden Florenz, bald am Hofe von Urbino und dann in der Hauptstadt der Chris-

tenheit, kam sogleich in grossartigere Verhältnisse, befand sich als junger Mann in Umgebungen, welche die höchsten Anforderungen an ihn stellten und ihm die Mittel gewährten, die grossartigsten Aufgaben in der bildenden Kunst zu lösen.“¹²¹

„Es ist nicht das Bewusstsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt, ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewusstsein bestimmt“ schrieb Karl Marx 1859 im Vorwort von *Zur Kritik der Politischen Ökonomie*.¹²² Auch Passavants Raffael-Dürer-Vergleich liest sich als eine Gesellschaftskritik, da auch bei ihm die politisch-ökonomischen Verhältnisse zum Nachteil Dürers die künstlerische Denkweise bestimmt haben.

Mit Passavants Buch war der romantische Raffael-Kult endgültig in der historischen Forschung angekommen und entzaubert worden.¹²³ Zu dem kunsthistorischen Census des Werkvergleichs, bei dem Dürer eindeutig den Kürzeren zieht, gesellen sich bei Passavant völkerpsychologische Argumente, welche die Schiefelage des romantischen Raffael-und-Dürer-Vergleichs untermauern, der bei Passavant zu einer von der historischen Wissenschaft überholten Leerformel wird.

Das Jahr 1830 markierte den Beginn der Arbeit am *Triumph der Religion in den Künsten*. Unmittelbar danach, um 1831, erreichte den in Rom ansässigen Bildhauer Johann Christian Lotsch der Auftrag, für das Städelsche Kunstinstitut eine Büste Raffaels anzufertigen; Johann Nepomuk Zwerger sollte das Pendant einer Dürer-Büste liefern (Abb. 16).¹²⁴ Raffael war 1833 zur Übergabe des Städelschen Kunstinstituts an die Öffentlichkeit fertig, Dürer erst 1834 zur großen Eröffnungsfeier, so dass er zunächst durch einen Gipsabguss ersetzt werden musste. Beide Büsten wurden im Treppenhaus des alten Städel-Gebäudes in der Neuen Mainzer Straße aufgestellt und repräsentierten, im gewählten Material Marmor eigentlich völlig unpassend, die beiden christlichen Maler Raffael und Dürer „als die beiden Hauptrepräsentanten der neueren Kunst“.¹²⁵ Zusammen mit Overbecks *Triumph der Religion in den Künsten* und Philipp Veits *Einführung der Künste durch das Christentum in Deutschland* mit den flankierenden Allegorien von *Italia* und *Germania* (Kat. 73) waren die Büsten im alten Städel eine strenge Behauptung des Kanons der Nazarener. Doch auch das „erste öffentlich ausgestellte Dürer/Raffael-Denkmal des 19. Jahrhunderts überhaupt“,¹²⁶ dem Lotsch 1840 noch eine Wiederholung für die Karlsruher Kunsthalle nachfolgen lassen konnte, kam zu spät. Nicht nur, dass Veit 1843 aufgrund starker anti-katholischer Anfechtungen seines Kunst- und Ausbildungsprogramms frustriert die Leitung des Städelschen Kunstinstituts niederlegte, auch beim Umzug in den Neubau am Schaumainkai 1878 wurden die Büsten im Altbau zurückgelassen und aus dem Inventar gestrichen, danach verliert sich ihre Spur. Erst vor wenigen Jahren sind die Büsten wieder in Privatbesitz aufgetaucht und wurden



Abb. 15 Friedrich Overbeck, Triumph der Religion in den Künsten, 1830-1840, Frankfurt am Main, Städel Museum



Abb. 16 Johann Christian Lotsch und Johann Nepomuk Zwirger, Raffael und Dürer, um 1831–1834, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

– vermutlich mit einem stärkeren Blick auf Zwirgers Dürer – als stumme Zeugen einer deutschen Idee vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg erworben. Dass sie jemals getrennt waren, ist aufgrund der gemeinsamen Provenienz unwahrscheinlich, vereint repräsentieren sie noch heute die Idee von der Geistesverwandtschaft beider Künstler, lassen aber sicher so manchen Besucher ratlos zurück, der nicht um die romantische Geheimlehre des „Traumgesichts“ weiß. Mit dem Aufkommen des nationalistischen Dürer-Bildes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte Dürer seinen Bruder im Geiste – Raffael – sowieso schon längst verloren...

SCHLUSS

Mit Dürer und Raffael wurden in der deutschen Kunst- und Ideengeschichte um 1800 zwei Musterkünstler etabliert, die der zeitgenössischen Künstlergeneration zum Vorbild dienen sollten. Vorbildlich waren dabei aber nicht nur die Werke, denen man sich im Sinne der Nachahmung künstlerisch nähern konnte, um sein eigenes Tun zu verbessern. Vorbildlich wurden vielmehr auch das Leben und die physische Erscheinung der Künstler, die postulierte Nachahmung bezog sich nicht nur auf die Kunst, sondern auf eine Form von Lebensvollzug im Zeichen der Nachfolge. In dieser Hinsicht bot Raffael, dessen mit Schönheit, Anmut, guten Sitten und sozialem *decorum* gesegnetes Le-

ben schon Vasari als musterhaft dargestellt hatte, das größere Identifikationspotential, und in der Tat ist allein Raffael in seinem Universalismus für das frühe 19. Jahrhundert zum Inbegriff des Künstlers geworden. Dürer wurde von den Romantikern auf gleicher Stufe gedacht, doch kamen in seinem Werk und seinem Leben andere Qualitäten zum Tragen, nämlich das Eigentümliche und das Charakteristische, die Treue zur Natur und die Wahrheit als eine unverstellte Erkenntnis des Richtigen, was wiederum mit dem deutschen Nationalcharakter verknüpft

wurde. Beide Künstler boten daher Muster an, deren Befolgung zumeist in der Synthese aus beidem lag. Diese Synthese, die Fusion von schönem Stil, religiösem Gefühl, Wahrheit und Treue zur Natur lässt sich als die wohl wirkungsmächtigste Denkfigur beschreiben, die in der Romantik die Vorstellung von dem, was ein Künstler zu sein hatte, geprägt hat. In Raffael und Dürer haben die Romantiker die ‚Kunst‘ nicht als ein Abstraktum zu begreifen versucht, sondern als bipolare Verkörperung des Absoluten und Lebendigen.

Anmerkungen

- 1 Wien, Albertina, Inv. Nr. 23.694; Bleistift; 25,5 x 20 cm. Zu dem Blatt vgl. zuletzt Thimann 2014, S. 156–161 (mit kompletter Bibliographie).
- 2 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlass Overbeck, V/13, Friedrich Overbeck an die Eltern, Rom, 4. Juni 1817; vgl. auch Hasse 1888, S. 166–167: „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 dankbar 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.“
- 3 Schlegel (1803–1805) 1995, S. 46, S. 48.
- 4 Wackenroder 1991, Bd. 1, S. 95.
- 5 Vgl. die Nachweise bei Thimann 2014, S. 156–161.
- 6 Vgl. dazu den diesbezüglichen Briefwechsel mit dem Vater in: Hagen 1927; hier vor allem den grundlegenden Brief Friedrich Overbecks vom 27. November 1812.
- 7 Schlegel (1803–1805) 1995, S. 46.
- 8 Vgl. Stupperich 1983.
- 9 Vgl. die Beispiele in Henkel/Schöne 1996, Sp. 1013–1018; Bierende 2011.
- 10 Vgl. Thimann 2010, S. 124–127.
- 11 Plagemann 1967.
- 12 Deutsche Übersetzung nach Vasari *Raffael* (1568) 2004, S. 19–20.
- 13 Vasari (1550/1568) 1966–1987, Bd. 4, S. 156.
- 14 Nürnberg, Stadtgeschichtliches Museum, Inv. Nr. St. N. 10579; Aquarell, 34,6 x 29 cm, bez. unten Mitte: „Jos. Wintergerst inv. et f. 1828“; „IW“ (ligiert). Vgl. Ausst. Kat. Rom 1981, S. 278–279, Kat. Nr. 148.
- 15 Vgl. dazu Kris/Kurz (1934) 1995, S. 84–86; Emison 2004.
- 16 Vgl. dazu den Essay von Robert Williams in diesem Katalog.
- 17 Vgl. den Stellenkommentar von Hana Gründler, in: Vasari *Raffael* (1568) 2004, S. 89–90 (mit älterer Literatur).
- 18 Vgl. dazu den Essay von Ernst Osterkamp im vorliegenden Katalog.
- 19 Wackenroder 1991, Bd. 1, S. 121.
- 20 Vasari (1550/1568) 1966–1987, Bd. 4, S. 189.
- 21 Wackenroder 1991, Bd. 1, S. 95: „Dieses Traumgesicht hatte meinem Gemüth innige Freude gemacht, und diese ward noch vollkommener, als ich bald nachher in dem alten Vasari las, wie die beyden herrlichen Künstler auch bey ihren Lebzeiten wirklich, ohne sich zu kennen, durch ihre Werke, Freunde gewesen, und wie die redlichen und treuen Arbeiten des alten Deutschen vom Raphael mit Wohlgefallen angesehen wären, und er sie seiner Liebe nicht unwerth geachtet hätte.“
- 22 Wien, Albertina, Inv. Nr. 17575; Rötel mit Spuren von Metallstift, 40,3 x 28,3 cm. Zu dem Blatt siehe Kaplan 1974; Nesselrath 1993; Wood 2009; Thielemann 2012.
- 23 Vgl. Schröter 1990, S. 344; Hönes 2014.
- 24 Grote 1972, S. 275, Kat. Nr. 10; Schröter 1990, S. 344.
- 25 Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 221–222.
- 26 EA 1790, hier zitiert nach der zweiten Auflage: Comolli 1791; vgl. dazu Onofri 2012.
- 27 Comolli 1791, S. 67–69.
- 28 Waldau 1791. Vgl. auch Schröter 1990, S. 344; Hönes 2014, S. 10.
- 29 Rezension Comolli 1791.
- 30 Vgl. dazu vor allem die Kommentare von Richard Littlejohns zu den Briefen und Reiseberichten Wackenroders, in: Wackenroder 1991, Bd. 2.
- 31 Rezension Comolli 1791, S. 407.
- 32 Freyberg 1817.
- 33 Freyberg 1825.
- 34 Zum Raffael-Kult der Deutschen siehe grundlegend vor allem Putscher 1955; Ebhardt 1972; Schröter 1990; Schröter 1999; Beltling 1999; Osterkamp 2000; Ausst. Kat. Stuttgart 2001; Grewe 2012; Ausst. Kat. Dresden 2012; Heß/Agazzi/Décultot 2012.
- 35 Vgl. Arasse 1987; Arasse 2002, sowie den Beitrag von Robert Williams in diesem Katalog.
- 36 Vgl. dazu etwa Ausst. Kat. Paris 1983; Ausst. Kat. Genf 1984; Ausst. Kat. Florenz 1984; Rosenberg 1995.
- 37 Zerner 1987; Poeschel 2002; Brown/Van Nimmen 2005, S. 84–105.
- 38 Vgl. dazu vor allem Jensen 1974; Krapf 1981; Büttner 1991; Grewe 2009; Thimann 2014.
- 39 Tieck (1798) 1994, S. 213.
- 40 Lessing (1772) 1971, S. 134 (Erster Aufzug, Vierter Auftritt). Zum Problem siehe Löhneysen 1992; Link-Heer 2000; Pontzen 2000.
- 41 Zu Begriff und Theorie des *disegno* in der Frühen Neuzeit, namentlich bei Vasari, siehe Kemp 1974.
- 42 Vgl. dazu immer noch grundlegend: Panofsky 1924.
- 43 Vgl. Barocchi 1971–1977, Bd. 2, S. 1529–1531. Ein Autograph Raffaels ist nicht erhalten, der Brief wurde zuerst gedruckt von Lodovico Dolce: *Lettere di diversi eccellentiss. huomini, raccolte da diversi libri*, Venedig: Gabriel Giolito de’ Ferrari, 1554, S. 226–228, und trat von dort seine äußerst erfolgreiche Rezeptionsgeschichte an, die über Giovanni Battista Agucchi, Giovanni Pietro Bellori, Jonathan Richardson und Johann Joachim Winckelmann bis in die deutsche Frühromantik läuft, wo die im Brief entwickelte Ideenlehre das Muster für Wackenroders Auf-

- satz „Raphaels Erscheinung“ in den *Herzensergießungen* abgibt. Zu der fragwürdigen Autorschaft und dem kunsttheoretischen Kontext des Briefes siehe Shearman 1994; Thielemann 2012.
- 44 Panofsky 1924, S. 32.
- 45 Thimann 2014, S. 33–68.
- 46 Vgl. Ważbiński 1985; Schröter 1990, S. 319–320; Schröter 1999; Oberhuber 1999, S. 247; Ausst. Kat. Stuttgart 2001, S. 279, Kat. Nr. C 23; Meyer zur Capellen 2001–2008, Bd. 2, S. 282–283, Kat. Nr. X 23; Ausst. Kat. Dresden 2012, S. 166–167, Kat. Nr. 4.
- 47 Jean Langlois (1649 Paris – Paris 1712) fertigte das Blatt als Schüler der französischen Akademie in Rom und widmete es Colbert. Bei dem hier gezeigten Blatt aus Privatbesitz ist die Dedikationsinschrift durch die Beschneidung bis an den Rand der Darstellung nicht mehr vorhanden; eine vollständige Transkription in Ausst. Kat. Rom 1985, S. 217, Kat. Nr. III.2.
- 48 Wackenroder 1991, Bd. 1, S. 55–58.
- 49 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv. Nr. D777; Aquarell auf Papier, 48 x 50 cm, bez. unten rechts: „Riepenhausen f. Roma 1821“. Vgl. dazu Ausst. Kat. Nürnberg/Schleswig 1991, S. 546, Kat. Nr. 4.43; Ausst. Kat. Stendal 2001, S. 167–168, Kat. Nr. V.4. Zum Bildthema siehe auch Börsch-Supan 1994, S. 228.
- 50 Poznań, Nationalmuseum, Inv. Nr. Mo 1145; Öl auf Leinwand, 100 x 118 cm, bez. unten rechts: „Riepenhausen f. Romae / 1821“. Das Bild wurde 1820 von Athanasius Raczyński in Rom bestellt und im März 1822 erworben, vgl. Ausst. Kat. München 1992, S. 86–87, Kat. Nr. 1; Ausst. Kat. Dresden 2012, S. 244–245, Kat. Nr. 74.
- 51 Hamburg, Altonaer Museum; Öl auf Leinwand, 71 x 84 cm, bez. unten rechts: „Riepenhausen Roma“. Vgl. Ausst. Kat. Hamburg 1973, S. 28–29, Kat. Nr. 45.
- 52 Anonym: „Kunst-Ausstellung im Palast Caffarelli während der Anwesenheit Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen in Rom“, in: *Berliner Kunst-Blatt*, 2, Heft 1, Januar 1829, S. 30–32, hier: S. 31. Vgl. Börsch Supan 1994, S. 230.
- 53 Berlin, Leo Spik Kunstversteigerungen, Katalog der Auktion 512 vom 27. März 1980, S. 38, Lot 353; Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm, offenbar unbez. Vgl. die Abb. in Börsch-Supan 1994, S. 231.
- 54 Zum ursprünglichen Bestand des Raffael-Saals vgl. Bussler 1858 (2. Aufl. Berlin 1861; Reprint mit Nachwort und Anhang von Gerd Bartoschek, Potsdam 1983). Zum ideen- und kunsthistorischen Kontext der Einrichtung des Saales siehe Lammell 1990; Bättschmann 2001; Windholz 2008; Savoy 2012.
- 55 Vgl. dazu vor allem Hartmann-Wülker 1971; Bialostocki 1986 und zuletzt Grebe 2013 (mit vollständiger Bibliographie).
- 56 1796 bereits in der Zeitschrift *Deutschland. Ein Journal* (Bd. 3, 7. Stück, 1796, S. 59–73) erschienen und auch separat veröffentlicht, danach in die *Herzensergießungen* integriert, vgl. Wackenroder 1991, Bd. 1, S. 90–96. Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte des *Ehrendächtniß* siehe ebd., S. 270–276.
- 57 Arend 1728, vgl. Grebe 2013, S. 154–157.
- 58 Arend 1728, unpag., fol. F 5 recto.
- 59 Wackenroder 1991, Bd. 1, S. 50.
- 60 Wackenroder 1991, Bd. 1, S. 273–276.
- 61 Vgl. hierzu Auerochs 2006.
- 62 Vgl. Kemper 1993; Vietta 1994; Buntfuß 2004; Auerochs 2006, S. 482–502.
- 63 Ausst. Kat. Neuss 1980; Heckmann 2003.
- 64 Vgl. dazu die Beiträge in: Dorgerloh/Niedermeier/Bredenkamp 2007.
- 65 Johann Heinrich Meyer/Johann Wolfgang Goethe: „Neu-deutsche religio-patriotische Kunst“, in: *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Maingegenden*, I.2, 1817, hg. von Johann Wolfgang Goethe, zitiert nach: Goethe, MA, Bd. 11.2, S. 319–350. Vgl. dazu vor allem Büttner 1983; Büttner 1994; Thimann 2010; Thimann 2013.
- 66 Goethe, MA, Bd. 1.2, S. 422.
- 67 Goethe, MA, Bd. 2.1, S. 16.
- 68 Zu Goethes Dürer-Bild mit sämtlichen Belegen und älterer Literatur vgl. Thimann 2011.
- 69 Die Literatur zur patriotischen Dürer-Verehrung der Deutschen ist umfangreich, vgl. v.a. Mende 1969; Ausst. Kat. Berlin 1971; Bänsch 1977; Bialostocki 1986; Vogel 1998.
- 70 Zitat nach Osterkamp 2011, S. 545.
- 71 Merck 1780, S. 5.
- 72 Merck 1780, S. 7.
- 73 Merck 1780, S. 9.
- 74 Vgl. hierzu Grewe 2010.
- 75 Vgl. Freyberg 1825, S. 7: „Die Blätter unsers Dürer, die wir eben mit so vieler Theilnahme bewundert haben, geben uns hierüber die überzeugendsten Aufschlüsse. Es gehört in vollem Maße diese Beharrlichkeit und Resignation, dieser Hang zur Ausführlichkeit und Gründlichkeit, dieser Sinn für das Concrete, diese Liebe für die Neben- so wie für die Hauptsache, diese Anhänglichkeit an dem Beiwerke, diese reine Lust am Machen, dieses Streben, alles der Natur nahe zu bringen, um ein Blatt wie jenes des Hubertus oder der Fortuna zu vollenden. Gerade in diesen Merkmalen aber stellt sich das Wesen der deutschen Künstler, als deren Repräsentant unser Dürer gelten kann, in scharfer Bestimmtheit und Concentrirung dem freien, genialen und universellen Wirken und Walten Raphaels und der Seinigen gegenüber.“
- 76 Sandrart 1675–1680, Bd. 1, S. 72, 7. Kap. „Vom Wohl-Mahlen.“, Lemma: „Unser Teutschen mühsames Sauber-Mahlen“.
- 77 Weise 1819, S. 87.
- 78 Zu den Künstlerfesten des 19. Jahrhunderts siehe u.a. Ausst. Kat. Berlin 1971a; Ausst. Kat. Nürnberg 1971; Hutchison 1977.
- 79 Passavant 1820, S. 86: „Das Fest war vorüber wie ein Traum; aber das Andenken daran wird wohlthätig in allen denen fort dauern, die darin gelebt und im Kleinen das Bild von etwas Größerem gesehen haben. Das freudige Zusammenwirken vieler einzelnen Kräfte, wo Jeder nur das Ganze betrachtete und ohne Selbstsucht sich dem allgemeinen Zwecke dahin gab; wo aber doch im Ganzen ein jeder an seiner Stelle stand und sie ausfüllte; wo auf diese Art in wenig Tagen, wie durch einen Zauberschlag, alles entstanden war: gab Manchem das Bild, wie Großes entstehen könne durch gemeinsames Wirken zu einem höhern Zwecke.“ Zu dem Fest siehe Büttner 1988; Glaser 2003.
- 80 Vgl. Scheffers Tagebucheintrag, in: Ausst. Kat. Wien 1977, S. 72: „den 20ten hab ich midt Meinen lieben Freunden und Kunstbrüdern in der Wahrheit vür Gott, daß geburtsfest des Albrecht Dürers gefeuert bey Bruder Cornelius, wir waren in zehen die sich da freuten – Overbeck: Cornelius, die zwey Brüder Schadow, Platner, Ruschwey, Schaller, Veit, Sieg und ich Scheffer, die wir alle Gott loben und Preißen in Ewichkeit amen.“
- 81 Friedrich Overbeck an Joseph Sutter, Rom, 17. Juli 1815, in: Howitt 1886, Bd. 1, S. 348–349.
- 82 Hessemer 2002, Bd. 1, S. 283–286, S. 294–300.
- 83 Hutchison 1977, S. 32.
- 84 Kugler/Reinick 1833.
- 85 Franz Kugler: „Am Dürer-Fest“, in: Kugler/Reinick 1833, S. 28–29.
- 86 Reinick 1838, S. 53. Zu Reinicks Publikationen, an deren Beginn *Drei Umriss nach Holzschnitten von Albrecht Dürer. Mit erklärendem Text und Gesängen* (Berlin: Brandes und Klewert, 1830) stehen, siehe Ausst. Kat. Münster 2007.
- 87 Ważbiński 1985.
- 88 Toelken 1820.
- 89 Carl Friedrich Zelter an Johann Wolfgang Goethe, 19. April 1820, in: Riemer 1833–1834, Bd. 3, S. 77–78.
- 90 Abgebildet bei Büttner 1988.

- 91 Passavant 1820, S. 84.
- 92 Förster 1851–1860, Bd. 5, S. 67–68.
- 93 Vgl. zu dem gesamten Komplex mit älterer Literatur Brown/Van Nimmen 2005, S. 31–83.
- 94 Vasari (1550/1568) 1966–1987, Bd. 4, S. 187. Vgl. dazu den Kommentar Bottaris in seiner Edition der *Vite* (Rom 1759–1760), Bd. 2, S. 88, Anm. 1: „Tra i molti ritratti di Raffaello fatti di sua mano, o di mano d'altri, il più bello, e meglio dipinto, e meglio conservato è quello rammentato dal Borghini nel Riposo a car. 319. ch'egli fece da se allo specchio per darlo a Bindo Altoviti, nelle cui case di Roma si è conservato fino a pochi anni sono, ed è stato sempre creduto il ritratto di Bindo, e perciò tenuto da quella famiglia con gran gelosia. Ma l'equivoco l'hanno fatto le parole del Vasari, e del Borghino, come osservai nelle note al Riposo. Ed io scopersi a' quei nobilissimi, e gentilissimi possessori, che non era altrimenti del loro antenato, ma di Raffaello. Questo ritratto, per quel che riguarda il colorito, è il più bel quadro, che io abbia veduto di Raffaello, e le tinte non cedono alle più fiere, e più vive di qualsivoglia pittura di Tiziano; e ora si conserva nel palazzo de' Signori Altoviti in Borgo degli Albizj di Firenze.“
- 95 Bad Homburg v. d. Höhe, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Hessen, Schloß Weilburg, Kreide, laviert. Um 1850/55, sicher vor 1855, da das Blatt im Juli 1854 im *Kunstblatt* angekündigt wird, fertigte Grimm danach eine Radierung an; vgl. dazu Koszinowski/Leuschner 1985, S. 83 sowie Kat. Nr. 75 (Radierung).
- 96 Quandt 1819, S. 111–113.
- 97 Freyberg 1825; ausschnitthaft abgedruckt in: Lüdecke/Heiland 1955, S. 180–182.
- 98 Freyberg 1825, S. 41–43.
- 99 Vgl. zum Aspekt der Synthese u. a. Becker 1991; Decker 1998; Vignau-Wilberg 1998; Ausst. Kat. München 2002; Grewe 2006; Sonnabend 2012.
- 100 Osterkamp 1993.
- 101 Pforr 1832–1834, Heft 1, Erklärung zu Nr. 1.
- 102 Zitiert nach Lehr 1924, S. 307.
- 103 Vgl. zuletzt Thimann 2014, S. 203–212.
- 104 Vgl. dazu zuletzt Thimann 2014 (mit vollständiger Bibliographie).
- 105 Braun 1819, S. 163.
- 106 Vgl. dazu Ausst. Kat. Frankfurt 1991.
- 107 Vgl. dazu Suhr 1993.
- 108 Suhr 1993, S. 7.
- 109 Friedrich Overbeck an Ludwig Vogel, 10. November 1813, in: Howitt 1886, Bd. 1, S. 319.
- 110 Förster 1827, S. 143–145.
- 111 Förster 1827, S. 144–145.
- 112 *Morgenblatt für gebildete Stände. Kunstblatt*, 9, Nr. 95, 27. November 1828, S. 380.
- 113 München, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 755; Öl auf Leinwand, 94,5 x 104,7 cm. Zum Gemälde und seiner komplexen Entstehungsgeschichte siehe zuletzt Ausst. Kat. Lübeck 1989, S. 142–145, Kat. Nr. 25, S. 198–200, Kat. Nr. 84; Jensen 1999; Heise 1999, S. 162–167; Ausst. Kat. München 2002; Vignau-Wilberg 2003, S. 373–377; Gossman 2007; Thimann 2014, S. 161–177 (mit kompletter Bibliographie).
- 114 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlass Overbeck, V/21, Brief an den Bruder, Rom, 25. Februar 1831.
- 115 Vgl. Bordes 2011.
- 116 Vgl. die Beispiele in Henkel/Schöne 1996, Sp. 1013–1018.
- 117 Anonym: „Kunst-Ausstellung im Palast Caffarelli während der Anwesenheit Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen in Rom“, in: *Berliner Kunst-Blatt*, 2, Heft 1, Januar 1829, S. 30–32, hier: S. 30–31
- 118 Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv. Nr. 892; Öl auf Leinwand, 392 x 392 cm. Zum Gemälde siehe vor allem Howitt 1886, Bd. 2, S. 55–74; Hinz 1979; Ausst. Kat. Lübeck 1989, S. 148–151, Kat. Nr. 27; Heise 1999, S. 229–242; Frank 2001, S. 100–109; Thimann 2014, S. 195–201; Nerlich 2014.
- 119 Overbeck 1840, S. 10.
- 120 Nerlich 2014, S. 76–77.
- 121 Passavant 1839–1858, Bd. 1, S. 220–221.
- 122 MEW, Bd. 13, S. 9.
- 123 Vgl. dazu Osterkamp 2000.
- 124 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Pl.O.3214, Carrara-Marmor, Höhe 67 cm, signiert: „C. LOTSCH F.“ (Raffael); Inv. Nr. PL.O.3213, Carrara-Marmor, Höhe 68,5 cm, unbez. (Dürer). Zur Wiederentdeckung der Büsten siehe Decker 1998.
- 125 Das Zitat aus dem *Kunstblatt*, 6. März 1834, S. 7, in: Decker 1998, S. 82.
- 126 Decker 1998, S. 83.